

LA FICIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA EN *LOS PERROS DEL PARAÍSO*

"La literatura, la verdadera literatura sin mistificaciones, es la aliada y en ocasiones la guía del historiador. Ante la carencia de fuentes sólidas y más allá del transitorio deslumbramiento que puede producir un apartaje factual de bases endebles, es preferible acudir al relato".¹

"En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela nunca es una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía".²

Con excelente intuición crítica, Angel Rama había señalado que los novelistas que él llamó "contestarios del poder", buscaban un "reingreso de la historia". No quiere decir esto que sean los iniciadores de esta tendencia en el siglo XX, pues los autores de la nueva novela latinoamericana ya habían penetrado en ese terreno con el fin de lograr una integración transculturadora que evitara los perjuicios del provincialismo.³ Por otra parte, conviene recordar que esa relación entre historia y literatura es una de las características más definidas en el trascurso de la literatura latinoamericana.⁴ En sentido estricto, esta tendencia se había iniciado con los cronistas.⁵

¹ Alvaro Tirado Mejía, *Sobre historia y literatura*. Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá 1991, p. 219.

² Mario Vargas Llosa, *Historia de Mayta*. Seix Baral, Barcelona 1985, p. 320.

³ Angel Rama, *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Procultura/Colcultura, Bogotá 1982, p. 464.

⁴ En la introducción a la versión inglesa del texto *La novela histórica* de Georg Lukács, Frederic Jameson señala como vacío el hecho de que Lukács haya dejado de lado a escritores que, a no dudarlo, han contribuido al desarrollo del género: "The most elaborate and stunning of all European realizations of the historical novel, Pérez Galdós' enormous "National Episodes", are never mentioned, and the very remarkable Spanish and Latin American tradition of work in this genre is passed over in silence." (The Historical Novel by Georg Lukács, trans. Hannah and Stanley Mitchell; University of Nebraska Press, Lincoln 1983, p. 4).

⁵ "La escritura histórica, incluso la de las crónicas, traduce más bien la historia en "historias", al escoger, dar énfasis y aun más, darle una forma – con una estructura trazable – a la masa informe de una realidad." (Stephanie Merrim, *Historia y escritura en las crónicas de Indias: Ensayo de un método*, *Explicación de Textos Literarios*, vol. IX, n° 2 [1981], p. 193). Otro penetrante ensayo que demuestra la importancia de la

Cabría, entonces, preguntarse: ¿cuál es la novedad en el manejo de la relación historia/novela que plantea la producción narrativa del *postboom*? Como toda originalidad es un ligero matiz, un cambio de modelo estructurador. Según Rama, los nuevos escritores no quieren emplear "el modelo historicista romántico de la reconstrucción de períodos pasados, que tuvo su esplendor en la obra de Alejo Carpentier".⁶ Ahora pretenden no sólo escribir textos "contra/históricos", sino primordialmente "contra-discursos-históricos". La ficcionalización del discurso historiográfico permite, así, la apropiación del sistema de signos codificados... en la cristalización ideológica de una cultura".⁷ Para Walter Mignolo, esa diferencia se puede explicar así: La novela histórica anterior se construye fundamentalmente con "enunciados ficcionalizadores de entidades existentes", mientras que ahora se privilegian los "enunciados ficcionalizadores de enunciados constitutivos de entidades existentes". En otros términos, la diferencia radica entre un tipo de enunciados que "permite ficcionalizar la historia en la medida en que los personajes que habitan el mundo ficcional, por medio de estos enunciados tienen reconocido valor histórico", y otro tipo de enunciados que produce la ficcionalización del discurso historiográfico, puesto que permite el ingreso al mundo ficcional no ya sólo de personas o de objetos sino de discursos conocidos, preexistentes.⁸

En definitiva, la intención implícita de esas novelas surgidas a partir de los años setenta, es la de retextualizar la historia por medio de un discurso global que mezcle distintos tiempos y espacios de forma tal que termine por explicar "el sentido histórico de nuestro destino presente".⁹ *Yo el supremo* de Augusto Roa Bastos marcó ese cambio entre una obra con un rico referente histórico ficcionalizado (relato historiográfico) y una obra cuyo texto pretende constituirse, por medio de diversos procedimientos en una ficcionalización del discurso historiográfico. Este nuevo tipo de novela histórica rechaza abiertamente el realismo, renuncia a la fidelidad estricta a los datos documentales y crea un nuevo sentido para la verosimilitud novelesca. El objetivo buscado es conseguir la transgresión de la historia por medio de la escritura y no su consagración como discurso histórico. Noé Jitrik sintetiza así las características de la nueva novela histórica en América Latina: "En cuanto a la novela histórica de este siglo, si por un lado se propone la inverosimilitud del realismo mágico, por el otro sirve ya sea para descomponer una historia lineal previa, destrozando su armazón discursiva aparente, ya sea para componer mediante

escritura para lograr la dominación del Nuevo Mundo es el de Rene Jara y Nicholas Spadaccioni, "Allegorizing the New World" en el libro *1492-1992: Re-discovering Colonial Writing*. The Prima Institute, Minneapolis 1989, pp. 9-50.

6 Rama, 466.

7 Augusto Roa Bastos, citado por Walter Mignolo, "Ficcionalización del discurso histórico" en el libro *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*. De la Flor, Buenos Aires 1986, p. 203-204.

8 Mignolo, 203-204.

9 Rama, 466.

la lectura una historia que existe, discursivamente, en fragmentos, en una discontinuidad para los historiadores quizás irritante e ininteligible".¹⁰

Esa intención narrativa de crear un "contra/discurso historiográfico" se ha plasmado ya en obras que permiten la re-textualización de la historia de América Latina, desde la imaginación histórica sobre el destruido pasado indígena, hasta los sucesos contemporáneos. Con base en una rápida enumeración de obras y autores se podría afirmar que los novelistas latinoamericanos contemporáneos se han propuesto la re-escritura ficcionalizada del discurso histórico oficial (ya en sí mismo ficcionalizado). Hayden White recuerda cómo frecuentemente se dice que la diferencia entre la "historia" y la "ficción" radica en que el historiador "encuentra" sus historias, mientras que el novelista las "inventa". Esta concepción de la labor del historiador, sin embargo, impide ver hasta qué punto la "invención" también hace parte de la actividad del historiador.¹¹ Conscientes de la necesidad de tomar la referencialidad histórica para trabajarla con los recursos propios de la ficción, estos escritores contemporáneos quieren ofrecer al lector la ficcionalización de los 500 años de vida histórica y de producción discursiva de "nuestra América".

En *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas encontraríamos la articulación del doble discurso que sustenta la cultura mestiza: el discurso heredado del español y el discurso reprimido del indígena. El escritor Argentino Abel Posse, con esa especie de trilogía compuesta por *Los Perros del Paraíso* (1983, sobre el descubrimiento de América); *Daimon* (1987, sobre la figura del conquistador loco que es Lope de Aguirre); y *Los heraldos negros* (novela con título homenaje a César Vallejo, proyectada sobre las misiones jesuíticas), continúa con ese proyecto desmitificador de la historia de la Conquista.

La re-creación del ambiente colonial de la Cartagena de Indias en el siglo XVIII, aparece con el escritor Germán Espinosa en su novela *La tejedora de coronas* (1982). Allí "el discurso novelesco implica una doble de[s]codificación, pues no sólo supone lo que "ha ocurrido", sino cómo ha sido contado; el juego novelesco organiza un discurso plurisignificante en la medida que conoce lo que ha sido narrado y predice su propia narración".¹² Del final de este mismo siglo XVIII, surge un personaje de novela que hacía mucho tiempo esperaba su autor. Fray Servando Teresa de Mier lo encontró en el cubano Reinaldo Arenas. En la novela *El mundo alucinante* (1986), mediante el empleo de un discurso descentrado, en el que el autor ha perdido su hegemonía, se presenta una "burla de

¹⁰ Noé Jitrik, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana", en el libro *The Historical Novel in Latin America*. Ediciones Hispamérica, Gaithersburgh, MD, 1986, p. 23.

¹¹ It is sometimes said that the aim of the historian is to explain the past by "finding", "identifying" or "uncovering" the "stories" that lie buried in chronicles; and that the difference between "history" and "fiction" resides in the fact that the historian "finds" his stories, whereas the fiction writer "invents" his. This conception of the historian's task, however, obscures the extent to which "invention" also plays a part in the historian's operations." (Hyden White, *Metahistory*. The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1973, p. 6).

¹² Blanca Inés Gómez, "Genoveva, cronista de la nueva historia", en el libro *Estudios sobre la Tejedora de Coronas de Germán Espinosa*. Fundación Fumio Ito, Bogotá 1992, p. 73.

la historia y del concepto tradicional de la palabra."¹³ Gabriel García Márquez con *El general en su laberinto* (1989) no ha sido ajeno a ese "reingreso a la historia" y por ello ha creado un contra-discurso bolivariano al intorducir al Libertador en el laberinto de la ficción con el objetivo manifiesto de transgredir la historia. En *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, el dictador surgido inmediatamente luego del proceso de independencia, descubre que su poder radica en la escritura y con ella, en la manipulación histórica. La historia de América Latina en el siglo XX, aparece en muchos novelistas que quieren reinterpretarla y relacionarla con el inmediato presente. Simplemente a título de ilustración, se podría mencionar una obra novelística como la del argentino David Viñas. En una de sus últimas novelas, *Cuerpo a cuerpo* (1979), nos ofrece una retextualización desmitificadora de la historia contemporánea argentina. El título alude entre otras cosas al enfrentamiento entre el poder castrense y el poder de la escritura. Este mismo referente histórico es retextualizado por Ricardo Piglia en su novela *Respiración artificial* (1980) al presentar la "guerra sucia" durante el gobierno de Jorge Videla. Estos textos sobre una historia reciente se revelan como portadores de un nuevo conocimiento histórico, al mismo tiempo que prueban la emergencia de una nueva teorización de la misma sociedad. "Los narradores quieren así narrar historias para mediatizar una experiencia social que el discurso oficial ha silenciado y que la autoridad presenta como una superficie tersa sin escisiones".¹⁴

La anterior enumeración esquemática sirve para ejemplificar muy superficialmente ese creciente interés del escritor latinoamericano por responder al discurso ficticio de la historia con el discurso ficticio de la novela. El objetivo del presente ensayo será el de analizar la obra *Los perros del paraíso*¹⁵ para probar que es un texto desmitificador en donde el encuentro de culturas se vuelve a retextualizar para que la utopía del Nuevo Mundo vuelva a tener vida y destrucción en la re-escritura del novelista argentino. De esta manera se intenta demostrar que esta novela es metahistórica,¹⁶ pues en ella se enfatiza más en la ficcionalidad y sus recursos que no en la referencialidad y sus pruebas. Por supuesto que no se trata tan sólo de una experimentación en el manejo del discurso historiográfico sino de reinterpretar la historia para conseguir delinear más nítida y más auténticamente el rostro de nuestra verdadera identidad.

La estructura superficial de la novela gira en torno a los cuatro elementos naturales: El aire, el fuego, el agua y la tierra. Este ordenamiento corresponde a la dinámica misma de la

¹³ Mónica Morley y Enrico Mario Santí, Reinaldo Arenas y su mundo alucinante [Entrevista], *Hispania*, n° 66 (1983), p. 118.

¹⁴ Marta Morello-Frosch, "La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente", en el libro *The Historical Novel in Latin America*, p. 201.

¹⁵ Abel Posse, *Los perros del paraíso*. Emecé, Buenos Aires 1987. Las demás citas a esta novela se darán en el mismo texto del trabajo.

¹⁶ Esta ha sido la intención declarada por su autor: "Yo no me propuse escribir una novela histórica de ninguna manera. Voy más allá de la historia, a la metahistoria si quieres, para comprender nuestra época, para comprender nuestra raíz, nuestra ruptura, nuestra adolescencia eterna" (Magdalena García Pinto, "Entrevista con Abel Posse", *Revista Iberoamericana*, n°s 146-147 [enero-junio 1989] 499).

historia, como también a las sucesivas etapas de la preregrinación del protagonista, Cristóbal Colón, en su búsqueda del Paraíso. Malva Filer ha anotado que "esta estructura corresponde al mismo tiempo a la idea de los cuatro soles sobre la cual se basa la cosmogonía que predomina en las culturas indígenas de México y Centroamérica".¹⁷ La novela misma establece esa relación intertextual al citar *El libro de los Linajes del Chilam Balam* de Chumayel:

"Ha comenzado la era del Sol en movimiento
que sigue a las edades del Aire, el
Fuego, el Agua y la Tierra. Este es
el comienzo de la edad final, nació
el germen de la destrucción y de la
muerte. El Sol en Movimiento, el Sol
en la tierra, eso pasará" (p. 240)

La historia en este esquema mítico es cíclica y no lineal. El movimiento de estos elementos simboliza las necesarias mutaciones que caracterizan a la historia.¹⁸ En forma simplista se podría decir que el **aire** representa la muerte/vida que está experimentando esa «Vieja ave fénix», que es Occidente a finales de la Edad Media; ahora aparece necesitada de «ángeles y superhombres». Le está faltando el soplo de la vida cuando, gracias a los de la secta de buscadores del paraíso, le llega «como un aire, un aura, un eros. Como una brisa tibia que ya pudiese haber llegado desde el Caribe» (p. 11). El segundo elemento, el **fuego**, simboliza la inquisición con sus tormentos, la decisión de Isabel y Fernando de construir un imperio. Maquiavélicamente, los reyes católicos funden política y religión para concretarlo. Por esta razón Rodrigo Borja, a quienes los reyes necesitan como Papa, participa en la comunión erótica: «...alcanzó en el muslo de la Princesa una gota de aquel precioso esperma, surgido del más puro y potente amor, y con él untóse la frente. Fernando dejó caer la capa y los tres se hincaron sobre la gramilla fresca de rocío» (88). Nada mejor que el **agua** para que presida la aventura del Almirante por los mares durante diez años. Colón es el nuevo Ulises que debe regresar al hogar prístino después de una larga ausencia. Inclusive tendrá que experimentar la aventura con Circe, en este caso, «la Dama sangrienta», pues «decíase que, vulvidentada (con molares y dos poderosos incisivos que surgían en las puertas de su intimidad), solía devorar con horrible parsimonia el sexo de esos amantes que se habían arriesgado en la delicia» (153). Pero aunque resulte «históricamente inexplicable», Colón vence la tentación, deja Gomera y se arriega en ese *mare tenebrarum* camino secreto que le conducirá al "Omphalos del mundo". Finalmente, **Tierra**. Colón y sus navegantes llegan al Paraíso Terrenal, a la tierra de la invención, en donde la utopía sí tiene lugar. Sólo dos ordenanzas: "la desnudez", símbolo de la inocencia recobrada y "el estar". Se encuentran en el mundo de la no-muerte. Afirma: «El Señor ama

¹⁷ Malva E. Filer, "Los perros del paraíso y la nueva novela histórica", *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: En este aire de América*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh 1990, p. 396.

¹⁸ En un trabajo sobre *Los perros del paraíso*, aún inédito, Robert Sims explica esta estructuración de la novela como un conjunto de relaciones de contradicción, contrariedad y complementariedad que combina binariamente estos elementos en activos (aire y fuego) y en pasivos (agua y tierra).

la simetría: uno nos perdió, Adán, uno nos reconduce al Jardín de eternidad, creo que soy yo...» (206). Pero muy pronto será testigo también de la esclavitud a la cual son sometidos los ángeles o figuras preadamíticas y el saqueo del Paraíso en nombre del mundo "occidental y cristiano".

Estos cuatro ciclos aparecen con una cronología inicial en cada uno de ellos; aparentemente, se presenta, en forma lineal, esa evolución histórica en la que participan los personajes de la novela. Se cumple así una de las condiciones, según Noé Jitrik, para que se dé una novela histórica: "la referencia a un momento aceptado como histórico". Pero aquí precisamente, el lector se ve obligado a mezclar la cronología histórica ubicada entre 1461 y 1500 con aquellos marcadores temporales de los indígenas que no toman el tiempo como lineal sino como circular, es decir, en su relación con el mito: «2-Casa, 4-Calli, 11 Ahau».

1461 Orígenes del occidente moderno: el 12 de junio Isabel de Castilla pone a luz la impotencia del Rey Enrique IV, su medio hermano. La Beltraneja.

1462 Cristoforo Colombo roba el alfabeto de la parroquia, en Génova. Dice que será poeta. Golpiza, amenazas. "Nada te salvará de tu destino de cardador o de sastre."

1468 Tardía, ambigua e intencionada circuncisión de Cristóbal Colón.

2-casa Fracaso de las reuniones incaico-aztecas en Tlatelolco. Abstención de crear una flota para invadir "las tierras frías del Oriente". Globos aerostáticos de los incas. Pampa de Nazca-Düsseldorf.

1469 El lasquenete Ulrico Nietz, acusado de bestialismo por besar un caballo, llega de Turín a Génova. La tierra *Wo die Zitronen blühen*. El color óptico y la estafa judeo-cristiana. "Dios ha muerto".

1469 En un clima de deliciosa lujuria adolescente Isabel y Fernando de Aragón se amanceban por Iglesia el 18 de noviembre. Los fidelísimos SS. Nace el imperio donde nunca se pondrá el sol. (10)

Un lector atento a esta primera cronología, correspondiente a la primera parte y que funciona como sinopsis orientadora, constata muy fácilmente las transformaciones a las cuales el novelista somete ese referente histórico. Altera conscientemente la historia europea al presentar a la Beltraneja un año antes de su nacimiento; imagina, la historia de los pueblos aborígenes, con una cronología que rompe la europea con su desfase temporal a causa de la presencia de "globos aerostáticos" entre los incas, introduce a un personaje a caballo entre la historia y la ficción, Ulrico Nietz: a pesar del deliberado anacronismo, el lector pueda ya comenzar a identificarlo con Federico Nietzsche por la transcripción del "Dios ha muerto". Finalmente, hace surgir la SS en época de Fernando e Isabel. En una nota posterior el autor explicará ese nexo:

«Sobre el nacimiento de la secta de los "SS" véase la *Historia* de Prescott y la obra de Ballesteros Gaibroiss, entre otros. No es misterio para autores como Pauwels, Sánchez Dragó, Bergier y otros que Hitler expresó a Goering y sus allegados su incondicional admiración por Isabel de Castilla. Austriaco y cursi al fin, el Führer llevaba un escapulario de felpa amarilla que encerraba una espiguita de trigo manchego y un retrato de Isabel» (52).

Como la novela histórica, en buena medida también es una forma de leer, de realizar una re-lectura y una re-escritura, la cronología introductoria de cada uno de los cuatro ciclos es también una manifestación del trabajo de documentación realizado por el novelista.¹⁹ Pero, obviamente, el objetivo perseguido no es la objetividad ni la verdad. Por ello, la ficcionalización de esas fuentes históricas comienza con la transcripción. "El acto desrealizador de la escritura, de toda escritura, modifica la naturaleza de todos los discursos, incluso de los que, como los de la historia, se quieren solamente transcriptivos".²⁰ También se ficcionaliza el documento en la medida en que se le despoja de su narratividad para imponerle la narratividad propia de la ficción. El balance entre la veracidad del documento y su reinterpretación dentro de la práctica discursiva de la ficción llega a ser una característica fundamental de la novela histórica.

En el transcurso de la novela se emplean, en forma similar, estos recursos presentes en las cronologías. De esta manera, el discurso ficticio sobre la historia mezcla diversos tiempos y espacios tanto en el nivel anecdótico, base fundamental del referente histórico, como en el nivel discursivo. Sin duda alguna, el principal recurso empleado por Posse para la transformación de dicho referente histórico es el empleo de la intertextualidad con el fin de lograr un re-descubrimiento, una re-lectura y una re-escritura mediante la fiesta carnavalizada de la creación de nuevos contextos y, por ende, nuevos sentidos gracias al empleo de las estrategias de la ficción.

Entre estas se podrían enumerar las que más se destacan en el texto de Posse:

1. El empleo de un lenguaje irónico con sentido crítico de la narración histórica en donde proliferan los "juegos elípticos, sucesivos, de arabescos, o sea el barroco".²¹ Se busca el extrañamiento del lenguaje para desligarlo de la expresión oficial. Ello explica el que Beatriz Peralta de Bobadilla aparezca con «una pronunciación caribeña» (155), o

¹⁹ Esas novelas me exigieron un gran trabajo historiográfico para manejar textos, para formar una visión de lo americano que no sea solamente la consabida visión política adocenada con categorías europeas y para hacer que la visión fuera estética, que fuera surgiendo desde el lenguaje y no desde las ideas. Fue un trabajo muy grande que me llenó de alegrías, pero que me costó mucho hacerlo. Investigué mucho en la personalidad de Lope de Aguirre en la historia de América, y lo mismo con el libro de Colón. Uno me llevó siete años y el otro cinco." ("Entrevista con Abel Posse", 500).

²⁰ Jitrik, p. 22.

²¹ Magdalena García Pinto, "Entrevista con Abel Posse", p. 500.

que Colón module el español con acento y expresiones porteñas: «Dígame, che, un árbol grande, muy grande un gran árbol...» (211). En otra nota, el autor ficticio explica así la presencia de los porteñismos en el habla de Colón:

Colón, como la mayoría de los argentinos, era un italiano que había aprendido español. Su idioma era necesariamente bastardo, desosado, agradablón y aclaratorio como el que abunda en la literatura de Río de la Plata. Colón decía *piba*, *bacán*, *mishiadura*, *susheta* palabras que sólo retienen los tangos y la poesía lunfarda. En su relación con Beatriz de Arana, en Córdoba, se le pegó el famoso ché. (Véase Nahum Bromberg, "*Semiología y estructuralismo*", cap. IV: "El idioma de Cristoforo Colón". Manila 1974, p. 65)

Acertadamente, Posse delimita el área de influencia de esa "jerga de mancebía": la literatura que cobija bajo su manto nominal al tango y a la poesía lunfrada. También allí, en la literatura del cronópio Julio Cortázar, se encuentra un antecedente al empleo de este recurso de imposición narrativa de un acento y una expresión a un personaje histórico.²²

2. La aparición de personajes enmascarados y anacrónicos que coexisten sin importar que históricamente pertenecen a siglos diferentes. Ejemplo Ulrico Nietz, referencia evidente a Federico Nietzsche. Este visionario proporciona la retórica necesaria para dar existencia a los dioses y a los superhombres. Colón, Pizarro, Cortés, el cardenal Cisneros, son la encarnación del superhombre nietzscheano en la España de los Reyes Católicos.
3. La configuración del pasado a partir de las imágenes del presente y la visión desde el pasado de "imágenes de futuración". El discurso narrativo, entonces, menciona las multinacionales que «se asfixiaban reducidos a un comercio entre burgos» (13); un personaje como Lucrecia Borgia es descrita como «un tanto lorqueana con su mantón y volados agitanados» (111). El Almirante, desde la Santa María, ve el bajel *Mayflower* cargado de puritanos terribles que iban rumbo a la *Vinland*, escucha la música sincopada de *El manisero* tocada por Leucona, percibe palabras que no podía comprender: *fox-trot*, Andes, Hotel de Inmigrantes, Río de la Plata, milonga, "¡Hay oro en el Oeste, Jim!" (177-178). El efecto final será el de ampliar el referente histórico para que no se circunscriba tan sólo el siglo XV, sino que cubra toda la experiencia americana en estos cinco siglos. Por esta razón, ese primer golpe de estado o

²² En el texto "Riesgos de las biografías", se presenta a Felipe el Rey sometido a la voluntad del escritor de su biografía: "¿A qué viene esto? ¿De manera que también pretende que adjure de mi lengua, que la prostituya a su jerga de mancebía [...] Pues no, ahí esta otra vez, imposible hablarle al de Peñaranda a menos que, nada cuesta intentarlo, a ver che, vení que te cuente una cosa [...] Está bien, inútil perder más tiempo, ahora sé que lo exige todo de mí, el pensar y el decir, todo a su gusto. Sin duda goza como un cer. Quise decir que sin duda goza en este instante porque estoy acatando su voluntad, yo, Felipe, su voluntad, yo, el rey." (Julio Cortázar, *Territorios*. Siglo XXI, México 1978, p. 76).

bolivianazo contra Colón y sus ordenanzas, perpetrado por Francisco Roldán «será el delito de acción continuada más largo que conocerá América» (229).

4. Una clara conciencia histórica por parte del narrador. La novela de Posse insistentemente menciona dos tipos de conocimiento histórico: el oficial y el del propio narrador. Es una continua confrontación que tiene el objeto de señalar cuáles son las diferencias en la concepción o en la conciencia de lo histórico. «Sólo hay una 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» (66). Aquellos sucesos, íntimos, secretos, interiores, no registrada por los historiadores, conforman el centro de interés del narrador como nuevo historiador: «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» (66). El historiador oficial, confiando en sus fuentes documentales cree ofrecer un panorama objetivo y real. Olvida que «muy poco de lo importante queda por escrito, de aquí la falsedad esencial de los historiadores» (109). Además, no siempre hay documentos puesto que «los fracasos y los miedos no se confían a la posteridad» (159). El novelista no tiene por qué buscar los hechos convertidos en escritura por medio de las crónicas e historias – por su misma naturaleza superficiales – puesto que no se ocupan de «esa química profunda, inescrutable, donde nacen los deseos y los odios» (152).
5. La intromisión de un autor ficticio. Recurso que puede ligarse a la tradición iniciada por Roberto Arlt en la novela argentina. Textualmente, el autor ficticio aparece en esas expansiones del discurso literario realizadas por medio de notas de pie de página de carácter pseudoacadémico y pseudohistórico, lo cual quiere decir, contaminadas de ficción. El efecto producido en el lector por la aparición de estas notas es bien diverso. Algunas son simples referencias bibliográficas para dar la fuente o incitar a una mejor documentación de lo expuesto («Este artilugio aparece descrito por J. Huizinga en *El otoño de la Edad Media* [p. 96]»); otras son explicaciones complementarias sobre lo narrado: Por ejemplo lo relativo a la angeología musulmana y su concepto del "angelo" para aplicarlo a Fernando e Isabel y negarlo, a pesar de la opinión en contrario de Salvador de Madariaga, a Cristóbal Colón. Se recuerda de pasada que el poeta Rainer María Rilke tuvo una experiencia con estos seres (70). Incluso en una de estas notas el lector encuentra: «Corresponde reiterar la nota de la pág. 202» (238). En todos los casos, estas notas aseguran la autoridad del texto extendiendo o restringiendo el argumento crítico. Introducen un "yo" que interpreta el texto, que le añade algo o simplemente que dialoga con él. El lector percibe que la nota de pie de página significa un cambio automático de nivel narrativo que revela la artificialidad del texto y la autoconciencia narrativa.²³

²³ "The very use of a footnote in a work of fiction is unusual and automatically draws attention to the presence of a narrator reflexing on his own narration. Moreover, the footnote, contradicts the information given in the text, thus undermining either the credibility of the text or the reliability of the narrator or both. In any case, it

6. Relación intertextual con textos de autores contemporáneos que han tratado el tema de Colón y de la conquista. Así, al presentar el panorgasmo de Colón frente a la Reina Isabel por el cual ella se convierte en «cómplice secreta en la secretísima aventura del Paraíso» (120), el narrador refuta el texto de Alejo Carpentier en donde ha tratado el mismo episodio:

Ante ella, la Reina, su carne se retrajo sin posibilidad de movimiento alguno. Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la Soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. La intimidación del plebeyo fue total en el aspecto físico. Total, en cambio, fue su descaro metafísico y así alcanzó la liberación del panorgasmo (119).

Ese texto carpenteriano sobre Colón aparece en la novela *El Arpa y la sombra*. En la parte central de esta obra, el Almirante recuerda su vida y se dispone a hacer acto de contrición; el relato proporciona una historia totalmente diferente a la consagrada en los libros colombinos pues se cuenta que la reina Isabel le concede apoyo al Almirante después de su unión sexual. En su monólogo, Colón revisa sus manuscritos de sus viajes y reconoce que están plagados de mentiras. Una de ellas, en el *Diario* del primer viaje, cuando afirma que vio tres sirenas, no tan bellas como las pintan porque tenían cara de hombre. La evocación del texto carpenteriano dentro de la novela de Posse, refuerza aún más el carácter ficcional. Por otra parte, el Colón de Carpentier no es más irreal que el Colón del panorgasmo el 9 de abril de 1486. Ambos autores se apoyan en algunos "textos de Colón [que], como sus mentiras, son, no obstante, el origen de la ficción latinoamericana".²⁴ El narrador de *Los perros del paraíso* va un poco más allá pues además de un protonovelistas, ve en el Almirante el prototipo del nuevo ser:

Sin saberlo, como para apenarse o jactarse vanamente, se había transformado en el primer sudamericano integral. Era el primer mestizo y no había surgido de la unión carnal de dos razas distintas. Un mestizaje sin ombligo, como Adán (243).

Hay un segundo texto contemporáneo sobre Colón y la conquista que se asoma al discurso de *Los perros del paraíso*. Es el libro *La conquista de América: el problema del otro* de Tzvetan Todorov.²⁵ Tanto el novelista argentino como el crítico búlgaro son testigos, como lectores, de una de las atrocidades cometidas durante la conquista

emphasizes the status of the text as artifice, provoking reflexions about fictionality which are typical of self-conscious narratives" (Shlomith Rimmon Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen & Co., London 1983, p. 100).

²⁴ Roberto González Echeverría, "Últimos viajes del peregrino", *Revista Iberoamericana*, n° 154 (enero-marzo 1991), p. 128.

²⁵ Tzvetan Todorov, *La conquista de América: El problema del otro*. Siglo XXI, México 1987.

relatada por el cura Diego de Landa. El primero responde con la creación de un marco narrativo para el hecho: la mujer es la princesa Anaó y singulariza, con su acción, la decisión de suicidio colectivo que los indígenas acaban de tomar. El segundo, «el lasquenete»²⁶ Todorov, que presencié esa atrocidad, creyó enloquecer de impotencia» (228), pero escribe «este libro para tratar de lograr que no se olvide este relato, ni mil otros semejantes», porque cree «en la necesidad de "buscar la verdad" y en la obligación de hacerla conocer», que se recuerde «qué es lo que podrá producirse si no se logra descubrir al otro.»²⁷ El autor argentino responde con un texto consciente de la artificialidad de la ficción; el autor europeo con una crónica de intencionalidad moral sobre las crónicas.

7. Empleo de estructuras binarias para refutar el pensamiento histórico oficial. En toda la novela de Posse, es evidente el deseo de oponer el mundo europeo al mundo indígena. La historiografía oficial establece muy tempranamente la dicotomía civilización/Barbarie. Esta, aplicada exclusivamente a los indios, se probaba muy fácilmente recurriendo al tópico del sacrificio humano que tanta impresión causó a los primeros cronistas. Pues bien, el novelista subvierte esta visión al yuxtaponer dos micro-relatos correspondientes al ámbito europeo e indígena respectivamente pero con una misma temática: los sacrificios humanos. En Génova, para calmar al mar embravecido, cuando su furia duraba más de tres días «se compraba un deforme a alguna aldea vecina y se le arrojaba del acantilado con un collar de higos secos y una capa de plumas de gallina para facilitar al *sacrificado* su vuelo al limbo de los idiotas» [énfasis añadido]. Por su parte, los aztecas «estaban demasiado convencidos de la sed de sus dioses que sólo beben sangre. Pensaban que era indispensable una gran transfusión final. Una hecatombe que fortificara al sol anémico hasta el fin del ciclo de los tiempos» (31).

Las anteriores son algunas de las estrategias narrativas por medio de las cuales Abel Posse logra un texto de multiplicidad de voces, de dialogismo constante que exige lo que algunos críticos han denominado una "lectura palimpsestuosa". Allí se borran las fronteras entre el nivel de la historia y el nivel de la ficción, entre el tiempo pasado, presente y futuro, entre la persona de Colón y el Colón personaje de novela. Ahora bien, la novedad de estos recursos "no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes del tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia".²⁸ En esta relación con la historia, es preciso

²⁶ Lasquenete: proviene del alemán *landsknecht* y se refiere al soldado de la infantería alemana que peleó también al lado de los Tercios españoles durante la dominación de la Casa de Austria.

²⁷ Todorov, p. 256.

²⁸ Rama, p. 466.

recordar que la escritura literaria lleva, al mismo tiempo, según ha dicho Barthes, la alienación de la historia como también su sueño.²⁹

Precisamente, parte fundamental para la comprensión del discurso novelesco de *Los perros del paraíso* es la consideración de ese sueño que no es más que otro nombre para la utopía. Colón se convierte en personaje de novela porque aparece como el héroe arrojado del Paraíso por la culpa original; pero lleno de nostalgia del bien perdido, erige en ideal de vida la búsqueda de ese espacio de la utopía. Los epígrafes acumulados al comienzo de la novela son una clarísima señal de esta orientación utópica del relato posterior, no obstante que en todos ellos se presenta el paraíso como un lugar físico, objeto de conquista en el tiempo. Por supuesto que tendrá un valor muy diferente para Colón que para el Rey. El cuarto de los cinco epígrafes iniciales, atribuido a Fernando de Aragón, expresa el desencanto por el descubrimiento hecho por el Almirante: «¡Se le envió a que fuera por oro y demonios, y él que nos viene con plumas de ángeles!». La sola transcripción de estos cinco epígrafes comunica por sí misma ficcionalidad al texto que se va a leer. El discurso narrativo, con la guía de estos epígrafes, se dedicará a relatar y probar la aventura anunciada, así como también el resultado final:

Se estaban produciendo tres actitudes de muy significativa importancia: el Almirante en su moranza contemplativa, ya salvado, por decirlo en el lenguaje tradicional; el lasquenete Nietz, resurgido de los abismos de la locura y dispuesto a moverse hacia los hombres para hacerles ocupar el puesto del Gran Viejo fallecido; y Las Casas, judeocristiano incorregible, que no se disponía a vivir sino a morir con entusiasmo por la visión de Dios (241).

Estas tres actitudes generan tres destinos históricos diferentes: el del utópico, el del dominador (superhombre) y el de místico. A medida que avanza la re-escritura de sus anécdotas históricas, más se diluye la figura del Colón preestablecido y más se delinea la del Colón mesiánico, la del nuevo Adán, visionario e idealista. Ese Colón estático bajo el árbol de la vida, desasido de culpa y de racionalidad, dedicado al "estar" y no al "hacer", es la culminación del esfuerzo discursivo por transformar la historia en sueño, en utopía.³⁰ En este plano, la utopía sirve "para sacar el sentido", para "hacer funcionar el resorte del signo", para hacer posible "el discurso sobre lo real". *Los perros del paraíso* es una novela utópica puesto que hace "significar a la literatura" por medio de "esta nueva semántica".³¹

En relación con esta concepción de la utopía, como un nuevo proceso de significación, aparece el título de la novela: *Los perros del paraíso*. La expresión es tan ambivalente como recurrente en toda la novela. Desde el comienzo, aparece como una imagen: «Como perros rabiosos, impenitentes, los cuerpos huían de las sayas y de los nazarenos y de los

²⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Editions Du Seuil, Paris 1953, p. 126.

³⁰ Cf. E. M. Cioran, *Historia y Utopía*. Tusquets, Barcelona 1988.

³¹ Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Monte Avila, Caracas 1978, p. 84.

caballeros de tiza» (11). Los españoles traen consigo alanos alemanes para consolidar la conquista: «Eran implacables en la caza al fugado y para evitar movimientos sospechosos. Tomaron tal importancia que hasta se escribieron biografías de algunos de estos celosos guardianes del orden cristiano. El cronista Oviedo escribió así del perro Becerillo destacando sus cualidades moralizadoras: "Era ferocísimo lebel defensor de la fe católica y de la moral sexual, descuartizó más de doscientos indios por ídólatras, sodomitas y por otros vicios abominables, habiéndose vuelto con los años muy goloso de la carne humana.» (237). El narrador también emplea la imagen del perro para describir a los españoles que no "estaban a la altura que debería prevalecer en el Paraíso": «Aquello era un torrente de perros del deseo liberados todos en un mismo lugar y en el mismo momento» (221). En oposición a estos sentidos, aparecen aquellas «bestezuelas incapaces de ladrar que los primeros cronistas españoles hasta llegaron a negarles naturaleza perruna, la esencia de la perridad como diría Heidegger» (252). De acuerdo con su concepción, estos "perritos silenciosos" también son imágenes de los indios pues «según la tradición de los locales eran capaces de embeberse del alma de los difuntos con dificultades para pasar al Todo» (213). Además merodean, mudos, a los españoles: «¿Qué adivinaban en aquellos hombres extraños?» (242) Al final, se da «una sorpresiva revuelta de los perros. Fue una invasión silente. Más resistencia pasiva que acción depredatoria» (251). En definitiva, el título de la novela parece sugerir que los perros mudos, los indígenas, se oponen a los perros rabiosos, los europeos. Ambos se encuentran en el Paraíso, si bien los primeros terminan merodeando «por los campos y poblaciones, silenciosos, desde México hasta la Patagonia [...] por ahí andan esos seres irrelevantes que nadie inscribiría en ningún *Kennel Club*» (252).

Esta nueva semántica, producto de la utopía, es la que justifica la búsqueda de este paraíso, imposible de lograr en sentido absoluto, pero que es una necesidad para la historia y para la escritura misma. Simbólicamente, la novela termina con el relato de tres hechos: a) la muerte que vuelve a herir a Castilla en la cabeza del príncipe Juan, hijo bienamado de Fernando e Isabel; b) la mencionada invasión silente de «esos centenares de perrillos del Paraíso» que causaban miedo con «esa enorme presencia pacífica y silenciosa»; y c) la prisión y cadenas para el visionario Colón que en ese momento «comprendió que América quedaba en manos de milicos y corregidores como el palacio de la infancia tomado por lacayos que hubiesen sabido robarse las escopetas. Murmuró invencible: *Purtroppo c'era il Paradiso...!*» (253)

Esta insistente búsqueda utópica del Paraíso es una de las formas de ficcionalizar el discurso oficial de la historia del descubrimiento y la conquista. Ciertamente, al hacerlo su autor convierte su texto en un claro ejemplo de metahistoria por cuanto produce un discurso imaginario acerca de eventos reales que no tiene por qué ser menos válido precisamente por ser imaginario.³²

³² Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. The Johns Hopkins Univ. Press, Baltimore 1987, p. 57.

Podría decirse que toda metahistoria es, por esencia, utópica, pues no quiere afincarse en lo real, en lo histórico dado, sino que pretende crear paraísos de la escritura por medio de la poética de la historia. Hoy que se afirma que "todos los escritos históricos, sean filosóficos o empíricos, son más formas de la ficción que reflexiones sobre una realidad del pasado",³³ es más fácil comprender este sentido metahistórico de una novela como la de Abel Posse, construida como un discurso sobre el discurso histórico que se fundamenta en la búsqueda, por medio de la imaginación, de la verdadera causalidad histórica, el nuevo discurso histórico construido con la ficción hace parte del pasado y del presente de América Latina, e inclusive, llega a adquirir el status de documento histórico. Gracias a esta nueva discursividad, se establece firmemente "una relación imaginaria con las condiciones reales de la existencia".³⁴

En síntesis, la novela de Abel Posse permite llenar, por medio de la imaginación, de la invención, los vacíos que necesariamente ha **dejado** o ha **creado** la historia, en la consideración de nuestro pasado. Para lograrlo realiza una labor de desmitificación del discurso histórico oficial al constituirse narrativamente como un contra/discurso histórico, como una poética histórica. De aquí se desprende que la nueva novela histórica en Latinoamérica "desenmascara los mecanismos que operan en la elaboración del discurso histórico mediante una re-escritura que se reconoce así misma en su relación con el tiempo y el espacio de su producción".³⁵ Es entonces cuando se constata cómo la ficción, que en un comienzo parecía tener función anclar con respecto a la historia, termina "subordinando a la historia hasta lograr el milagro de hacerla olvidar".³⁶

El efecto final de la novela que ficcionaliza el discurso histórico se manifiesta en la fundamentación para nuestra identidad cultural, para configurar por medio de este discurso metahistórico una imagen válida del ser latinoamericano. Por supuesto que, simultáneamente al proceso de desmitificar, la novela produce una mitificación en sentido contrario al consagrado por la historia oficial. Los personajes históricos, como Colón en este caso, adquieren una dimensión que jamás han tenido en el discurso histórico. Dimensión que en el discurso literario se justifica desde Aristóteles cuando estableció, en su *Poética*, la distinción entre el historiador y el poeta: "La diferencia radica en que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular".³⁷

33 Gregor Mac Lennan, citado por Kathleen Newman, «Historical Knowledge in the Post-Boom Novel», *The Historical Novel in Latin America*, p. 210.

34 White, *The Content of the Form*, p. x.

35 Filer, p. 398.

36 Jitrik, p. 23.

37 Aristóteles, *Poética*. Bosch Casa Editorial, Barcelona 1977, p. 249.

SPREMINJANJE ZGODOVINE V FIKCIJO V ROMANU *PSI IZ RAJA*

Roman argentinskega pisatelja Abela Posse *Psi iz raja* (1987) s pomočjo domišljije izpopolnjuje praznine, ki jih je pustila in ustvarila zgodovina ob pregledu naše preteklosti. Pisatelj demitificira uradno zgodovino in ustvarja zgodovinski protidiskurz, neke vrste zgodovinsko poetiko. Diógenes Fajardo, profesor literature na kolumbijski državni univerzi, analizira roman Abela Posse kot enega od predstavnikov latinskoameriškega "postbooma" in novega zgodovinskega romana v Latinski Ameriki, ki implicitno ponovno ubeseduje zgodovino s pomočjo splošnega diskurza, kjer se čas in kraj mešata tako, da vodita do razlage zgodovinskega pomena naše sedanje usode. Ta nova zvrst zgodovinskega romana odkrito zavrača realizem, se odreka strogi zvestobi dokumentiranim podatkom in ustvarja nov pomen verjetnega v romanu. Ne gre za posvetitev zgodovinskega diskurza temveč za prelom zgodovine s pisavo, za ustvarjanje metazgodovinskega diskurza. Fikcija si zgodovino sedaj podreja do take mere, da ji jo uspe celo izbrisati iz spomina.