

La figura de Colón en las novelas de Carpentier y Posse

Marco Aurelio Larios

1. ¿Por qué el personaje precisamente?

La literatura en general es un género de repetición. La mayor parte de los trabajos discurre por ciertos temas y arquetipos comunes. La manera de llevarlos a cabo, de ponerlos en escena, es infinita. Me corrijo entonces: la literatura es un género de variación.

Así lo muestran dos novelas que poseen una misma singularidad al recrear la figura histórica de Cristóbal Colón: *El arpa y la sombra*¹ (1979) de Alejo Carpentier y *Los perros del paraíso*² (1983) de Abel Posse. Ejemplos de esta idea inicial, lucen una significativa diferencia no sólo por los recursos propios de un escritor ante los ajenos sino por lograr una respuesta estética totalmente distinta, conseguida sin duda por la construcción del personaje. Lo sabe el lector y lo sabe el crítico: todo ejercicio novelesco depende del dominio del autor sobre sus personajes. Modelarlos de una manera u otra es buscar un impacto preciso en la conciencia de los lectores.

En el personaje, nos dice el crítico ruso Bajtin, el autor «recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas, y las constituye en una totalidad única»³. Esta totalidad genera la reacción estética de la novela. Con el personaje, a través de él, o contra él, el autor establece un diálogo frente al mundo y frente al lector.

El autor no es portador de una vivencia anímica, y su reacción no es un sentimiento pasivo o una percepción; el autor es la única energía formativa que no se da en una conciencia psicológicamente concebida sino un producto cultural signifiante y estable, y su reacción aparece en la estructura de una visión activa del personaje como totalidad determinada por la reacción misma...⁴

Esta «visión activa del personaje» impide detenerse en la posibilidad del ente psicológico. Pensados desde este nuevo enfoque, los personajes deben ser tenidos como auténticos productos culturales. Las novelas actuales se han desprendido de cualquier condicionamiento psicológico (pretensiones del realismo o del naturalismo) para constituirse en producciones más amplias, más ambiciosas, que intentan abarcar la totalidad de la vida. El engañoso recurso psicológico en la creación de personajes ha cedido su sitio a uno más congruente y acabado: el recurso cultural.

Por eso, los dos Colones, el de Carpentier y el de Posse, no deben ser comprendidos y analizados como «entidades» psicológicas. No es su movimiento mental lo digno de ser estudiado sino el trato cultural que han sufrido en su diseño dentro de la novela. Los dos Colones, por ejemplo, parten de un idéntico referente «histórico», que poco cambia y poco se altera; poseen las mismas dudas sobre el origen de Colón, la lengua madre que hablaba, su pericia o impericia como navegante, su

¹ Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*, México, Siglo XXI Editores, 1988 (12a. ed.). Las citas de la novela proceden de esta edición.

² Posse, Abel, *Los perros del paraíso*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1987 (4a. ed.). Las citas de la novela proceden de esta edición.

³ Bajtin, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1989 (3a. ed.), p. 14.

⁴ *Ibidem*, p. 16.

preconocimiento de la existencia de tierras en el poniente, sus negociaciones secretas y sus impresiones frente a las nuevas tierras descubiertas, etc.⁵. Y sin embargo, el Colón de Posse poco se parece al Colón de Carpentier: la factura de cada uno ofrece una figura distinta. Todos los recursos puestos en movimiento a lo largo de una obra -las voces narrativas, las modificaciones a la cronología histórica (la *historia* en el *relato*⁶), las técnicas intertextuales, el manejo de transtemporalidades en la narración, etc.- solamente pueden ser entendidos desde el diseño propio del personaje: su concepción determina el desarrollo artístico de la novela, potencia las cualidades del material lingüístico, promueve las estrategias de la forma, sugiere el contenido. De allí la necesidad urgente de volver a los estudios de personaje como móviles primarios y últimos de los análisis literarios. «Para la objetividad estética, el centro valorativo es la totalidad del personaje y del suceso que le concierne»⁷, dice Bajtin. El aserto posee una certeza contundente: el protagonista de una novela es lo que en realidad vivencia el lector.

2. Personajística de los dos Colones

Para Mijail Bajtin, es la actitud del autor hacia el personaje, y no propiamente hacia el material, lo que «tiene carácter de acontecimiento y posee un significado»⁸. Por eso, los estudios literarios deben ir más hacia la producción de personajes que el autor hace y menos hacia el producto lingüístico; acercarse a reflexionar sobre la forma en que es elaborado el protagonista, sin perder de vista las técnicas narrativas que lo figuran; alejarse de cualquier ficha de identidad, escueta y esquemática, que pudiera ser extraída en abstracto del texto.

Bajtin propone categorías espaciales, temporales y semánticas para observar la construcción de un personaje. La figura espacial del personaje está conformada por la *aparición externa*, las *fronteras que la limitan* y las *acciones externas* que transcurren en un sitio preciso. La forma temporal se reconoce en la *actitud emocional y volitiva* del personaje y en el *ritmo* de las acciones que organiza valorativamente su existencia. En el plano semántico, el personaje para adquirir una *totalidad de sentido* depende de la estrategia del autor (tiene que ver con la voz narrativa, la invención de sucesos biográficos, la visión heroizada o ridícula en su horizonte, la congruencia cognoscitiva y moral con el mundo que lo rodea, etc.). Bajtin nos previene, además, de la impureza en la factura de los personajes (no hay carácter puro que sea ejemplo ideal). El autor entabla una lucha permanente con su personaje, nos dice. Tampoco olvida las cosas del mundo que dan pertenencia y definen culturalmente a los personajes: «todos los objetos tienen correlación con el aspecto del héroe, con sus fronteras tanto interiores como exteriores»⁹.

⁵ Cfr. la introducción de Luis Arranz, donde da cuenta de las dificultades para recrear una biografía históricamente exacta sobre Colón, en: Colón, Cristóbal, *Diario de abordo*, edición de Luis Arranz, Madrid, Historia 16, 1985.

⁶ Estos términos provienen del francés *histoire* y *récit*, acuñados por G. Genette, para dar cuenta del referente y de lo referido. Aquí están tomados de: Sánchez-Rey, Alfonso, *El lenguaje literario de la «nueva novela hispánica»*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991, p. 23 y ss., quien los define así: «*Historia* alude a una serie de acontecimientos con una unidad temática que dan origen al relato»; «*Relato* en su sentido más preciso alude al producto, al resultado del acto de contar, es decir, a la forma concreta en que se cuentan determinados hechos».

⁷ Bajtin, Mijail M., *Op. cit.*, p. 20.

⁸ *Ibidem.*, p. 166.

⁹ *Ibidem.*, p. 91.

Para poner en práctica nuestro estudio de personaje en las novelas de Carpentier y Posse, hagamos ahora, por separado, un análisis de cómo es configurado cada uno de los Colones y cuál es la totalidad de sentido que originaría cada uno en la reacción estética final que percibe el lector.

2.1 El Colón de Carpentier

La novela *El arpa y la sombra*, organizada en tres partes de extensión diversa («El arpa», «La mano» y «La sombra») tiene la peculiaridad de mostrarnos tres diferentes imágenes de Colón.

La primera parte nos transporta al tiempo del Papa Pío Nono, en el siglo XIX, quien desea postular a Cristóbal Colón en la Sacra Congregación de Ritos para que, por vía extraordinaria, se le canoniche como santo. Este Papa es en realidad el personaje central de esta primera parte. Carpentier ha elegido un narrador omnisciente para conducirnos hasta la recámara privada del pontífice, justo en el momento que detiene la mano antes de firmar la solicitud «... *pro introductione illius causae exceptionalis ordine*» (p. 19). Esta acción permite al narrador hacer una retrospectiva biográfica de Giovanni Maria Mastaï, Pío IX: sus antecedentes familiares -niñez y primera juventud-; la decisión de hacerse clérigo, el viaje a Sudamérica en una misión apostólica, las lecturas sobre los autores prohibidos de entonces, el fracaso de la misión, el conocimiento de numerosos santos y beatos del santoral americano, de cultos bastante localistas, y el regreso a Europa, cuando se le revela que Colón puede ser el santo que unifique a todos los países americanos (p. 21-51). La parte termina después de que estampa la firma: Pío IX imagina ser el confesor de Colón el día de su muerte.

La configuración del personaje Pío IX es dada completamente por el narrador: mantiene una posición extrapuesta¹⁰, fuera del personaje, nos permite ver su apariencia («las pompas del oro, el violado y el granate, el moaré, la seda y el encaje, fueron sustituidos por los atuendos, menos vistosos, de domésticos, ujieres y bussolanti» [p. 14]); recrea la vivencia de las fronteras que lo limitan, descripciones del entorno donde se mueve («En espera de los acontecimientos, Mastaï adoptó una táctica nueva ante quienes presumían de liberales en su presencia: táctica consistente en presumir de más liberal que los mismos liberales» [p. 42]); da cuenta de sus actos externos («Con los ojos fijos en el cielo prodigiosamente estrellado, esperó una respuesta a la pregunta que de sus labios se había alzado» [p. 50]). Pero es a través del horizonte¹¹ del personaje Pío IX que obtenemos las primeras conclusiones sobre Cristóbal Colón; Mastaï tiene de él una alta estima moral: «sería un santo de ecuménico culto, un santo de renombre ilimitado, un santo de envergadura planetaria, incontrovertible...» [p. 50].

La única imagen que tenemos de Colón en esta primera parte es a través de la *actitud emocional y volitiva* de Pío IX, reforzada con frases del historiador y biógrafo colombiano francés, Roselly de Lorgues, que lo piensa como un santo. Cristóbal Colón no aparece nunca como personaje central de esta primera parte; todo lo que se puede saber de él proviene de la forma en que lo pensaron los hombres del siglo XIX.

Es en la segunda parte, la más extensa, donde Colón se nos ofrece con toda la amplitud de un personaje. Para ello, la narración regresa hacia principios del siglo XVI

¹⁰ «Sólo la postura de extraposición crea el valor estético de la apariencia, la forma espacial expresa la actitud del autor con respecto al héroe; el autor tiene que ocupar una posición firme fuera del personaje y de su mundo y aprovechar todos los momentos que transgreden su apariencia», *Ibidem.*, p. 89.

¹¹ El *horizonte* de un personaje es el mundo que se le opone. Desde esta oposición comprende el mundo y lo define. Debe verse como el juicio del personaje ante el entorno. «Desde mi interior [el personaje que soy], en el contexto semántico valorativo de mi vida, el objeto se me *opone* en tanto que objeto de mi orientación vital (ético-cognoscitiva y práctica)», *Ibidem.*, p. 90.

y nos ubica en el lecho de muerte de Colón, quien espera la llegada del confesor; se sabe a punto de morir y realiza un recuento de su vida, como acto preparatorio para su confesión final. También en esta segunda parte hay un cambio de perspectiva en cuanto al narrador: es el mismo personaje (narrador en primera persona) quien refiere los actos más importantes de su vida. Este cambio estratégico de voz narrativa es una alteración total en la concepción del personaje: estamos frente a un personaje-narrador (Colón) que no puede ser concluido por ningún momento extrapuesto a su persona. Carecemos de una acabada imagen espacial de Colón, su presencia es completamente temporal. Y desde esta confección, todos sus actos y juicios quedan enmarcados por la perspectiva de su *horizonte* y sus vivencias internas. Por su voz se nos concluyen los otros personajes de su tiempo (Maestre Jacobo, la reina Isabel, los indios, etc.), pero el narrador-Colón no se extrapone a sí mismo: carece de terminación estética. No obstante, gracias a su forma temporal, tenemos una clara disposición de su *ritmo*¹²; todas sus vivencias adquieren una ordenación valorativa dentro de la existencia: todo acontecimiento deja de estar sujeto al libre albedrío y tiene un propósito que une y da sentido a cada suceso de su vida.

El *ritmo* es el rasgo más dominante en el diseño de Colón. Este ritmo está organizado, haciendo un resumen personal de los acontecimientos en los que participa el personaje Colón, en 15 subcapítulos donde queda referida su actuación: 1. en el lecho de muerte; 2. juventud; 3. el viaje a Islandia; 4. concepción de su proyecto «descubridor»; 5. su casamiento y su amancebamiento; 6. su intimidad con la reina Isabel; 7. el diario de navegación; 8. el desembarque en la isla; 9. la búsqueda de oro en las islas; 10. el regreso a España; 11. la instauración de la esclavitud; 12. la orden imperial que prohíbe la trata de esclavos indios; 13. el ardid del «Paraíso Terrenal»; 14. sus conclusiones personales; 15. en el lecho de muerte, otra vez. A lo largo de esta cuidadosa disposición rítmica pocos momentos son conclusivos y extrapuestos. Es el propio Colón quien continuamente nos recuerda su situación real («Ahora que, ya rondando por la muerte, en espera de un confesor que hartamente tarda en llegar, repaso las hojas amarillas...» [p. 139]). Del mismo modo, Colón llega a concluirse en varias ocasiones («en el castellano que aún manejo con alguna torpeza» [p. 82], «me fui volviendo grande e intrépido embustero» [p. 85], «jamás quise tratar de negocios con hembras, como no fuese en la cama» [p. 93], «mi poca pericia (lo he comprobado yo mismo) en el manejo del astrolabio» [p. 118], «Y observándome a mí mismo a través de lo escrito hace años, noto, mirando atrás, cómo se va operando una diabólica mutación en mi ánimo» [p. 161], etc.). Pero todas estas conclusiones, claros intentos de extraponerse, nos dan más la impresión de una crítica personal que de una postura firme fuera de la conciencia del protagonista. Como resultado de esta serie *rítmica* obtenemos una secuencia vivencial predeterminada, proyectada sobre los móviles más oscuros y secretos de la vida de Colón: la ambición desmedida del poder (oro y esclavos); la lujuria insaciable (mujeres); el embuste como único ardid en las relaciones humanas. Vemos el alma de Colón moviéndose en el espíritu de una época.

La tercera parte, sin ubicación temporal precisa pero seguramente en un tiempo posterior a Pío IX -quien murió antes de que se llevara a cabo la canonización de Cristóbal Colón-, refiere el juicio a que es sometida la vida de Colón en la Sacra Congregación de Ritos para determinar si lo canonizan o no. Nuevamente hay un cambio estratégico en la voz narrativa: un narrador omnisciente -más imparcial que el

¹² El *ritmo*, según Bajtin, alude a la serie de acontecimientos que realiza un personaje, y cuyo sentido total nos es revelado en el desarrollo de la novela. «El ritmo supone una inmanentización del sentido con respecto a la misma vivencia, del propósito a la misma aspiración (...). El ritmo presupone cierta *predeterminación* de la aspiración, de la acción, de la vivencia», *Ibidem.*, p. 106.

de la primera parte- nos presenta a Colón como un fantasma, como una sombra (el «Invisible»), que asiste al juicio de los hombres vivos. La recreación de la escena recuerda el esquema de un Auto Sacramental. En esta tercera parte, existe una configuración más plena de Colón. A través del narrador omnisciente se nos dan sus condiciones espaciales («sin peso, sin dimensión, sin sombra, errante transparencia» [p. 191]), sus fronteras exteriores que lo limitan («se encuentra agobiado, en la Plaza de San Pedro» [p. 222]), y sus acciones externas («‘Me jodí’, murmura el Invisible, dejando su asiento para encaminarse hacia la puerta principal, que habría de conducirlo, tras de un larguísimo andar por corredores y galerías...» [p. 218]).

En esta parte volvemos a encontrarnos con los trabajos de la extraposición, ese lugar firme y exterior que todo autor debe ocupar frente a su personaje y que le permite dar una forma más concluida a su personaje-Colón. El procedimiento de Carpentier varía respecto a la primera parte: no es el narrador omnisciente ni siquiera los personajes de esta parte (el Protanotario, el Postulador, el Promotor Fidei, el Presidente y los dos jueces) quienes concluyen la imagen de Cristóbal Colón en la novela. La conclusión procede de todos los intertextos que son citados por boca de los personajes para defender o atacar la figura del Descubridor de América. La conclusión es dada por diversos escritores e historiadores que a lo largo de 400 años han evaluado su vida: Víctor Hugo, Julio Verne, Fray Bartolomé de Las Casas, Carlos Marx, Alfonso Lamartine, entre otros. Y más precisamente cuando el veredicto ha sido expedido (a Colón el Invisible le es denegado el derecho a la canonización), se nos ofrece otro juicio concluyente: el de Andrea Doria: «Tanto, tanto, tanto, que todos sabemos aquí quién es Almirante de combates y quién es Almirante de paseos» [p. 225]. Al final, la imagen posible de un Colón santo se desvanece: «el Invisible se diluyó en el aire que lo envolvía y traspasaba, haciéndose uno con la transparencia del éter» [p. 227].

2.2 El Colón de Posse.

La novela *Los perros del Paraíso* está organizada en cuatro partes: «El aire», «El fuego», «El agua» y «La tierra», elementos de la cosmología científica. La obra en su totalidad posee un sólo narrador omnisciente en tercera persona. El dominio de esta voz narradora es absoluto: sabe las causas y las consecuencias últimas; aborda los personajes, diseña sus biografías, recrea sus perfiles físicos y emotivos; conduce vidas paralelas en mundos distintos y juega, muy posmodernamente, con la confusión de los tiempos¹³, para contaminar de pasado y futuro todo el desarrollo de la novela. El narrador, extrapuesto, se mantiene siempre en las fronteras del mundo que inventa.

No obstante, la novela tiene como gran personaje a Colón, aun cuando su presencia no domina del todo en las dos primeras partes: son otras figuras las que conducen el desarrollo de la obra.

En la primera parte, la secuencia narrativa cuyo personaje es Colón se alterna con: a) la historia de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón; b) la cumbre indígena entre aztecas e incas para decidir si invaden o no Europa; c) algunos cuadros aislados (historia del mástil de la carabela «Santa María», y la presentación del lasquenete Ulrico Nietz).

¹³ «La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos», nos dice Seymour Menton, es uno de los rasgos definitivos de la nueva novela histórica hispanoamericana que responde a las posibilidades de la metaficción histórica de la postmodernidad. Por otra parte, Umberto Eco también otorga a esa *Kunstwollen* la idea posible de visitar el pasado ‘sin ingenuidad’. Cfr. Menton, Seymour, *La nueva novela histórica en América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 42 y ss.; y Eco, Umberto, «Apostilla» en: *El nombre de la rosa*, México, Editorial Lumen, 1988, pp. 658 y 659.

De un total de dieciséis subcapítulos, solamente cinco competen directamente a Colón, es decir, una tercera parte. La relación de estos cinco subcapítulos, referidos a su *ritmo*, es: 1. sus orígenes familiares en Génova; 2. el nacimiento de su pasión por el Paraíso perdido; 3. el robo del alfabeto; 4. la circuncisión; 5. su primer trabajo como marino mercante.

En esta parte, el narrador-autor nos ofrece un Colón genovés, al que llama en italiano Cristoforo Colombo, de origen judío, con la fuerte sensación de ser un hombre predestinado. El diseño agota todas las fronteras espaciales, temporales y semánticas del personaje: «Es rubio y fuerte como un ángel» [p. 19]; «Cristoforo se durmió llorando. Comprendió que habíamos padecido una grave desgracia. Teniéndolo todo, habíamos perdido todo» [p. 27]; «Inútil lo que le hagan. Es de la raza de gigantes. Nada ni nadie podrá detenerlo» [p. 22].

En la segunda parte, la secuencia de Colón adquiere más presencia en el desarrollo general de la obra. De 17 subcapítulos ocupa ocho. Esto se debe a que la trama general se va entretejiendo y el protagonista se cruza con los personajes de las otras secuencias (con los reyes Isabel y Fernando, y con el lasquenete Nietz); la secuencia de los indígenas se desarrolla en forma paralela todavía sin ningún punto de contacto. Enumero también, a manera de resumen personal, estos subcapítulos donde se nos sigue configurando el *ritmo* del personaje: 1. los planes en la taberna; 2. su preconocimiento de nuevas tierras; 3. su matrimonio con la portuguesa Felipa Muñoz; 4. el reencuentro con Ulrico Nietz; 5. la prueba de su cristiandad; 6. su aparente humanismo nacionalista que lo salva del terror de aquellos años inquisitoriales; 7. el amancebamiento con Beatriz de Arana; 8. el encuentro con la reina Isabel en la Alhambra.

Hay también en esta segunda parte un avance en el diseño del protagonista: ahora el narrador-autor lo menciona indistintamente con nombre portugués (Christovao) o español (Cristóbal Colón)¹⁴. Además lo hace hablar -anacrónicamente- con argentinismos. Algunas veces lo caricaturiza («Y Colón, con los zapatos amarillos en la mano...» [p. 65]); le prescribe una ascendencia inusitada («se sabe descendiente directo del Profeta Isaías» [p. 71]); lo hace un erotómano contumaz («La maravillosa mitificada ‘carne’ le revelaba su majestad, su terrible poderío» [p. 77]); lo convierte en arlequín de una representación teatral («Colón voltejeaba con una malla dorada, de Apolo...» [p. 98]); y promueve un desacuerdo estético con Carpentier al recrear un encuentro plebeyo entre Colón y la reina Isabel.

En la tercera parte de once subcapítulos solamente uno no está dominado por el protagonista, los demás refieren el viaje de Cristóbal Colón a las Indias. El narrador-autor nos vuelve a ofrecer un cambio en la forma de nombrarlo. En casi toda esta parte, existe una preferencia por llamarlo «Almirante». La obra alcanza su desarrollo máximo: el viaje del descubrimiento está contaminado por las anécdotas de sus otros viajes; hay un cruce total de tiempos futuros como forma de transtemporalizar las circunstancias¹⁵.

¹⁴ Y que de paso, sirve para señalar la ambigüedad sobre su origen religioso, su patria y su lengua verdaderas, que aún hoy día en los estudios colombianistas no ha sido posible esclarecer.

¹⁵ Y que aparte del juego posmoderno de la obra, también puede interpretarse como la forma estética con que Abel Posse va logrando escindir la noción de espacio y tiempo, a la que llama «la trampa de la conciencia» (p. 131), o «el nombre de los ángeles que nos expulsaron del Edén» (p. 165). Finalmente, el Paraíso Terrenal -como quiere suponerlo Posse- es un volver a la eternidad inmortal del cuerpo donde las nociones de espacio y tiempo no existen más. Quizás por eso se intensifica en esta parte de la novela el traslado de espacios y tiempos: Colón navegando en pos del paraíso va rompiendo las coordenadas que nos hacen mortales: va rompiendo el tiempo y el espacio.

En este momento de la novela la figura de Colón deja de ser ambigua: se le compara con Moisés (p. 133); su erotomanía se revela como un culto al cuerpo (pp. 145-159); confrontado con Cristo, Colón no es un salvador de almas sino de cuerpos, por eso busca el paraíso (p. 165); nueva refutación estética contra el Colón de Carpentier: no busca oro, sino encontrar el paraíso (p. 186). Colón llora -el 4 de agosto de 1498- con «la emoción del elegido del Señor» (p. 191) cuando alcanza el Paraíso Terrenal.

La cuarta parte está constituida por quince subcapítulos. Exclusivamente dos se refieren a la secuencia de los reyes de España, Isabel y Fernando. La secuencia de los indígenas reaparece inserta en la gran secuencia de Colón. Se nos narran los trabajos de éste por instituir en la conciencia de los demás el hallazgo del paraíso: expide dos ordenanzas, la *Ordenanza de la Desnudez* (p. 214) y la *Ordenanza de Estar* (p. 216). Colón, por su parte, desnudo y a la sombra de una ceiba, que él cree el Árbol de la Vida, se deja estar. Mientras tanto marineros, filósofos, prostitutas y teólogos debaten la certeza o la garantía de estar en el Paraíso Terrenal.

La figura del protagonista adquiere en esta parte su forma más acabada: extasiado por el paraíso, Colón tiene el aura de los ungidos, mas no por la presencia mística, espiritualizada, sino por la experiencia de un cuerpo sin prejuicio ni lascivia. (El narrador-autor nos deslinda la noción de Paraíso Celestial y Paraíso Terrenal [p. 222]). El único relieve de su figura, hasta entonces escamoteado al lector, es saber que tiene pies palmípedos, signo mutante de un hombre anfibiótico [p. 207].

Frente a la forma acabada del personaje Colón, reducido a unos cuantos trazos, crecen en la perspectiva del autor otros personajes colaterales que lo han acompañado en su viaje al Paraíso. Son ellos realmente quienes, como un *entorno* del protagonista, demarcan las fronteras exteriores e interiores de Colón; los que a través de sus actos y vivencias ridiculizan el *ritmo* de la existencia del descubridor: el hastío por un mundo sin pecado, la incapacidad de explotación y lucro del Paraíso; los que dan un giro completo a la imagen de las tierras descubiertas: el rey de España declara a sus habitantes «cristianizables y vasallos» (p. 249) y ordena la captura del Almirante. Colón prisionero, condenado su Paraíso a la explotación humana, murmura invencible «*Purtroppo c'era il Paradiso*» (p. 253), última frase del genovés Colombo.

3. La actitud del autor en Carpentier y en Posse

La intención de un autor se nos da en la manera en que elabora, determina y concluye el contenido, el material lingüístico y la forma del personaje y su mundo; a través de ella se aprehende la totalidad de una obra literaria. El problema del autor y su manera de narrar un mundo preciso no es asunto reciente, ya que la mayor parte de los estudios literarios han glosado sobre los mundos narrados. Sin embargo resulta novedoso enfocar el problema desde el protagonista que se crea. En él se acusa el propósito del escritor: un personaje es concluido (diseñado, configurado, imaginado) para producir una impresión moral y cognoscitiva en el lector. El logro del personaje, repito, constituye el centro de la reacción estética de una obra.

El autor se encuentra directamente con el héroe y su mundo y sólo dentro de una actitud inmediatamente valorativa determina su posición como artística, y únicamente dentro de esta actitud valorativa hacia el héroe los procedimientos literarios cobran por primera vez su importancia, su sentido y su peso valorativo...¹⁶

¹⁶ Bajtin, Mijail M., *Op. cit.*, p. 172

El trasfondo de la cita nos revela que la actitud del autor se vuelve profundamente valorativa para conocer una obra cuando se le pone en relación con el personaje que logran sus procedimientos formales. Esta valoración se tiene como el verdadero resultado artístico.

Y en esto divergen sustancialmente las reacciones estéticas de Carpentier y Posse. Esta divergencia no proviene de la cantidad de recursos literarios utilizados, ni de los cambios estructurales, ni de la alternancia de secuencias narrativas. Analizadas las obras en sus aspectos meramente formales nos demostrarían que cada autor concibe su obra en razón de su individualidad, de sus preferencias narrativas, de sus aprendizajes e influencias, etc. Lógica y feliz consecuencia: nadie se repite literariamente. Pero hacer un estudio de esta manera es bastante insustancial. La obra literaria no es producto de un esquema prefabricado de posibilidades lingüísticas, sino una reacción ante un personaje y su mundo, reacción estética que atrae toda una variedad de consideraciones cognoscitivas y éticas, de la que no escapa ni el autor, ni el personaje, ni el lector. Nadie sale incólume después de haber leído una obra literaria.

Entendidas así las opciones de un escritor, la configuración del personaje nos revelaría el «golpe final» que transmite una obra al ser leída: su valor estético. Como producto cultural *dialogará* con su sociedad y las sociedades futuras.

Completemos ahora nuestro estudio de personaje.

El Colón de Abel Posse en *Los perros del Paraíso* es un personaje que siempre está concluido por la voz del narrador-autor. El dominio omnisciente de esta voz nos va determinando espacial y temporalmente la apariencia del personaje, sus actos emocionales, el ritmo de su existencia. Reutiliza todas las ambigüedades sobre los datos biográficos del Colón histórico: su origen italiano, o portugués, el dominio imperfecto de la lengua castellana, su pericia (aquí afirmada por Posse) o impericia como navegante. Además le prescribe una ascendencia profética que justifica la predeterminación de ser el descubridor del Paraíso Terrenal, es decir, le da un ritmo total a sus actos, le confiere un secreto motor que guía la vida del protagonista.

La forma semántica del Colón de Posse es la *biografía*. El personaje es construido bajo el esquema de una vida biografiada por el autor. Son visibles las informaciones familiares, los oficios de sus padres, las limitaciones en Génova -joven sin futuro, condenado a ser cardador o sastre-, su matrimonio con Felipa Muñoz, su amancebamiento con Beatriz de Arana, los trabajos para que sus proyectos de navegar al oeste fueran tenidos en cuenta, su trato con los Reyes Católicos, y el sentido de sus viajes descubridores. Las tres cuartas partes de la novela cumplen hasta aquí la posibilidad ficticia de una biografía de Colón. El narrador-autor nunca pierde su postura valorativa fuera del personaje. Su creación verbal, bajo los predicamentos bajtinianos, tiene un sentido preciso: «no se trata de un mundo de otros en mí, sino de mí en el mundo de otros»¹⁷. Esta es la impostación creativa del autor que hace posible al personaje biográfico.

Acorde con la frase «de mí en el mundo de otros», el diseño del Colón de Posse *privilegia* el entorno donde se mueve el personaje. El *entorno*¹⁸ adquiere una importancia enorme en el desarrollo novelístico del protagonista. De allí que Abel Posse utilice otras secuencias diegéticas (la de Isabel y Fernando, la del lasquenete Nietz y todos los ‘indeseables’, la de los indígenas), porque solamente a trasluz de ese mundo que rodea a Colón su vida cobra sentido: el espíritu de la época domina en los trabajos

¹⁷ *Ibidem.*, p. 136.

¹⁸ «El mundo objetual externo transgrede de un modo absoluto la conciencia viviente del héroe...», *Ibidem.*, p. 92.

conclusivos del narrador-autor sobre el personaje. El alma de Colón (su ritmo) cruza el espíritu de esta época.

Así el diseño ficticio de su biografía, contra lo que pudiera imaginarse, no es más importante que la configuración del mundo en donde se mueve el personaje. Colón -exagerando el aserto- es casi un pretexto para dilucidar los sentidos del *entorno* donde se mueve. Se comprenderá entonces que el espíritu de la época se vuelva el verdadero logro de la creación verbal de Posse. La biografía ficticia de Colón hace posible este resultado estético. Hay signos a lo largo de toda la obra de lo que aquí expongo: al inicio mismo de la novela se comienza hablando del «ambiente» de esos tiempos (*der Totentanz*), y al final, Colón reducido a pocos trazos, los personajes secundarios, los que se mueven en su entorno, crecen, debaten, confabulan, sobre la suerte del 'Paraíso'.

Abel Posse en *Los perros del Paraíso* busca más un diálogo con el hecho histórico del descubrimiento y de la conquista de América, que un diálogo con la personalidad del histórico Colón. A lo largo de la novela, la voz conducente del narrador no cede a ningún cambio: valora como una conciencia ajena ese mundo donde habita su personaje. Esta voz dominante constituye la conciencia intermedia entre el lector y el personaje, el lector y el mundo enunciado, otorga una fuerte impresión de estar ante un texto asertivo¹⁹, consecuencia natural de las constantes alusiones históricas que de manera intertextual permean la obra. Es la voz del narrador-autor que *dialoga* con el lector.

El «golpe final» de la obra de Posse parece claro: la crítica sociohistórica del Descubrimiento de América y sus consecuencias para el mundo indígena y el mundo occidental. El gran dominio del *entorno* se lo permite a Posse: el personaje Colón, bastante ambiguo y ficcionado, no constituye el mayor logro de la novela. Sus pocos trazos (predestinación, pies palmípedos, erotomanía) no son suficientemente importantes para realzarlo dentro de la obra. Constituido en el pretexto ficcional para nombrar toda una época, la descripción conjunta de otros personajes sirve para dilucidar las ideas más sugerentes de los últimos quinientos entre Europa y América.

El Colón de Carpentier, en cambio, mantiene en *El arpa y la sombra* una configuración más cercana al personaje histórico. Volvamos a las primeras imágenes del personaje: en la primera parte, Colón es concluido por la visión (el horizonte) del Papa Pío IX; en la última parte, la conclusión no procede de los personajes que intervienen en el juicio canónico sino de los intertextos de los diversos autores que allí son reproducidos. Todas estas voces, en positivo o en negativo, nos recuerdan *históricamente* a Cristóbal Colón. De antemano, Carpentier cede su voz autoral a los personajes y a los intertextos de su novela; es decir, imprime un cambio permanente de voces y opiniones. La obra de Carpentier se nos vuelve, por ese motivo, más dialógica frente al personaje histórico Colón. (Lo dialógico en la obra de Posse no es con el personaje histórico sino con el mundo europeo que descubre y conquista América; su diálogo es en otro orden, nunca a nivel de personajes). Pero la estrategia más importante en el diseño del Colón de Carpentier está en la segunda parte de su novela, la de mayor extensión. Aquí el personaje se nos convierte en la propia voz narrativa. Esto, como ya lo he dicho, limita su imagen; no puede visualizarse a sí mismo dentro de un entorno. Los espacios exteriores no toman relevancia alguna. Son sus actos emocionales y volitivos los que

¹⁹ Para Todorov existen dos tipos de textos: asertivos y no asertivos. Los primeros se atribuyen al autor del texto, y son generalmente los textos humanísticos -como un libro de historia, por ejemplo-, mientras que los no asertivos intercalan una voz intermedia entre el autor y el texto -como en el caso de la novela, un narrador-. (Cfr. Todorov, Tzvetan, *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 145 y ss.). Forzando la relación, *Los perros del paraíso* de Posse, sin ser obviamente un texto asertivo, nos da una fuerte impresión autoral.

adquieren importancia. El personaje-narrador Colón queda sujeto a su forma temporal (el ritmo). A pesar de algunos momentos en que intenta extraponerse y dar una conclusión de sí mismo, Colón no posee más que su *horizonte*: sus actos y su cuerpo transcurren en un mundo que su conciencia no puede abarcar en su totalidad. Transcurre su alma dentro de un espíritu donde el personaje cree cumplirse. Es el juego de la estética verbal. Carpentier hace la impostación de ser el personaje: ‘yo-para-mí’, fórmula que solamente busca una justificación ante el otro. En el caso de Colón, su ‘yo-para-mí’ cobra sentido en ese ‘otro’ que lo piensa: la Historia. La conciencia de pasar a la historia resulta el mayor acto consciente del personaje: «Pero no habrá recuento. Sólo diré lo que, acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra de mármol*» [p. 187], llega a decir el Colón de Carpentier.

Este privilegio del horizonte sobre el entorno se logra por la forma semántica del diseño del personaje: la *confesión*:

El elemento *constitutivo* de esta forma es el hecho de ser ella precisamente una *autoobjetivación*, de que se excluya el *otro* con su específico enfoque *privilegiado*; solamente la actitud pura del *yo* con respecto de uno mismo es el principio organizador del enunciado. Sólo aquello que yo mismo puedo decir de mi persona forma parte de la confesión (lo fundamental, por supuesto, y no solamente los hechos); la confesión es immanente a la conciencia que avanza moralmente, no rebasa sus fronteras básicas y todos los momentos transgredientes a la autoconciencia se excluyen.²⁰

Y es una falsa confesión la que nos ofrece el personaje Colón en la segunda parte de *El arpa y la sombra*. La confesión se opone a la forma de la biografía. Y elegir esta forma confesional del personaje es la respuesta estética de Carpentier a las biografías (casi hagiografías) de Roselly de Lorgues y León Bloy.

Esta clave de confidencia crece con la fusión del personaje-narrador. De manera que no hay relaciones entre uno y otro, porque el narrador nunca transgrede el horizonte del personaje; es decir, nunca se coloca fuera de su misma voz; emocional y volitivamente se une²¹ al protagonista. El entorno, repito, se desvanece. La opción del autor expresa en sí la postura activa con que desea lograr el «golpe final» de su obra.

En ese ‘yo-para-mí’, que es la confesión, el rendimiento de cuentas busca dirigirse a Dios mediante el acto de arrepentimiento. Dios es la terminal de este acto: es el otro que evalúa al confesado. Sin embargo, en el confeso Colón de Carpentier, la confesión es falsa, carece de arrepentimiento y busca una terminal distinta («*escrito en piedra de mármol*»): el juicio de la Historia. La Historia se convierte en el otro que lo valorará.

Pero estilísticamente, el arte verbal de la confesión tiene una finalidad estética precisa: es el lector quien realiza la extraposición que no está escrita en la obra narrativa. El lector es el que da forma concluida al personaje. Al momento de leer, la extraposición, ese lugar exterior que el narrador-autor vuelto narrador-personaje no puede ofrecernos, es ocupada por el lector.

Y este es el logro mayúsculo en la figura del Colón de Carpentier: la reacción estética total la lleva a cabo el lector. Cuando un lector concluye a un personaje, su reacción es profundamente moral. Carpentier ha cedido el juicio de la historia, que en realidad es el juicio de los hombres posteriores, a los lectores. *El arpa y la sombra* se yergue como la gran contrarrespuesta estética (cognoscitiva y moral) a la obra de Paul Claudel, *Le livre de Christophe Colomb* (1927), en el que Colón «immer in Christus -od.

²⁰ Bajtin, Mijail M., *Op. cit.*, p. 126.

²¹ *Ibidem.*, p. 130.

heiligenähnlicher Pose erscheint»²². Este es el resultado final de la novela de Carpentier: instaurar sobre la figura histórica de Colón una crítica moral. Al ceder la conclusión a los lectores, cede el juicio a los hombres posteriores, juicio permanente mientras la novela siga leyéndose...

Bibliografía

- Bajtin, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 1989 (3a. ed.)
- Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*, México, Siglo XXI Editores, 1988 (12a. ed.), 227 pp.
- Colón, Cristóbal, *Diario de abordo*, edición de Luis Arranz, Madrid, Historia 16, 1985.
- Eco, Umberto, *El nombre de la rosa*, México, Editorial Lumen, 1988.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica en América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Posse, Abel, *Los perros del paraíso*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1987 (4a. ed.), 253 pp.
- Rössner, Michael, *Kolumbus und die Folgen im Spiegel der Literatur (Scriptum)*, Wien, WUV, 1992.
- Sánchez-Rey, Alfonso, *El lenguaje literario de la «nueva novela hispánica»*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991.
- Todorov, Tzvetan, *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós, 1993.

²² «siempre en Cristo -o en santa actitud aparece». Rössner, Michael, *Kolumbus und die Folgen im Spiegel der Literatur (Scriptum)*, Universität Wien, Viena, 1992, p. 67.