

## «Los perros del paraíso» de Abel Posse Hipertextualidad, intertextualidad, carnavalización y descubrimiento del nuevo mundo

ROBERT L. SIMS \*



«Los perros del paraíso» (1983) del novelista argentino Abel Posse, ganadora del prestigioso premio Rómulo Gallegos, es la primera novela de una proyectada trilogía: la segunda novela, *Daimón*, apareció en 1988 y la tercera, *Los heraldos negros*, todavía no se ha publicado. En ella el autor logra volver a actualizar, contextualizar, vitalizar y sacar del limbo de la historia oficial un acontecimiento fundamental y trillado por un sin número de historiadores y escritores: el Descubrimiento del Nuevo Mundo. Posse establece una red de relaciones transtextuales que vinculan el descubrimiento con un contexto mucho más amplio, a la vez que expone este evento a la polifonía textual y a la multitud de voces que la historia oficial se ha esforzado por silenciar con su interpretación monoglótica.

Este estudio propone examinar el descubrimiento con base en la transtextualidad propuesta por el crítico francés, Gérard Genette, y ciertas ideas claves del teórico y crítico ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975). Genette delinea cinco categorías de la transtextualidad: intertextualidad, metatextualidad, paratextualidad, hipertextualidad

---

\* El autor es PHD en Lenguaje y Filosofía de la Universidad de Wisconsin y profesor de idiomas extranjeros en Virginia Commonwealth University.

y architextualidad. Según Gustavo Guerrero, la transtextualidad, «entendida de un modo general, es todo aquello que une un texto a otro u otros textos; designa básicamente este movimiento de expansión que lleva a una obra a insertarse dentro de la red mayor que forma el sistema literario y que define la dimensión institucional de la literatura.»<sup>1</sup>

Comenzaré con algunas precisiones acerca de los conceptos de Genette y Bajtín, ya que, dentro del actual espacio crítico polémico, la transtextualidad, el dialogismo (un término que nunca usó Bajtín) y especialmente lo carnavalesco, han sido acaloradamente discutidos, provocando controversias.

Por un lado, Gérard Genette, conocido sobre todo por sus escritos sobre la narratología (el término fue propuesto por Tzvetan Todorov en 1969), limita el alcance de este método a los parámetros formalistas a la vez que aspira a una taxonomía científica. La supuesta neutralidad y el enfoque restringido de la narratología se aplican también a la transtextualidad genettiana, aunque hay críticos que se han opuesto al campo restringido que sigue manteniendo Genette. Críticos como Marcel Cornis-Poñe afirman que «La crítica aprovechará más manteniendo un espacio polémico, una producción de intervalos entre el postestructuralismo y la semiótica narrativa, sin el cual, los plenos términos no significarían, no funcionarían. Cada término actuará como un suplemento y correctivo del otro. Por consiguiente, la semiótica asociada con el estructuralismo se persuadirá de que renuncie a su 'fantasía' de la ordenación taxonómica; y la científica, su racionalidad esquematizante que se dedica a la maestría intelectual, y así se irá abriendo al cuestionamiento histórico.»<sup>2</sup>

Susan S. Langer enmarca el debate de manera diferente: «Hay razones muy urgentes por las cuales el feminismo (o cualquier crítica política explícita) y la narratología podrían parecer incompatibles. La pregunta más obvia que el feminismo haría es ésta: ¿En qué conjunto de textos, en qué conceptos del discurso narrativo y del universo referencial se han basado las ideas de la narratología? Es muy evidente que casi ninguna obra en el campo de la narratología ha tenido en cuenta el género, o la designación de un canon o la formulación de preguntas e hipótesis»<sup>3</sup>. El enfoque formalista de la narratología y su presunta imparcialidad han llevado a otros críticos a cuestionar su aplicación a otros campos cuyos parámetros incluyen un más amplio contexto sociocultural.

La transtextualidad que, a primera vista, parece exceder los límites formalistas de la narratología, también ha provocado un debate acalorado, porque los críticos imputan a la transtextualidad el mismo enfoque limitado y formalista de la narratología. Julia Kristeva y Michael Riffaterre, proponentes de la intertextualidad como entidad crítica autónoma, se oponen a las categorías formalistas de la transtextualidad. Kristeva define la intertextualidad afirmando que todo texto es un mosaico compuesto de trozos y pedazos de otros textos, y esta amplia definición abre la puerta a una extensa gama de aplicaciones. Como apunta Thais E. Morgan, Genette «rechaza la idea de que todos los tipos de intertextualidad tienen que ser implícitos, ocultos en la honda matriz del texto y manifestados solamente por las ingramaticalidades en la superficie del texto. En vez del análisis semántico llevado a cabo por Riffaterre, Genette arguye que se debe examinar la intertextualidad y las otras formas de transtextualidad a través de las

<sup>1</sup> Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca: Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy* (Barcelona: Ediciones del Mall, 1987), 163.

<sup>2</sup> Marcel Cornis-Poñe, *Hermeneut Disire and Critical Rrwriting: Narrative Interpretation In the wake of Poststructuralism* (London: Macmillan, 1992), 164. La traducción es mía.

<sup>3</sup> Susan S. Langer, «Toward a Feminist Narratology» en: Rbyn R. Warhol y Diana Price Herndi, ed., *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick: Rutgers UP, 1991), 612. La traducción es mía.

macrounidades del discurso y el análisis genérico»<sup>4</sup>. Genette afirma que la intertextualidad se caracteriza por una relación de copresencia entre dos o más textos; es decir, eidéticamente, o más a menudo, por la presencia material de un texto en otro. También subdivide la intertextualidad en cita, alusión y plagio. A pesar de las aclaraciones prometedoras que podría ofrecer la transtextualidad genettiana acerca del complicado campo de la intertextualidad, él prefiere que las potenciales aplicaciones extratextuales se adhieran al marco formalista. Como en el contrato implícito entre el autor y el lector que se postula en la teoría de la respuesta del lector de Wolfgang Iser, la idea de Genette del «contrato», como explica Thais E. Morgan, «además implica que al lector sólo le toca saber las categorías y subcategorías del 'architexto,' o la jerarquía de los géneros que organiza el campo de la literatura y constituye el quinto tipo de la transtextualidad, para lograr entender por completo un texto y sus intertextos».<sup>5</sup>

Del mismo modo, las ideas así como las obras de Mijaíl Bajtín han pasado por varias etapas y traducciones, de tal manera que las diferentes tendencias críticas suelen crear al Bajtín que les conviene (hay Bajtines marxista, formalistas, freudiano, estructuralista y, más recientemente, dialogista y carnavalista). Resulta, pues, que es casi imposible definirlo, mucho menos indentificarlo con muchas escuelas que él mismo ha criticado en sus escritos. La mejor imagen de Bajtín es tal vez la que corresponde más al académico puro. De hecho, él nunca tenía afán por publicar sus obras. En la víspera de la invasión alemana de la Rusia en 1940, Bajtín poseía el único manuscrito de su obra sobre la novela alemana dieciochesca, y por falta de papel para

encender sus cigarrillos y siendo un fumador empedernido, él decidió fumarse el manuscrito, de modo que todo lo que nos queda es la introducción.

Por lo general, la crítica ha preferido concentrarse en dos conceptos de Bajtín, el dialogismo y lo carnavalesco, lo cual ha falsificado el enfoque principal de este autor. Se le concibe como el proponente de una crítica sin límites, de la novela que se burla de toda limitación genérica o formal, pero, como muestran acertadamente Gary Saul Morson y Caryl Emerson en su reciente libro sobre el pensamiento del autor, dentro del sistema bajtiniano, lo carnavalesco ilimitado resulta ser anómalo.

No obstante, el enfoque exclusivo y extremo en la infinidad llevó a Bajtín a sacar algunas conclusiones que parecen aberrantes dentro del contexto de su carrera. El lenguaje de Rabelais no se describe como un diálogo que genera nuevas y valiosas verdades, sino como la alegre destrucción de todas las verdades. Y la responsabilidad individual desaparece por completo cuando el individuo se fusiona con el cuerpo gigantesco de la multitud festiva. El yo ya no existe, sólo queda la máscara carnavalesca; otros pueden lograr lo que el «Yo» puede, si adoptan mis vestidos festivos. El carnaval en su totalidad parece ofrecer un perfecto «alibí de ser»<sup>6</sup>

Al concepto de dialogismo también le ha faltado una clara contextualización teórica y se ha aplicado, bastante indistintamente, a muchas obras sin tener en cuenta su centralidad y los múltiples vínculos que establece con otros conceptos fundamentales de la obra heterogénea de Bajtín. Como dice Michael Holquist: «El dialogismo, y hay que insistir en este punto, desde el principio no es una filosofía sistemática».<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Thais E. Morgan, «Is There an Intertext in This Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality» *American Journal of Semiotics* 3:4 (1985), 29. La traducción es mía.

<sup>5</sup> Thais E. Morgan, 30. La traducción es mía.

<sup>6</sup> Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Poetics* (Stanford: Stanford UP, 1990), 95. Traducción mía.

<sup>7</sup> Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (New York: Routledge, 1990), 16. Traducción mía.

### El título

Al aplicar la transtextualidad genettiana y las ideas bajtinianas a *Los perros del paraíso*, espero evitar ciertas trampas críticas a las cuales me referí más arriba. Antes de adentrarnos en la novela, hay que explorar el marco paratextual, es decir, «la relación transitiva y, a menudo, transitoria, que mantiene un texto con ese entorno variable formado por una serie de elementos como el título, el prefacio o el epígrafe que contribuyen a imponer un patrón de lectura y que preparan la recepción genérica».<sup>8</sup>

El título de la novela, *Los perros del paraíso*, es el primer signo con que se enfrenta el lector, y constituye «lo presente en su ausencia»<sup>9</sup> El título es:

a) **Una presencia diferida.** Así, usar un título es reclamar una presencia. El título, compuesto de significante y significado, debe interpretarse para que la asociación sea productiva. Por eso se establecen con el texto las siguientes relaciones: el significante del título es al significado del título lo que el significante del texto es al significado del texto: el lector, al captar los signos del título, empieza a entrar en el significado de la relación. Cooperera desde el exterior para producir expectativas, deseos, significados; en todo caso, su función es hermenéutica, metaligüística. La arbitrariedad del signo nos lleva a considerar otra característica de los títulos: esconden la verdad. Tal como señaló Barthes en varias oportunidades, el lector recibe multitud de «verdades a medias», verdades simultáneamente nombradas y evasivas, que lo obligan a continuar la lectura, porque el texto (tejido, tela, trenza) vela, no revela».<sup>10</sup>

El primer aspecto del título que llama la atención es que comienza por un artículo definido plural. Este uso del artículo definido es muy significativo porque el título forma un sintagma que «constituye un concepto unificado en concordancia con el sentido total de la obra»<sup>11</sup>. Por eso, se trata de los «perros del paraíso» por antonomasia y así el título logra un alto nivel connotativo que se extiende más allá de su significado explícito. Si el título es una ausencia que pide que se la llene, ¿cuáles son las posibles acepciones de este título tan ambigüo y polivalente? Se sabe que Cristóbal Colón, entre otros exploradores, al toparse con esta naturaleza que su sistema de signos culturales no podía explicar, se quedó maravillado ante los «perros que jamás ladraron»<sup>12</sup>. Es posible que los perros mudos de los que hablan Colón y otros exploradores sean perros domesticados que criaban los indígenas para comer. En todo caso, los españoles sí trajeron perros que ladraban, como los mastines, alanos y lebreles, que utilizaban para guardar y atacar a los indios. Para los españoles un perro que no sabía ladrar era un tipo de subperro porque «el ladrido tiene una función específica, ligada a la utilidad del perro como animal de guardia»<sup>13</sup>. Además, el mutismo del perro sugiere el silencio y el fatalismo de los indios y, por extensión, una señal de su inferioridad. Posse introduce la temática de los perros en la primera página de la novela: «No era raro ver a los culpistas, exhaustos de la danza abrazados entre los arbotantes de la iglesia, o echados entre las tumbas del cementario. Como perros hufan de las sayas de los nazarenos de las calaveras de tiza»<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, 165.

<sup>9</sup> Alvaro Pineda Botero, *Teoría de la novela* (Bogotá: Plaza y Janés, 1987), 51.

<sup>10</sup> Alvaro Pineda Botero, 51, 53 y 61.

<sup>11</sup> Pineda Botero, 54.

<sup>12</sup> Véase las páginas 25-36 del libro de Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*, trad. Antonio Alatorre (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) sobre las reacciones de Colón ante la naturaleza durante el primer viaje.

<sup>13</sup> Antonello Gerbi, 353.

<sup>14</sup> Abel Posse, *Los perros del paraíso* (Caracas: Monte Avila Editores, 1987), 11. El subrayado es mío. Todas las otras citas de la novela serán dadas entre parénesis con la abreviatura PD.

Más adelante se refiere a los perros mudos del paraíso:

*Y entre tantas especies y por esos fangosos salpicados con brillos de amatista, aguamarina y lapizlázuli, un horizonte de perritos silenciosos, pelados, que según la tradición de los locales eran capaces de embeberse del alma de los difuntos con dificultades para pasar al Todo. Eran los únicos seres vivientes en que el Señor se había mostrado escaso o avaro de color. Hecho notable en esa parte de la creación donde el Autor había perdido todo control frente a la tentación romántica y barroca. (PD, 213).*

*Los perritos mudos permanecían fieles. Mero-deaban entre las hamacas y los tinglados. ¿Qué adivinaban en aquellos hombres extraños? (PD, 242).*

**b) Fue una invasión silente.** Más resistencia pasiva que acción depredatoria. Eran esos centenares de perrillos del Paraíso (tal vez nostálgicos de Adán, como lo creían el Almirante y el lansquenete Swedenborg). Bestias incapaces de ladrar, por eso los primeros cronistas españoles hasta llegaron a negarles naturaleza perruna, la «esencia de la perridad» como diría Heidegger. (PD, 251-2).

Es posible que en esta novela lúdica y carnavalesca Posse quiera sugerir que estos perros son las almas silenciosas de las multitudes de indios del paraíso que perecieron bajo los españoles, de los cuales él agrega que «por ahí andan esos seres insignificantes que nadie inscribiría en ningún Kennel Club» (PD, 253). El hecho de que el título lleva «los perros» indica que el autor agrupa a todos los perros tanto caninos como humanos de manera heterogénea y desjerarquizada. El silencio de los perros indígenas y el ladrido de los perros europeos establecen una oposición binaria entre la maravilla -silencio inicial de Colón ante este mundo nuevo- y la subsiguiente locuacidad del mismo una vez expresada la maravilla: «Lo

maravilloso funciona para Colón como un agente de conversión: un mediador fluido entre interior y exterior, espiritual y carnal, el dominio de los objetos y las impresiones subjetivas provocadas por esos objetos, la alteridad recalcitrante de un nuevo mundo y el efecto emocional despertado por esa alteridad»<sup>15</sup>. La expresión de lo maravilloso no legitima automáticamente la posesión y, de hecho, puede conducir a la desposesión y la autoenejenación, pero Colón se vale de la enunciación de lo maravilloso para apoderarse de la realidad del Nuevo Mundo, inclusive de los perros mudos.

El título también se vincula con el epígrafe de la novela: «En recuerdo y agradecimiento a mi hijo Iván, que entre su alegría y su adiós me regaló el título de esta obra». Si el título es un regalo, su hijo, como los indígenas, viven en el mundo del don (es la pura generosidad, sin ninguna idea de rendimiento) mientras que los españoles viven en el ámbito de lo propio. De nuevo, el título como regalo de un niño señala la expresión de lo maravilloso, y aparentemente, su hijo aceptaba los perros mudos como perfectamente naturales en el paraíso. El vocablo paraíso sugiere muchas cosas, pero más que todo el doble concepto del paraíso como un lugar en una especificidad geográfica y el ideal al cual aspira el hombre cuando se termine el mundo.

Colón no sólo creía como los Franciscanos que el mundo se acabaría dentro de 150 años, sino que Dios lo había elegido para descubrir el Paraíso Terrenal localizado en Asia. Estas convicciones, conjuntamente con su personalidad mesiánica, lo llevaron a emprender su viaje en busca del paraíso terrenal para poder unir los dos mundos (el paraíso terrenal y Jerusalén). Así que el paraíso constituye el comienzo (la expulsión del hombre y su profunda

---

<sup>15</sup>Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1991), 75. Traducción mía.

nostalgia para recuperarlo) y el fin de la historia humana (los cristianos volverán a entrar en el paraíso cuando se termine el mundo). Lugar físico e ideal, el paraíso ejerció una profunda influencia en Colón, pese a ello llevó al Nuevo Mundo un conjunto de signos que no le permitirían ver ni siquiera vislumbrar su radical otredad. Colón se embarcó para descubrir el mundo conocido y la realidad del Nuevo Mundo está allá para ilustrar una verdad ya poseída. Si los signos no confirman lo que ya cree Colón, él los degrada a la insignificancia. La opacidad de los nuevos signos se hacen transparentes por un ineluctable proceso de identificación con España, reducción de su significación y, por fin, eliminación de los signos de otredad.

Así que tanto los perros del paraíso como los demás elementos de esta alteridad paradisiaca van mudando la piel para insertarse en la jerarquía de signos traídos del Viejo Mundo. Por consiguiente, el título connota muchos aspectos que la novela vuelve a desarrollar y a contextualizar.



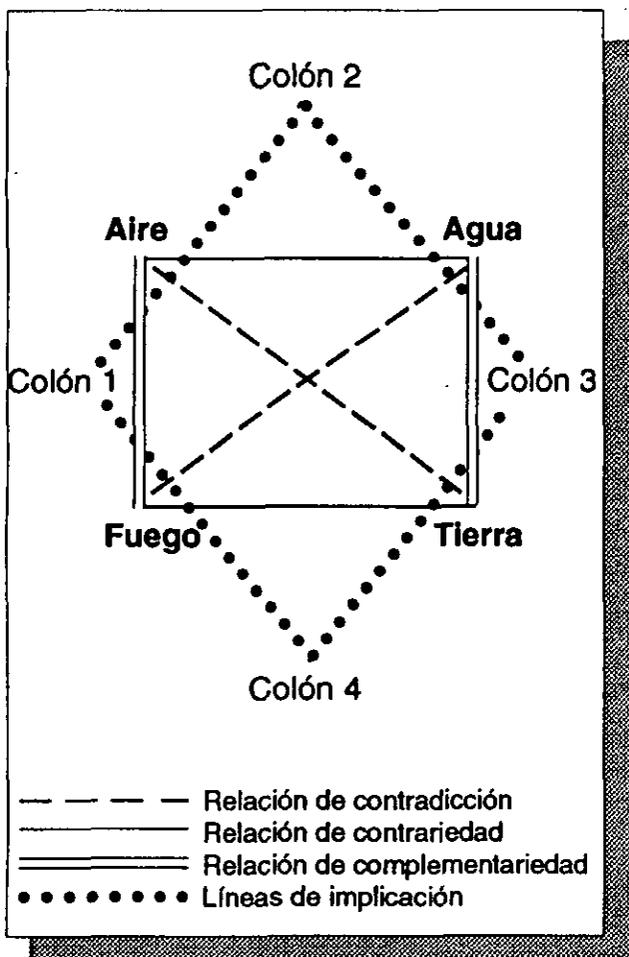
### Los epígrafes

Otro aspecto paratextual es la serie de epígrafes que preceden la primera parte, el agua. Todos describen el paraíso sucesivamente como el paraíso terrenal, un lugar físico, una empresa humana y un ideal. Hay dos epígrafes de Colón, uno de Pierre D'Ailly y de Fernando de Aragón y otro de J. W. Kilkenny. Colón constata que «aquí es el Paraíso Terrenal, a donde no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina». Fernando muestra su exacerbación frente a este Colón mesiánico: «Se le envió a que fuera por oro y demonios, y él nos viene con plumas de ángeles». Kilkenny afirma que Colón «alcanzó el centro del Paraíso Terrenal el 4 de agosto de 1498» El orden de los epígrafes, de d'Ailly a Kilkenny, delinea las etapas del concepto del paraíso desde sus fuentes medievales hasta su «descubrimiento» por Colón. Posse también proporciona una cronología histórica antes de cada parte de la novela, y cada una se burla de la historia oficial. El incluye elementos anacrónicos que contribuyen a subvertir las pretensiones objetivistas de los historiadores oficiales, tales como el «fracaso de las reuniones incaico-aztecas en Tlatelolco», «globos aerostáticos de los incas», «pampa de Naza-Düsseldorf», y la «tardía, ambigua e intencionada circuncisión de Cristóbal Colón» (PD, 10). En la tercera cronología, Posse anticipa al Colón mesiánico que no sólo descubrirá el paraíso sino que se transformará en el nuevo Adán: «1498: a 4 de agosto. El omphalos del mundo. La delicia. ¡El Paraíso Terrenal! El almirante desnudo, ingreso en la tierra de la no muerte» (PD, 126). Estos cuadros de microhistoria sirven para socavar el discurso histórico antes de que el lector emprenda la lectura de la novela, a la vez que enfatizan la ficcionalidad de la novela. En este sentido estos elementos paratextuales exponen la autoreferencialidad de la novela que no sólo se burla de su propio status genérico sino que escarna otros géneros, especialmente la historia oficial.



La estructura

La estructura global de la novela constituye una imbricada y entrecruzada red de relaciones que se puede representar como un cuadro semiótico:



**Colón 1** *El joven soñador de mundos desconocidos:* Cuando se conectan las líneas de implicación, el aire y el fuego constituyen dos principios activos que caracterizan la juventud de Colón en Italia y la de la monarquía de Isabel y Fernando en España. Ambos hacen esfuerzos por respirar y arden en deseos de expandir sus respectivos universos. Colón quiere embarcarse en el océano para descubrir nuevos mundos e Isabel y Fernando, además de su ardiente sexualidad, desean lanzarse en su grandiosa empresa compuesta de una guerra santa, la ardiente fe, el afán de lucro, el comercio, el enriquecimiento y la conquista de un nuevo mundo.

**Colón 2** *El hombre de negocios:* Las líneas de implicación combinan un principio activo (aire) y otro pasivo (agua). Colón está en España tratando de convencer a Isabel y Fernando de que le den la plata para su viaje a Asia, mientras ellos están consolidando su imperio y preparándose para involucrarse en nuevas aventuras.

**Colón 3** *El almirante del Mar Océano:* Las líneas de implicación combinan dos principios pasivos (agua y tierra), y Colón y España quedan suspendidos entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Ambos quieren pasar de un estado líquido a un estado sólido.

**Colón 4** *El Nuevo Adán en el Paraíso:* las líneas de implicación incorporan un principio activo (fuego) y otro pasivo (tierra). Colón de las Ordenanzas de Desnudez y de Estar y declara el fin del Mundo de Hacer. El nuevo Mundo se divide entre el principio activo (fuego) y el pasivo (tierra), y el futuro imperio vacilar entre los dos polos.

Como dice Juan-Eduardo Cirlot:

Jung ratifica las notas tradicionales: 'de los elementos, dos son activos: fuego y aire; dos pasivos, tierra y agua.' De ahí el carácter masculino y creador de los primeros y el carácter femenino y receptivo de los segundos. La ordenación de los elementos según una jerarquía de importancia o de prioridad ha variado según autores y épocas, influyendo en ello también la inclusión o no inclusión del 'quinto elemento', a veces llamado éter, a veces designado abiertamente como espíritu y quintaesencia, en el sentido de alma de las cosas. Se comprende que la ordenación gradual ha de verificarse desde lo más espiritual a lo más material (creación es involución, o materialización). Situando el quinto elemento en el origen, identificado con el poder demiúrgico, viene luego el viento o el fuego, después el agua y luego la tierra; es decir, del estado ígneo o aéreo deriva el líquido y de éste el sólido.<sup>16</sup>

De modo general, podemos decir que Abel Posse organiza su libro al binarizar continuamente los principios activo y pasivo, salvo en el caso de Colón 1. Como explica Cirlot: «En las cosmogonías elementales, se da a veces la prioridad al fuego, como origen de todas las cosas, pero está más generalizada la creencia en el aire como fundamento. La concentración de éste produce la ignición, de la que derivan todas las formas de vida»<sup>17</sup>. Así que el aire y el fuego deben asociarse en la primera parte para producir el «Big Bang» que desencadenó las fuerzas que impulsaron a Colón, España y Europa a explorar un nuevo universo. En las tres partes que siguen, Posse mantiene una tensión constante entre activo y pasivo, la cual le permite llevar a cabo una continua recontextualización del evento más dramático del mundo occidental.

Genette dice que toda novela puede derivarse de un verbo nuclear, el cual, en *Los perros del paraíso*, se encuentra en la primera frase: «Entonces describe un mundo a caballo entre la vida y la muerte, un mundo por renacer o por morir». El viejo mundo medieval tendrá que desaparecer antes de que el nuevo mundo europeo pueda respirar, materializado en la unión de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Ya que el aire constituye un principio activo en la clasificación tradicional de los elementos, se ve que Posse parodia el soplo divino bíblico que da nueva vida a la humanidad. Europa, vacilando entre la vida y la muerte, busca un nuevo soplo divino: «Abuso de agonía, hartura de muerte. Todos los péndulos recordaban el ser-para-la-muerte. Jadeaba la vida sin espacio. El dios hebreo, indigestado de Culpa, había terminado por aplastar a su legión de fervorosos bípedos» (PD, 11). Aunque Europa se va asfixiando, «un aire de nostalgia de vida recorría la fila danzante. Un asomo de deseo» (PD, 11). El nuevo soplo que introduce Posse vendrá del Caribe: «Como un aire, un aura, un eros. Como una brisa tibia que ya pudiese haber llegado desde el Caribe» (PD, 11). Será el Nuevo mundo el que salvará al Viejo Mundo de su muerte inminente y su agonizante implosión. En este mundo antiparadisíaco, los moribundos se parecen a los «perros rabiosos» y los «cuerpos huyen de las sayas de los nazarenos y de las calaveras de tiza» (PD, 11).

Desde el principio, Posse acude a ciertos hipotextos para crear la imagen de esta Europa jadeante. En la hipertextualidad, «la relación se establece entre un texto B, llamado hipertexto, y un texto anterior A, llamado hipotexto, en el cual el primero se inserta de un modo que no es la del comentario. Se trata fundamentalmente de una relación de derivación expresa y masiva que puede ser del orden de la transformación o de la imitación, y que abarca las prácticas de la literatura 'en segundo grado' como la parodia o el pastiche»<sup>18</sup>. El primer

<sup>16</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor, 1985), 181.

<sup>17</sup> Cirlot, 80.

<sup>18</sup> Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, 165.

hipotexto es la Biblia que Posse parodia muchas veces, y también el Diario de Colón, en el cual él menciona reiteradas veces la brisa suave y el aire dulce, limpio y respirable del Caribe. Este aire es el soplo divino que busca Europa: «Era un aire. Un céfiro que inquietaba a los jóvenes seminaristas al atardecer. Aroma agridulzón, como de mar lejano, como de hembra dormida entre las nubes de verano» (PD, 11). El Occidente, siempre jadeante, no podía expandir sus fronteras y el «jadeo de Occidente se transformaba en estertor. Los poderes, alarmados, se consultaban. Se requerían prontas decisiones» (PD,12). El pontífice Sixto IV anuncia que «el mundo cristiano y occidental queda amenazado por una espesa cortina de cimitarras que se extiende desde el Cáucaso hasta el sur de nuestra querida España» y «las multinacionales se asfixiaban reducidas a un comercio entre burgos» (PD, 12-13).

El sueño del Occidente, un sendero luminoso conduciendo al Oriente para encontrar el aire, las fabulosas riquezas, el comercio, para reconquistar Jerusalén, todo parece amenazado por la espesa cortina de cimitarras: «Occidente, jadeaba, ansiaba su sol muerto, su perdido nervio de vida, la fiesta soterrada» (PD, 13).

El Occidente, «vieja Ave Fénix, juntaba leña de cimamomo para la hoguera de su último renacimiento» y «necesitaba ángeles y superhombres. Nacía, con fuerza irresistible, la secta de los buscadores del paraíso» (PD,13). Como apunta Cirlot, el fénix «simboliza la periódica destrucción y recreación. En el Occidente cristiano, es el triunfo de la vida sobre la muerte. En alquimia, corresponde al color rojo, a la regeneración de la vida universal y a la finalización de la obra»<sup>19</sup>. El nuevo fénix es, por supuesto, «la secta de los buscadores del Paraíso». Esta apertura de la novela constituye un microcosmos del proceso continuo de nacimiento / vida / muerte / renacimiento

o creación / destrucción / recreación que el resto de la novela va desarrollando y profundizando. Por eso también el fin está en el comienzo y viceversa, porque ya se perfila el Nuevo Mundo al trasfondo en esta brisa tibia del Caribe que es «como un aire, un aura, un eros» (PD, 11).

La progresión tripartita de la brisa anuncia los cambios que tendrán lugar en la primera parte en el doble renacimiento del fénix Cristóbal Colón, Isabel y Fernando. El aura (que significa una brisa suave en griego y latín) también sugiere un soplo invisible que llamará a Colón pronunciando su nombre. Eros se vincula con la sísmica unión sexual entre Isabel y Fernando que destruirá el jerarquizado y cerrado orden espaciotemporal del mundo medieval para que el nuevo orden se abra, el nuevo cronotopo y para que pueda respirar profundamente el aire del Nuevo Mundo. Posse yuxtapone las juventudes de Colón y la famosa pareja en su doble transformación y ascensión que se fusionarán más tarde en la novela.



<sup>19</sup> Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 204.



El aura la llama a Colón desde el principio:

*Quedó tendido. Fascinado por el espacio cósmico. Con los ojos abiertos e inmóviles como los de la merluza que había visto esa mañana en el mercado de Génova. Entonces, como otra vez, escuchó el graznido del oleaje menudo que el arenal y las conchillas obserban. La última onda que se dobla y cae en esa espuma que la tierra bebe. La voz del mar susurraba en verso. Lo llamaba. Clarísimamente escandía: 'Coo-lón. Cooo-lón'. El mar no decía Coo-lom-bó. No. Decía claro (en español): 'Cooo-lón', de una forma seca y rápida, diríase autoritaria. O como quien pronuncia la última palabra amenazada por estornudo. (PD, 20).*

Desde el comienzo y de manera continua, Posse se centra en el Colón mesiánico, profeta y religioso, el Colón del Libro de las profecías, que muchos historiadores evitan en su afán de crear una imagen del héroe y explorador del Nuevo Mundo. De hecho, Posse, quien busca suvertir la imagen tradicional de Colón, nos pincela un retrato del navegante que la historia oficial ha extirpado sistemáticamente por razones socioculturales y políticas. Los historiadores no quieren que su Cristóbal Colón oficial, el representante y arquitecto de la empresa sociocultural y política más extensa del mundo, se desacralice y se desbarate antes de la triunfante celebración del Quinto Centenario.

También de esta actitud iconoclasta se derivan la actualidad y la novedad de la novela porque Posse subraya el hecho de que cada generación vuelve a crear a Colón, como si, en realidad, fuera un fénix. La novela del autor argentino se diferencia radicalmente de la mayoría de las obras sobre Colón en el sentido en que se nos presenta un Colón que nunca trata de lograr una trascendencia estilística como muchos escritores que se esfuerzan por superar la ineluctable brecha entre la realidad y su captación verbal. Desde el comienzo, Colón aspira a vivir en el mundo de estar, y todas sus actuaciones se encaminan a lograr entrar en el paraíso donde no tiene que hacer absolutamente nada; es decir, a diferencia del Colón arquetípico de la historia oficial, su meta principal es alcanzar la intrascendencia vivencial, la inmovilización, el nirvana existencial.

Si el aura llama a Colón, es el eros, el fuego, los que llaman a Isabel y Fernando. Posse describe la anticipación erótica de Isabel: «Era el vértigo ante la proximidad, la inminencia del macho, El horror-penis. Su poderoso deseo no quedaba doblegado sino transformado en acción cinética. Pero el deseo de retorno al epicentro sexual corroyó pronto el impulso de la amazona lanzada a la intemperie vallisoletana. Era una reacción dialéctica: querer-negarse-retornar. En realidad no la alcanzaron: su deseo, como un jenízaro traidor, demoró las patas del caballo» (PD, 53). El autor agrega una nota crítica de la historia oficial: «Lo ocurrido a partir de entonces, en aquellas cuatro jornadas anteriores al matrimonio por civil, no ha sido detallado por la Crónica. Los testigos juramentados, los SS, no dejaron traslucir detalles» (PD, 53-4). De hecho, Posse va construyendo su imagen de Colón, Isabel y Fernando valiéndose de la dimensión anecdótica y no documentada de la historia del descubrimiento del Nuevo Mundo. Stephen Greenblatt subraya la importancia de lo anecdótico:

Como es apropiado para los viajeros que creían saber a donde iban y acababan por llegar a un lugar cuya existencia nunca se habían imaginado, el discurso de viaje de la tardía Edad Media y del

Renacimiento casi nunca se presenta al nivel de una sostenida narrativa y de diseño teleológico, sino agarrándose al nivel de lo anecdótico. La fuerza (de las crónicas de exploración) no radica en una visión de la expansión gradual del Espíritu Santo por todo el mundo, sino en el choque de lo desfamiliar, la provocación de una intensa curiosidad, la emoción local de las maravillas discontinuas. Por eso no presentan un mundo en un majestuoso y armonioso orden sino en una sucesión de breves encuentros, de experiencias fortuitas, de anécdotas aisladas de lo inesperado. De hecho, la anécdota, que se relaciona etimológicamente con lo inédito, es el registro principal de lo inesperado y luego del encuentro con la diferencia, la cual es iniciada y personificada por el arribo maravilloso de Colón en un hemisferio inimaginado que le obstaculizó el acceso al mundo oriental del mundo conocido. Las anécdotas son, entre los productos principales de la tecnología representacional de una cultura, mediadoras entre la indiferenciada sucesión de momentos locales y una estrategia más amplia hacia la cual sólo pueden apuntar.<sup>20</sup>

En el cuadro cronológico que precede la segunda parte de la novela, *El Fuego*, Posse introduce otra anécdota:

**1488** 9 de abril. Panorgasmo de Colón.  
Queda sellado con Isabel de Castilla el acuerdo de la secretísima secta del Paraíso. (PD, 62).

En esta parte, si Colón queda suspendido entre el estar y el hacer, Isabel y Fernando siguen ardiendo hasta que el viejo mundo medieval se consume en su candente unión: «Se forjaba la España grande, una, fuerte, y tanto Isabel como Fernando sabían que nada podría hacerse sin las violencias de todo nacimiento» (PD, 65). Posse continúa así soca-

vando la historia oficial insustancial en su retrato de esta famosa pareja: «El Reino se consolidaba apenas. Paralelamente, una guerra secreta, íntima, correspondía a la exterior, la que registraron los historiadores (sólo hay Historia de lo grandilocuente, lo visible, de actos que terminan en catedrales y desfiles: por eso es tan banal el sentido de Historia que se construyó para consumo oficial). Lo cierto es que entre Fernando e Isabel había un combate de inmensa trascendencia. Una guerra de cuerpos y de sexos que era la base verdadera del actual Occidente y sus consiguientes horrores» (PD, 66). La unión y lucha entre Isabel y Fernando engloba toda la sexualidad sísmica que aniquilará y borraré el viejo mundo: «Fernando e Isabel» aventurados en el infinito de sus cuerpos amados y en implacable guerra, son devueltos del cielo a la tierra, caen desde la boda metafísica al misterio de la realidad. Son renacentistas y fuente del Renacimiento. Su abrazo ardiente coincide—directamente—con las doncellas de Botticelli y de Tiziano, con los cuerpos sacrales de Michelangelo. En el atolondrado fornicio de aquellos adolescentes sublimes fenece definitivamente la Edad Media» (PD, 70). La consagración y el renacimiento del nuevo Fénix se consum(e) a en el orgasmo trinitario Isabel—Fernando—Cardenal Borja: El Cardenal Borja, sin acompañamiento (había viajado en el mayor secreto), subió a pie hacia la cima. Ya más cerca pudo ver que en lo alto del cono de fieltro las cabezas de Fernando e Isabel, era inconfundible el reflexo de la cabellera pelirroja en el azul-gris de la neblina. Fernando estaba tras ella, contra ella, y la poseía con serena continuidad. La capa se transformaba en morada, en apartamento de los tensos cuerpos enalzados. Las piernas entrabiadas de ella compensaban la menor algura del monarca-íncubo. La escena tenía una inefable potencia ritual. Alcanzaron el orgasmo—apenas un templor de delicia—cuando el prelado estaba a pocos pasos de aquel mandala erótico. Era la suprema consagración, la santa nupcia, el engendramiento de la nueva sinarquía. (PD, 87-88).

<sup>20</sup> Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions*, 2-3. Traducción mía.

Colón se queda en el banquillo, soñando con el hacer, mientras los jóvenes monarcas van construyendo su nuevo imperio, buscando los superhombres que llevarán a cabo un grandioso proyecto: «El Carro del Poder se había echado a rodar. Isabel y Fernando irían encontrando a sus héroes, sus superhombres (Gonzalo de Córdoba, el chanchero Pizarro, el amoral genovés, el aventurero Cortés. Superhombres carentes de toda teoría de suprahumanidad. Sin piedad ni grandeza visible. Para España encontrarían el Cardenal Justo, Cisteros, que diría: 'El olor de la pólvora me es más agradable que el de los más suaves perfumes de Arabia')» (PD, 97).

Colón no puede encontrar la forma de comunicar su mensaje y, desesperado por romper las cadenas del estar, él decide arriesgarse a participar en los festejos del nuevo reino de Isabel y Fernando:

Se trataba de una alegoría mesiánica preparada por inescrutables técnicos germanos. Era una ambiciosa representación del sistema solar. Grandes bolas coloreadas que giraban en torno a algas pértigas. Suspendidos de un volatín, desde el mástil más elevado, Colón volteaba con una malla dorada, de Apolo, divinidad rectora y ordenadora, conjuradora del caos estelar siempre amenazante. Desgraciadamente su elíptica se hizo errática porque los moros ciegos que movían el torno estaban divididos entre integristas y beasistas. Las cartulinas doradas que le cubrían el torso se fueron desprendiendo. Terminó en un fracaso. Apenas pudo gritar su mensaje, ya bartoleando: '¡La tierra es plana! ¡Se puede navegar hacia oriente sin miedo de caer en el vacío! ¡Es plana! ¡Se pueden alcanzar las Indias y la especería!' (PD, 98).

Primero, Posse intertextualiza con la historia oficial (las dos Comisiones reales que discutieron el proyecto y lo rechazaron por diferentes razones), la carnavaliza transformando la historia oficial de una fiesta. el hipotexto de la historia oficial pasa por una transformación hipertextual que Genette llama la transvalorización. Esta consiste en desvalorizar y revalorizar el hipertexto en un nuevo

contexto. Dicho proceso se hace constante en esta novela mientras el remolino hipertextual de Posse sigue que rodea a Colón.

Gustavo Guerrero explica que la hipertextualidad se diferencia fundamentalmente de la investigación de las fuentes, ya que ésta supone una visión unidimensional y acumulativa de la producción literaria, que poco o nada tiene en común con una noción que pone en juego la concepción de la literatura como orden simultáneo de múltiples correlaciones implícitas en cada obra y cuya actualización puede modificar retrospectivamente el conocimiento de las obras anteriores. En otras palabras, decir 'fuentes' es nombrar un origen inamovible, hablar del presente como reelaboración de un pasado inalterable, 'histórico'; decir 'transtextualidad' es referirse a un sistema de vasos comunicantes esencialmente dinámico y donde el presente reformula el pasado de la misma forma en que el pasado puede anunciar el porvenir.<sup>21</sup>

El profético mensaje de Colón, condensado en una rápida serie de exclamaciones, se transmite dentro del espacio de la cultura popular, en el cual un constante proceso de coronación—descoronación, entronización—destronamiento y desjerarquización domina, y Colón, el elegido de Dios, queda destronado e Isabel no hace caso del «vuelo bobo de Apolo, su torso de atleta desafortunado» porque «discutía con el jefe de gambuza el presupuesto exorbitante del banquete» (PD, 99). También es muy probable que Colón no creyera su afirmación de que la tierra era plana, ni mucho menos cualquier otra persona culta y educada, y si Colón puede aseverar que «se puede navegar hacia oriente sin miedo de caer en el vacío», lo que sí cae al vacío son su grandilocuente proyecto y sus palabras, y esta vez, literalmente. Si Posse carnavaliza e hipertextualiza continua-

<sup>21</sup> Gustavo Guerrero, *La estrategia neobarroca*, 164.

mente la historia oficial banal y asfixiante, es que el quiere sobrepasar los estrechos límites de la visión tradicional del descubrimiento del Nuevo Mundo, una visión que ha eliminado la alteridad fundamental de este vasto intercambio humano. Posse busca hibridizar el descubrimiento, polifonizarlo, recuperar la inmensa heteroglosia dialógica de las voces reprimidas por la historia las cuales siguen latiendo vivas bajo el barniz histórico. En este sentido la novela de Posse se parece al palimpsesto genettiano en que «se ve, sobre el mismo pergamino, como un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia»<sup>22</sup>. Por eso también la novela de Posse constituye una obra literaria en segundo grado, una obra clave para entender al nuevo Colón de 1992, el nuevo Fénix cuya resurrección nuestra época ha llevado a cabo en gran escala. el nuevo y resucitado Colón ya no puede pertenecer a los desgastados senderos trillados por la historia oficial, y el Almirante del Mar Océano, la figura heroica y civilizadora de Washington Irving y Samuel Morison y un sinnúmero de otros historiadores oficiales, ya ha sufrido una serie de transformaciones dialógicas y ficcionales que hacen que él haya entrado en el mundo dialógico que Bajtin describe así:

No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciente a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos pasados, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renvándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. en cualquier momento determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. No

existe nada muerto de una manera absoluta: cada palabra tendrá su fiesta de resurrección. Problema del gran tiempo.<sup>23</sup>

El Colón de 1992 representa distintas cosas para diferentes grupos, y se ha creado una heteroglosia colombina conflictiva en que las fuerzas cenípetas, monoglóticas, tradicionales y las fuerzas centrífugas, heteroglóticas chocan constantemente en un proceso dialógico que acaba por hibridizar y retractar el discurso y el objeto colombinos. (En hibridización, dentro de un sólo enunciado, se mezclan dos o más diferentes conciencias lingüísticas, muy a menudo separadas en el tiempo y el espacio social. En la refracción, cada palabra es como un rayo de luz en una trayectoria que conduce a un objeto y un receptor. Ambas trayectorias quedan esparcidas con las previas reclamaciones que retardan, distorsionan y refractan la intención de la palabra.)<sup>24</sup>, La novela de Posse acude a la cultura popular y a la hiperrealidad de la edad postmodernista, la edad de la informa(tica)ción en que la imagen reempla-

<sup>23</sup> M.M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova (México: siglo Veintiuno Editores, 1985), 392-93.

<sup>24</sup> M.M. Bakhtin, *The dialogic Imagination: Four Essays*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 429 y 432. Traducción mía.



<sup>22</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto (Madrid: Taurus, 1989), 495.

za la realidad, se vuelve mas real que la realidad al mismo tiempo que su novela queda palimpsesto, porque siempre deja que la vieja imagen histórica de Colón se transparenta, el héroe civilizador que celebró en gran escala la joven Gringolandia en Chicago en 1983. No obstante, *Los perros del paraíso* se aparta radicalmente de la novela del tipo "neoveau roman" francés de los años 60 que aspiraba a ser autosuficiente, autogeneradora de su propia ficción a través de un complicado sistema de injertos intertextuales que le permitían engendrarse, independiente del autor o de cualquier ambiente sociocultural en que pudiese haber nacido.

El Colón postmodernista de Posse es producto del proceso de bricolage, el bricoleur siendo «el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos»<sup>25</sup>. La hipertextualidad genettiana, a pesar de su marco formalista, sobrepasa esos límites y se convierte en un concepto particularmente apropiado para vehiculizar la imagen del Colón de la edad postmodernista. Genette dice que a su manera la hipertextualidad «se relaciona con el bricolage. Es un término cuya connotación es generalmente peyorativa, pero al que ciertos análisis de Levi-Strauss han dado algunas cartas de nobleza. No me detendré en ellos. Digamos solamente que el arte de 'hacer lo nuevo con lo viejo' tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos 'hechos ex-profeso': una función nueva se superpone y se ecabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto»<sup>26</sup>. Genette compara el bricolage con el palimpsesto: «Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse

mediante la vieja imagen del palimpsesto. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus 'avant-textes'. El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: Lectura palimpsestuos.»<sup>27</sup>. A pesar de los parámetros formalistas dentro de los cuales Genette se esfuerza por mantener la hipertextualidad, es ingenuo pensar que se puede defender una neutralidad conceptual, una separación dentro del espacio crítico polémico que exige que los diferentes acercamientos críticos se dialoguen, choquen para producir un debate que abre la literatura a la multitud de voces que constituyen su verdadera base. En la tercera parte, el Agua. Posse convierte la hipertextualidad en una gigantesca cronotopocidad y una visión bifocal del descubrimiento del Nuevo Mundo. El anuncia este atolondrado barullo en la cronología que precede:

1492 Septiembre-octubre. Senales secretas. Mare tenebraron Confluencia de la nada y el ser: ambigua aparición de los muertos, el Rex y el Queen Victory. Acorazados. La tranconchana y sus perniciosos efectos sobre la disciplina. El Mayflower. Una rumba de Lecuona sobre el mar. (PD, 126).

Lo que Colón busca es el paraíso de la cronotopocidad. «Como descendiente de Isaías, el Almirante sabe se partador de una terrible responsabilidad» retornar al lugar donde ya no rige esa trampa de la conciencia, esa red tramada con dos hilos «el Espacio y el tiempo» (PD, 131). Posse comienza por combinar todos los viajes de Colón: «Aquella navegación durará, en realidad, diez

<sup>25</sup> Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, trad. Francisco González A. (México: Fondo de Cultura Económica, 1984) 35.

<sup>26</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, 495.

<sup>27</sup> Genette, *Palimpsestos*, 495.

años, tanto como la zarpada» (PD, 174). Luego, y de manera directa, Posse hipertextualiza y cronotopiza todo el fenómeno del descubrimiento, abriéndolo a las vastas dimensiones socioculturales»

El almirante pronto comprendió que su propósito significaba una ruptura flagrante del orden espacio-temporal establecido. Que la apariencia del mundo quedaría seriamente inferida. Era un hecho nuevo y surgían nuevas circunstancias. el horizonte espacial-histórico fue quebrado por la proa de la Santa María. fue como rasgar una de esas bolsas de regalos-sorpresa que se rifan en las tombalas de Ferragosto. La Caja de pandora de la realidad. Por la rajadura del velo espacio-temporal empezaron a deslizarse seres, naves, escenas humanas, que el Almirante tuvo, como visionario que era, que aceptar sin tratar de buscar explicaciones que excederían las modestas posibilidades de la época. (PD, 175).

Esa rajadura cronotópica le posibilita a Colón «pasar del puente de la Santa María al de la Mariagalante (que zarparía en 1493 al frente de una flota de quince naos grandes y varias menores), y al de la Vaqueños y a la Vizcaña (1502)» (PD, 175). Como se ve, la visión bifocal de la cronotopicidad le permite a Posse concentrarse en el primer viaje del Almirante a la vez que nos proporciona una extendida visión de toda la empresa de exploración, descubrimiento y conquista del hombre occidental.

Esta miopía-hiperopía de la visión occidental del Nuevo Mundo constituye uno de los macroelementos de su aventura y encuentro con la realidad del Nuevo Mundo que su sistema de signos no pudo concebir ni siquiera comprender. Posse introduce toda una serie de anacronías que hacen simultáneas todas las aventuras: «El sábado 6 de octubre le fue posible observar la marcha de las tres carabelas (navegando hacia el famoso 12 de octubre de 1492), desde el puente de la Mariagalante, con un tubo de lentes que le había regalado en Barcelona, en su triunfal regreso, el

óptico de Flandes, Monsu Zeiss, que los promocionaba y ofrecía a la Corte reclamando exclusividad de la patente de invención» (PD, 175). Posse baraja el tiempo y el espacio, creando una visión bifocal prospectiva-retrospectiva con Colón mirando el paso con un instrumento futuro y se asombra de este fenómeno de *voyeur-voyat*: «¡El mismo estaba en el castillo popel de la Santa María tratando de ver en la bruma del futuro el perfil de la Mariagalante!» (PD, 175). De nuevo Posse enfatiza ciertos hipotextos que los historiadores oficiales han omitido, tales como *El libro de las profecías*, en que se perfila el Colón visionario y apocalíptico. Las visiones de Colón en la novela coinciden con una realidad que nada tiene que ver con la historia oficial propagandística que, en este el Quinto Centenario del Descubrimiento, tiene que ser rechazada, ya que no corresponde más al Colón postmodernista.

Aunque Colón reacciona ante «el abismo de estas peligrosas futuraciones con la mismo saludo instintivo de las mulas en la alta montaña, la frecuencia con que aparecen estas naves caídas del futuro es realmente inquietante» (PD, 177). Estas visiones corresponden al palimpsesto genettiano y Posse, al multiplicar los hipotextos retroprospectivos, crea una novela que exige una lectura realmente palimpsestuosa. Pasado, presente y futuro se fusionan y Colón «vio el bajel Mayflower cargado de puritanos terribles que iban rumbo a la Vinland, dando vueltas a la Santa María, como si tuviesen el timón averiado o un timonel tuerto y distraído cayese obsesivamente a babor, igual que burro de noria» (PD, 177). Como antes cuando el mar llamaba su nombre, Colón oye voces extrañas e irreconocibles: «La brisa mueve palabras que el Almirante no podría comprender: *fox-trot*, Andes, Hotel de Inmigrantes, Río de Plata, milonga, "¡Hayt oro en el Oeste, Jim!"» (PD, 178).

Estas alucinantes visiones se vinculan indisolublemente con el Colón visionario y con la subversión de la historia oficial que lleva a cabo Posse desde el comienzo de la novela. En vez del lema «Oro, Gloria y dios» que se usa para explicar

los motivos de Colón en el Nuevo Mundo, el autor reemplaza todo la visión profética Mundi, en que dice Más allá del Trópico de Capricornio hay una tierra habitable que es la parte más alta y noble del mundo, es el Paraíso Terrenal, se revela el verdadero motivo de Colón: «Pero no es oro, ni diamante, ni perlas, lo que el Almirante busca. No es su fin robarse las puertas de oro del Paraíso como si se tratase de un casolare abandonado en las afueras de Génova. Alto y grande, realmente inefable, es su propósito. ¡Volverá habiendo vencido a la muerte! Arrojará eternidad a los pies de la Reina Isabel. Descargará en esas costas afortunadas toda la agonía del jadeante Occidente, como toneladas de pringoso carbón que palearán las rameras descaradas, los aesinos y los ambiciosos campesinos de sus naves» (PD, 186-87). El Paraíso Terrenal se convierte en el Santo Grial, el sueño milenar del hombre occidental que lo mantiene a caballo entre el mundo de estar y de hacer. El hombre occidental, expulsado del paraíso terrenal donde no le tocaba más que estar, tuvo que hacer algo para poder sobrevivir mientras buscaba volver a entrar en el paraíso que en su nueva forma se le presentaba como un ideal, un Santo Grial. El Paraíso Terrenal que busca Colón se convierte en un gran hipertexto dialéctico de la existencia del hombre occidental, siempre atormentado y obsesionado por su profunda nostalgia frente a la pérdida del paraíso terrenal y por el pecado original y su interminable búsqueda del paraíso ideal.

El primer acto de Colón en el paraíso es quitarse todo el peso del pasado: «El Almirante, imponente y ahora sereno, con toda majestad se para en el castillo de popa y como ejecutando un ritual que todos comprenderán, procede a desvestirse hasta quedarse completamente desnudo» (PD, 192). La desnudez es otro signo equívoco para los occidentales porque indica a la vez el estado de radical inocencia antes del pecado original y la vergüenza del hombre después de expulsado del paraíso. Como tantos signos del Nuevo Mundo, el hombre occidental queda mudo frente al doble espejo-espejismo de su existencia. Para Colón, el nuevo Adán, no hay problema: «El Paraíso era el fin de



la entropía, de la degradación, de un tiempo de humillante ser para la muerte» (PD, 214). Volver a vivir desnudo significa recobrar la inocencia, borrar el pecado, la muerte, superar el último obstáculo que le impide vivir feliz. No obstante, Posse se da cuenta de que en este espacio desjerarquizado y carnavalesco, la entronización y coronación del estar ya implica su destronamiento y descornación y la entronización del mundo de hacer, y así en un ciclo continuo: «Pero la máquina del hacer, pieza esencial de la desdicha y diversión de los hombres de Occidente, continuaba su acción con disimulo y nocturnidad» (PD, 219). Al final, Posse pincela un paraíso contradictorio, cuyos hipotextos los hombres de Occidente siguen hipertextualizando.

En el sentido profundo, en Colón radican el comienzo, la continuación y el final del Occidente, y el gran debate de 1992 sobre el Quinto Centenario del Descubrimiento da cuerpo a la inmensa heteroglosia que rodea a Colón. La novela de Posse desencadena la multivocidad que desde hace siglos late bajo la espesa capa de la historia oficial que en balde ha tratado de silenciar estas voces. Ahora Colón ha entrado plenamente en el mundo dialógico de la novela y ya no puede haber un solo Colón. El ya es propiedad del mundo carnavalesco y la novela de Posse nos ofrece una visión cronotópica del acontecimiento más importante del mundo occidental. Su novela se presenta como un rotundo rechazo a la historia oficial y una afirmación del mundo dialógico en que no existe ni la primera ni la última palabra.