

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y ECUATORIANA**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE MAGÍSTER EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA Y ECUATORIANA**

**LO CARNAVALESCO Y ERÓTICO EN LA IMPUGNACIÓN DEL DISCURSO
HISTÓRICO OFICIAL EN LA NOVELA *DAIMÓN* DE ABEL POSSE**

CHRISTIAN R. RIVERA

DIRECTORA: Mgtra. SUSANA DÁVILA

QUITO, 2017

DEDICATORIA

A Emilio David.
Por su valor ante la adversidad
y la osadía de enfrentar las dificultades
con gracia y dignidad.

Los héroes ya no me resultan lejanos.

RESUMEN

Esta tesis tiene como finalidad una lectura interpretativa de ciertos elementos carnavalescos y eróticos que permiten la interpelación del discurso histórico oficial en la novela *Daimón* del escritor argentino Abel Posse. En este sentido, el presente trabajo se plantea la posibilidad de confrontar, a la luz de la propuesta bajtiniana del carnaval, el discurso unívoco y convencional del Descubrimiento y la Conquista de América con el discurso fictivo de la novela objeto de estudio.

Otro de los elementos analizados en este trabajo es el erotismo como propuesta desmitificadora del discurso histórico estatuido. Para el efecto, el presente trabajo vincula lo erótico con lo grotesco; dado que el realismo grotesco se presenta como una categoría del *carnaval* que sugiere el rebajamiento de lo elevado, lo espiritual y sublime hacia un plano material y corporal, donde se privilegian imágenes de origen pagano (*no oficial*) cargadas de una pulsión erótica exuberante afín a los cultos precolombinos de la fertilidad. Así, resulta significativo que lo oficial procure *lo estándar, lo normativo*, mientras que lo *no oficial* proyecte un discurso cuya intención crítica aspire a desmitificar la oficialidad.

Se ha añadido, además, un capítulo que aborda algunos rasgos intertextualidad presentes en *Daimón*. Es necesario aclarar que este capítulo no pretende llevar a cabo un análisis exhaustivo o detallado de la intertextualidad literaria presente en la novela objeto de estudio, sino que presenta una pequeña muestra, siempre vinculada con las propuestas teóricas del carnaval: anacronismo, reescritura paródica, etc. No obstante, se pone a consideración del lector un anexo donde se muestran, de manera breve, algunos procedimientos de intertextualidad literaria, con el fin de allanar el camino para futuras investigaciones.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO PRIMERO	
A MODO DE PREFACIO	11
BREVE RESEÑA DEL AUTOR Y SU OBRA	11
MARCO TEÓRICO	13
1. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA: UN EJERCICIO INTERDISCIPLINARIO	14
1.1 BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DEL GÉNERO	14
1.1.1. Propuestas teóricas de la novela histórica	17
1.1.2. Incorporación de la historia en la prosa narrativa histórica	19
1.1.2.1. El carácter del pasado histórico	20
1.1.2.2. La preeminencia y el papel del pasado en la novela histórica.	21
1.1.2.3. La relación de la novela histórica con el documento y la Historia como construcción discursiva.	22
1.1.3. Desarrollo de la novela histórica en América Latina	24
1.1.4. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana y la posmoderna	28
1.2. EL CARNAVAL	33
1.2.1. Manifestaciones y características de lo carnavalesco	36
1.2.2. El tiempo fijo instituido vs. El tiempo dinámico del carnaval	38
1.2.3. La figura diabólica y el tiempo profano del carnaval.	40
1.3. EL EROTISMO	41
1.3.1. El cuerpo como degradación de lo sublime.	44
1.3.2. Eros y Tanatos	45
1.3.3. Lo femenino como elemento desestabilizador	46
1.4. LA INTERTEXTUALIDAD	47
1.4.1. Intertextualidad	50
1.4.2. La paratextualidad (paratexto)	51
1.4.3. La metatextualidad	51
1.4.4. La hipertextualidad	51
1.4.5. La architextualidad	52
CAPÍTULO SEGUNDO	
UN EJERCICIO DE HERMENÉUTICA	53
2. DAIMÓN Y LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA	53
2.1. EL PERSONAJE HISTÓRICO Y LA HISTORIA FICCIONAL.	54

2.2 EL ELEMENTO CARNAVALESCO EN DAIMÓN.	56
2.2.1. Daimón o el carnaval de los muertos.	63
2.3. EL EROTISMO EN DAIMÓN	66
2.3.1. El Erotismo como categoría de lo grotesco.	66
2.3.2. El conflicto de la Religión oficial y la condena del cuerpo	70
2.3.3. Daimón o la degradación de lo sublime, la unión con el Todo, en busca de lo continuo.	72
2.3.4. Eros-Tanatos y la impugnación de la “Historia”	74
2.3.5. El miedo a la mujer en Occidente: Daimón y el mito de las amazonas	76
2.4. LA INTERTEXTUALIDAD	83
2.4.1. Distorsión del tiempo: anacronismos	84
2.4.2. Anacronía: del tiempo lineal al tiempo cíclico.	86
2.4.3. La falsa crónica disfrazada de historicismo, la reescritura paródica	89
2.4.4. La Letra y su contingencia temporal: entre Heráclito y Parménides	91
CONCLUSIONES	95
ANEXOS	
ANEXO 1	102
1. Del imaginario histórico a la ficción narrativa.	102
2. El periplo	103
3. Hacia la impugnación de la historia	105
ANEXO 2	107
Algunos procedimientos de Intertextualidad literaria en <i>Daimón</i> .	107
BIBLIOGRAFÍA	
PRINCIPAL	112
SECUNDARIA	112
BASE BIOGRÁFICA ELECTRÓNICA	114

INTRODUCCIÓN

El rasgo más evidente de cualquier sociedad está en el hecho de que todas y cada una de ellas se congregan, en sus primeras etapas, alrededor de una historia fundacional. En efecto, los seres humanos preservan su historia a través de un imaginario plasmado en un sistema sígnico y convencional que permite mantener su memoria como un hecho verdadero.

Ciertamente, es a través de la lengua que las sociedades intentan configurar un hecho como veraz y transmutarlo en una especie de acuerdo discursivo. Sin embargo, Jorge Luis Borges captó, en ese artefacto discursivo, un conflicto que lo ilustra en su cuento *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Efectivamente, en esta narración se patentiza que la objetividad de la historia es inexistente; es una ilusión que se concreta en el discurso estético. Puntualiza: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras (...) Crea así, diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan” (Borges, 1995, p. 112).

Por otra parte, algo que caracteriza al ser humano es el examen continuo de sus memorias mediante la aplicación de un lenguaje figurado. La memoria (los hechos) y la historia (su elaboración discursiva) se articulan en un intento de darle verosimilitud al registro histórico. Sin embargo, éste siempre será fragmentario e incompleto, puesto que se proyecta desde una sola perspectiva, una visión del mundo.

En consecuencia, se puede afirmar que todas las sociedades han creado un imaginario del pasado, no porque sus recuerdos no sean reales, sino porque ese imaginario no posee todas las perspectivas que surtan todos los elementos de juicio para expresar con plena certeza un discurso veraz del acontecimiento. Pero además y sobre todo, porque el discurso está atravesado de una gran carga emocional. Más grave es todavía si los sucesos y personajes están contruidos bajo la consigna del encubrimiento; es decir, con el propósito de silenciar e invisibilizar las prácticas discursivas y sociales de la alteridad.

El 12 de octubre de 1492, el encuentro de dos culturas distintas, diametralmente disímiles, trajo como consecuencia la construcción de un discurso histórico escrito por los llamados cronistas. Este discurso, tomado como Historia Oficial, es en esencia una manifestación discursiva parcializada y discriminatoria, en la que se enmascara un proceso sistemático de anulación de la memoria social de las civilizaciones sometidas. Ante la cuasi destrucción de la memoria ontológica y cultural, América Latina encuentra en la literatura de su región (y en muchas otras manifestaciones culturales) los elementos que permitan articular muchos segmentos dispersos que se encuentran alojados en su memoria. Es así como se manifiesta una de las formas que la novela histórica en América Latina que se propone desmontar la Historia Oficial.

En ese sentido, este trabajo no pretende inmiscuirse dentro de las categorías ontológicas de la realidad. Tampoco pretende hacer una reelaboración de los acontecimientos desde el punto de vista historiográfico; lo que intenta es reflexionar sobre la arquitectura de la novela *Daimón* de Abel Posse y descubrir cómo el acontecimiento histórico y su figuración literaria consiguen desacralizar el acontecimiento de la *histórica oficial*.

Para abordar la impugnación al discurso histórico oficial de la época, en la novela *Daimón*, este estudio se vale de la propuesta teórica bajtiniana del carnaval para deconstruir la novela. El carnaval bajtiniano permite, por otra parte, abordar otros ejes temáticos, el carnaval como modelo de discurso articulado a la historia ficcional de América como al erotismo que se complementa con algunos elementos intertextuales.

Este estudio se proyecta en tres partes: el primer capítulo aborda la base teórica sobre la que se basa la interpretación; el segundo tiene que ver con la hermenéutica y el tercero con las conclusiones a las que llega el estudio.

En el primer capítulo, *Marco Teórico*, se puntualizan varios de los conceptos de la *Novela Histórica* propuestos por algunos teóricos, que permiten especificar

los rasgos distintivos de este género narrativo. Por otra parte, se hace un breve recuento de la evolución de *Nueva Novela Histórica* que se escribe en Latinoamérica. A continuación, se puntualiza y reflexiona el concepto bajtiniano de lo *carnavalesco* y se detallan algunos principios teóricos que permiten la impugnación del discurso histórico oficial. Por otra parte, se especifican algunas manifestaciones carnalescas como son la excentricidad, lo grotesco y la alteración temporal a través del tiempo pagano.

Dado que el carnaval remite a lo grotesco bajo la consigna de *rebajamiento* de lo sublime y la consecuente relevancia de lo corporal, se articula entonces con lo erótico, concepto del que se reflexiona desde diversas posturas, pero siempre engarzado con el carnaval. Se incorpora además al marco teórico una brevísima puntualización de elementos de intertextualidad desde la postura de G. Genette, que si bien no constituyen un motivo de estudio profundo en este trabajo, es necesario reconocerlos porque forman parte de la arquitectura de la novela y dan luces a la interpretación.

En el segundo capítulo, se propone un ejercicio hermenéutico de *Daimón* bajo la luz de la propuesta teórica enunciada en el primer capítulo; a saber, el carnaval, el erotismo y la intertextualidad articulados al discurso grotesco y carnalesco. Se intenta, por otra parte, reflexionar de qué manera este ejercicio hermenéutico promueve una lectura alterna al discurso histórico oficial. Ciertamente, la interpretación de *Daimón* se aborda como una impugnación al discurso histórico, desde la perspectiva de lo carnalesco. Por otra parte, se trabaja una lectura desde lo erótico y su efecto transgresor producido por la degradación de lo sublime. A partir de la categoría bajtiniana de lo grotesco, se procede con el análisis de la naturaleza de Eros y su alusión a la exuberancia de la naturaleza y su representación de lo femenino.

Asimismo, dentro de la categoría de lo erótico, se pondrá de manifiesto cómo el poder transgresor de lo sensual altera la concepción occidental del disfrute, el mismo que es rescatado en *Daimón* bajo la noción del *Estar* -vivir en el

ahora, el momento- sin preocuparse del futuro que en la concepción productiva de Occidente se representa como el Ser.

Por último, se realiza un breve repaso de algunas manifestaciones de carácter intertextual halladas en *Daimón*, que no pretende identificar los múltiples recursos transtextuales e interdiscursivos que Posse emplea en *Daimón*, puesto que excedería los límites de esta investigación.

El tercer capítulo se limita a manifestar las conclusiones que se ha llegado luego de hacer múltiples lecturas e interpretaciones tanto de la teoría como la aplicación de las herramientas de análisis a la novela: se reconoce que la obra dispara múltiples interpretaciones y que este trabajo no logra abordarlas todas, Por tal razón, se plantean otras las posibilidades de estudio que se pueden hacer sobre *Daimón*.

Fernando Ainsa señala, retomando las palabras de Ezequiel Martínez Estrada, que “son los libros los que hacen los pueblos” (Ainsa, 2010, p. 394). No podemos estar en desacuerdo con lo señalado. No de otro modo se explica que toda civilización se edifique a la sombra de sus ficciones fundacionales. En gran medida puede decirse que las instituciones académicas son las responsables de cambiar, mantener o garantizar una discusión que conflictúe permanentemente las versiones “oficiales”, las mismas que responden al interés natural de promover e institucionalizar un canon.

CAPÍTULO PRIMERO

A MODO DE PREFACIO

BREVE RESEÑA DEL AUTOR Y SU OBRA

Antes de realizar el estudio de la obra *Daimón* de Abel Posse desde la perspectiva carnavalesca, parecería pertinente señalar algunas notas biográficas sobre el autor y su obra literaria.

Abel Parentini Posse, más conocido como Abel Posse, nace el 7 de enero de 1934 en la ciudad de Córdoba. Es uno de los escritores más prestigiados de la literatura argentina contemporánea y ha contribuido indudablemente con su obra estética a las letras hispanoamericanas, especialmente en el desarrollo y evolución de la novela histórica.

Se sabe que Posse realiza sus estudios escolares, secundarios y universitarios en la ciudad de Buenos Aires. Se recibe como abogado en la *Universidad de Buenos Aires*. En 1959 viaja a Francia donde cursa un doctorado en Ciencias Políticas en *La Sorbona*.

Se ha desempeñado con mucho éxito como novelista, ensayista, periodista, diplomático, docente, tanto de universidades argentinas como extranjeras, entre otras actividades. En 1970, Posse incursiona en la carrera diplomática lo que permite vivir temporalmente en diversas ciudades como Moscú, París, Copenhague, Madrid, Lima entre otras. Tiene la oportunidad de conocer personalmente a destacados intelectuales de la cultura como Borges, Cortázar, Nalé Roxio, Benedetto, Carpentier, Neruda, Sarduy, Nabokov, Heidegger, Cioran, entre otros. (Semeraro, 2011).

A pesar de haber escrito varias novelas antes de *Los perros del Paraíso* (1983), es justamente con esta obra que logra ser conocido y gana el premio internacional Rómulo Gallegos, que forma parte de *La trilogía del descubrimiento*, junto a *Daimón* (1978) y *El largo atardecer del caminante*, (1992) Primer Premio

de la Comisión Española del V Centenario, obras que se destacan por su incursión en el mundo de las novelas históricas y en la que sus protagonistas, Cristóbal Colón, Lope de Aguirre y Álvaro Núñez Cabeza de Vaca constituyen las figuras emblemáticas de la historia de la conquista.

Su primera novela *Los Bogavantes* es una crítica a los sueños utópicos de la burguesía europea; *El inquietante día de la vida* Premio Trienal de Novela de la Academia Argentina. En 1979, publica la novela *Momento de morir* en 1979. Más tarde publica la segunda parte de su trilogía *Los perros del paraíso* (1983), que como se ha señalado anteriormente, gana un gran prestigio internacional al recibir el premio Rómulo Gallegos. A este libro, le siguen *Los demonios ocultos* (1987), *La reina del Plata* (1988), *El viajero de Agartha* (1989); para finalmente cerrar su trilogía con la publicación del libro: *El largo atardecer del caminante* (1992). En adelante publica otras obras que si bien no alcanzan la difusión de las primeras, no carecen de calidad: *La pasión según Eva* (1994), *Los cuadernos de Praga* (1998), *El inquietante día de la vida* (2001), *Cuando muere el hijo* (2009) y *Noche de lobos* (2011).

Abel Posse también ha incursionado en el terreno poético con *Invocación al fantasma de mi infancia muerta* (1959) y *Celebración de Machu Picchu* (1977). De la misma manera, ha escrito algunos relatos cortos: *Cuando el águila desaparece* (1989) y *Paz en guerra* (2000).

Si bien se ha hablado de su famosa trilogía: *Daimón*, *Los perros del paraíso* y *El largo atardecer del caminante*. Se conoce que tal saga ha quedado incompleta, pues el novelista ha planificado hacer una cuarta entrega de lo que sería su tetralogía. Esto último, que lo ha informado el propio autor, llevará el nombre *Los heraldos negros*, obra que se sigue esperando su aparición.

Abel Posse parecería contemplar y reescribir la historia de América Latina como un intento de concretar un pasado histórico que ha surgido muchas veces desde el deseo y tentativa. Es decir, el convencimiento de que la conciencia, jamás

separada de sus deseos, elabora una *realidad* proyectada en un discurso.

MARCO TEÓRICO

Múltiples son los elementos que propician la arquitectura de *Daimón* como una *Novela Histórica* dentro del marco de la posmodernidad. En este capítulo se trata de establecer la base teórica sobre la cual descansa el estudio hermenéutico de la novela, eje fundamental de preocupación de esta tesis.

Inicialmente, se aborda brevemente el proceso historiográfico que ha sufrido la novela histórica como subgénero de la narrativa; se puntualizarán los elementos esenciales en cada una de sus etapas. Por otra parte, se hace una descripción de los conceptos del *carnaval bajtiniano*, el *erotismo* y la *intertextualidad* como elementos constitutivos e invariables dentro de los que se considera la Nueva Novela Histórica en la Postmodernidad.

1. LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA: UN EJERCICIO INTERDISCIPLINARIO

Para aproximarse al estudio de lo que constituye la Novela Histórica y evolución, se ha priorizado varios estudios de teóricos como Lukács, Menton, Pons, Alegría, etc. Es importante sin embargo señalar que el aporte de María Cristina Pons, en su obra *Memorias del Olvido, La novela histórica de fines de siglo*, ha sido quien ha iluminado con mayor fuerza a este trabajo.

1.1. BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DEL GÉNERO

Si observamos, pues el problema de los géneros, solo podremos plantearnos la cuestión del siguiente modo: ¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen el género de la novela en general?

Si lo planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder así: no los hay.

Georg Lukács, *La novela histórica*

La idea de una novela histórica tiene su raíz a finales del siglo XVIII y

principios del XIX. Su aparecimiento y posterior consolidación se consiguen a la sombra del conflicto entre el Racionalismo y el Romanticismo¹. Se advierte entonces una nueva voluntad estética que propone como eje fundamental el retorno a los orígenes, devolver las cosas a su esencia; en definitiva, despojar la realidad de los atavíos y afeites con los que la Ilustración la habían cubierto. No de otro modo se explica que la novela histórica haya aparecido como un subgénero del *Romanticismo*, corriente que de alguna manera, se propone reivindicar el pasado.

A diferencia de Europa, donde el Romanticismo es reemplazado por el Realismo literario de Balzac y Dickens, en Hispanoamérica una suerte de Romanticismo surge con el fin de consolidar las nuevas repúblicas alrededor de una conciencia nacional. Así se comprende entonces el auge de las novelas fundacionales que buscan dar sentido de pertenencia a los lectores bajo los postulados del nacionalismo romántico de Herder: la memoria de los pueblos, sus costumbres y tradiciones son el vehículo más fiel para forjar una conciencia nacional. En este sentido, la novela histórica en América Latina se inspira en los procedimientos literarios de la novela romántica de Walter Scott, Chateaubriand, Vigny, entre otros, con el propósito de darle forma a una identidad en ciernes.

Walter Scott a comienzos del siglo XIX fija un modelo de la novela histórica, que es muy tempranamente revisada y criticada, y que establece ciertos parámetros estéticos, no vigentes en la actualidad, y cuyas pautas establecen el modelo estético de la época.

En el siglo XX, el crítico húngaro George Lukács propone, por su parte, una sociología de la Novela Histórica que revela las contradicciones subyacentes en el orden social y que está relacionada con los procesos de cambio registrados en el presente. Su enfoque se centra en las relaciones sostenidas entre las formas artísticas y las diferentes concepciones de vida que se dan en cada época. Lukács

¹ Este último, se convierte en el movimiento de resistencia contra el despotismo de la razón y la vacuidad de una organización social nacida como resultado de la Revolución Industrial.

considera que cada época devela su propia estructura mental, por lo tanto, la representación novelada de un acontecimiento, su recuento frío y superficial, pone de manifiesto una evolución de orden dialéctico que da forma a una época y le impone al autor ciertas estructuras narrativas.

Para Lukács, el problema radica en asumir la historia en compartimentos claramente definidos², por lo tanto, viables a la hora de ser fraccionados en periodos de cambio. Pero este anhelo encierra un propósito poco real, debido a que los procesos históricos se dejan fragmentar solamente con finalidades pedagógicas; mas los acontecimientos en función de la realidad se comportan de manera imprecisa. Las fronteras temporales se muestran permanentemente difusas, por ello, indefinibles.

Con respecto a los procesos históricos dados en América Latina, los parámetros propuestos por Lukács son inválidos puesto que la historia americana no posee un comienzo definido. La conquista española, en su afán de borrar todo vestigio de memoria en las culturas precolombinas, sometió a las civilizaciones americanas a una desestructuración de la memoria a través de la letra, y con esta, el reemplazo de un pasado y la adopción forzada de un calendario tan ajeno como extraño.

El espíritu y la memoria de América se han forjado en constante conflicto con el pasado, pero lejos de proyectarse como acción efectiva en el presente, esta frustración ha sido canalizada mediante un retomar obsesivo que procura cambiar el presente reconstruyendo el pasado. Así se advierte en los novelistas de América Latina un estado de total insubordinación frente a cualquier premisa que pretenda fijar un pasado oficial. Como lo apunta Saúl Sosnowski (2010):

Escribir desde la historia no sería un sustituto de lo real –jamás lo fue–; pero más allá de todos los parámetros que definen al texto literario y condicionan su lectura, ese acto triunfal sobre los límites de la palabra y

² influencia del hegelianismo y del Materialismo Histórico

del olvido podría ofrecer la malla que revela desde el pasado el sentido de un presente en perpetuo movimiento. (p. 756).

1.1.1. Propuestas teóricas de la novela histórica

Una de las características fundamentales de la novela histórica, y que en gran medida puede considerarse como problemática, es su hibridez fruto de la articulación de hechos históricos al mundo de la ficción, lo que ha derivado, por otra parte, en diversas concepciones de lo que realmente constituye la novela histórica (Pons, 1996, p. 48). Como lo señala Margoth Carrillo en su estudio, “La novela histórica parece sostenerse fundamentalmente en una dinámica que implica la escritura de un texto cuyo horizonte se orienta simultáneamente en dos direcciones, la literatura y la historia” y continúa, apoyándose en la cita de Fernández Prieto quien afirma que “la relación que establece la novela con la historia es tan estrecha que no podría abordarse el análisis de un género de la novela histórica al margen de la evolución y de las transformaciones de la narración histórica (Carrillo, 2004).

Algunos teóricos apuntan como eje fundamental de la novela histórica la incorporación del *pasado histórico* y su forma de representación. Entre tales estudiosos se pueden citar a Lukács, H. Shawm, Fleishman, Menton, Henderson, Alonso y Anderson Imbert. Otros críticos, en cambio, se han aproximado a la novela histórica de acuerdo con las semejanzas y diferencias que el autor se relaciona con el historiador y con el resultado de la actividad historiográfica.

Sin embargo, hay que tomar en cuenta que las intenciones de articular la Historia cambian en relación a la época desde la que se enfoca un acontecimiento. Así, se puede observar que existen diversas maneras de construir la historia que implica reajustar continuamente los principios constitutivos de la novela histórica. Esta reorganización ha hecho posible el surgimiento de una novela histórica heterogénea y a la vez rica que ha obligado tanto a los autores, lectores y críticos a acopiarse de una serie de nociones interdisciplinarias para entender y renovar sus

propias concepciones acerca de la Historia.

Por último, otra manera de delimitar a la novela histórica ha sido a partir de paradigmas que ficcionalizan la Historia sustentados en las intenciones que tiene el novelista al construir este tipo de narrativa.

Una de las controversias que se ha suscitado sobre la novela histórica tiene que ver con el concepto de pasado histórico. Para algunos críticos, como Lukács, es necesario que la novela articule la Historia como un proceso de cambio; otros, en cambio, aceptan aquellas obras en las que simplemente se ficcionaliza el pasado histórico. Pons (1996) cita tres variantes que el crítico argentino Noé Jitrik reconoce de novelas históricas de acuerdo con la forma en que el autor asume el pasado:

Jitrik distingue lo que él denomina la novela histórica “catártica” porque responde a necesidades de solucionar problemas inmediatos de la relación entre el presente y el pasado referido. (...) donde los autores intentan “resolver un diferendo o toman (sic) posición frente a un hecho histórico que es muy inmediato y del cual formaron parte” (69). En el otro extremo estaría la novela histórica “arqueológica” (...) Observa Jitrik, se puede objetivar la toma de posición frente a lo que se está narrando, y se la define como “un intento estético de hacerse cargo de un contexto referencial desde los medios de que se dispone en un momento muy diferente”. (Pons, pp. 52-53).

Por último, Pons (1996) puntualiza la última variante denominada novela histórica funcional, una tipología intermedia, cuya “finalidad se vincula a una necesidad global de extender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual” (p. 53).

La ejemplificación de Jitrik sobre estas tres variantes es muy interesante:

- *Novela catártica*: las novelas mexicanas, *Los de abajo* de Azuela y *El águila y la Serpiente* de Guzmán.
- *Novela arqueológica*: la novela mexicana *Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* de Aridjis, *La gloria de don Ramiro*, del argentino Larreta.

- *Novela funcional*: Yo el Supremo, Roa Bastos, paraguayo, *Escenas de la época de Rosas*, del argentino Guzmán.

La clasificación de Jitrik -como las anteriores que tienden a agrupar las novelas de acuerdo con un modelo o paradigma- pone en relieve las intenciones con las que se escribe una novela histórica y la importancia de las condiciones del presente desde el cual se escribe; por lo tanto, “las novelas históricas variarán en la forma y en la selección del material histórico que formará parte de la reconstrucción literaria del pasado” (Pons, 1996, p.53).

Otra de las controversias se plantea cuando se intenta comparar al escritor de las novelas históricas con la del historiador. Si bien no es tan importante establecer una comparación que defina sus semejanzas o sus diferencias, lo más valioso es cuando *centran su discusión en torno al problema de la verdad*. Ciertamente, se abre un problema de interpretación cuando se habla de la *verdad ficcional* y la *verdad histórica* y su relación con el oficio del historiador. Vale entonces apuntar que la actividad historiográfica es tan importante tanto para el historiador como para el creador, puesto que este último tiene intenciones específicas al incorporar la historia como complemento o suplemento, explicación, clarificación, cuestionamiento, entre otras razones.

1.1.2. Incorporación de la historia en la prosa narrativa histórica

Parecería necesario en este punto reconocer cuál es concepto de Historia que caracteriza a la novela histórica. La estudiosa Ma. Cristina Pons, citada anteriormente, puntualiza que se refiere, por una parte, “al devenir histórico que la novela pretende reconstruir”; en otras palabras, en cuanto a “hechos, tendencias histórico-sociales o personajes históricos que se asume ocurrieron y existieron”. Por otra parte, se refiere a la Historia discursiva en tanto la documentación de la historia que reposa en documentos o en el discurso historiográfico.

Estos dos elementos llevan a determinar tres aspectos sustanciales

indispensables que la estética narrativa histórica debe tener en cuenta en el proceso de articulación del material histórico.

- a) El carácter del pasado histórico que se ficcionaliza
- b) La preeminencia de este pasado histórico en el mundo ficticio
- c) La relación de la novela histórica con el documento y la Historia como construcción discursiva.

1.1.2.1. El carácter del pasado histórico

La construcción narrativa histórica requiere cumplir con ciertas consideraciones insoslayables. Si bien es cierto que la novela se construye desde una base del pasado histórico, *no es la distancia temporal un requerimiento indispensable*, sino la trascendencia de los acontecimientos ocurridos que convergen con el desarrollo social. Tales acontecimientos como los personajes históricos involucrados en la estética histórica no solo deben estar perfectamente documentados e incorporados a la historiografía, sino también que al ser objeto de la representación deben ocupar un lugar protagónico, lo que no impide la existencia de lugares y personajes ficticios secundarios.

De acuerdo con Pons, el pasado histórico puede orientarse desde dos perspectivas: en *las consecuencias o en la manera que los hechos y los personajes han influido en el desarrollo de un grupo social*; es decir, aquella que se concentra en registrar las tensiones sociales de un período determinado, como en las novelas de Scott. O bien podría enfocarse en la trascendencia de los mismos eventos o personajes históricos, por ejemplo en la novela de García Márquez *El general en su laberinto*.

Por último es importante señalar que el marco histórico incorporado en la narrativa histórica ficcional no debe inscribirse como un elemento decorativo o un recuerdo del pasado, sino como una propuesta narrativa que re-construye la Historia.

1.1.2.2. La preeminencia y el papel del pasado en la novela histórica.

Otra de las características sustantivas de la novela histórica es el sometimiento de lo colectivo sobre lo privado; es decir, en la novela histórica es muy poco probable que la vida individual o privada de los personajes prioricen los eventos históricos que se desarrollan en la narrativa (Pons, 1996).

De este modo cabe esperar que en la novela histórica, en palabras de Pons (1996) “los eventos históricos adquieran una importancia y una dimensión histórica por sí mismos, y la vida privada y personal se subordina o se ve afectada por el acontecer histórico representado” (pp. 58-59). En otras palabras, los acontecimientos históricos constituyen la parte fundamental de la estructura de la intriga y la trama de la novela; son los elementos que determinan el cronotopo (tiempo-espacio) de la narrativa, y se proyectan como un pasado que ha transcurrido pero que no se ha cerrado ni concluido como en la épica clásica, sino que tiene serias conexiones con el presente desde el cual se proyecta. La vida de los personajes, por su parte, se articula como un elemento independiente de la trama.

Citando a Bajtin, Pons (1996) resume el tiempo de la siguiente manera:

En la novela histórica el tiempo es doblemente histórico. Por un lado, en el sentido que le da Bajtín, el tiempo es histórico porque es “real” y concreto y en él las divisiones temporales (lo que fue, lo que es y será) son sustantivas. Por otro lado, el tiempo de lo narrado en la novela histórica es histórico simplemente porque pertenece al pasado histórico. (pp. 60-61).

Siguiendo a lo citado, en la novela histórica la relación del tiempo-espacio es históricamente y geográficamente concreta y real. Esto implica que en la creación estética histórica hay una recreación del tiempo y espacio específicamente localizada pero de la que se puede desprender un fluir del tiempo: un antes y un después. El tiempo de la novela histórica se opone entonces a las percepciones del

tiempo épico, puesto que la percepción del tiempo mítico es cíclico, sincrónico y abstracto; en cambio el tiempo épico es distante y fijo. En cuanto al espacio, la novela histórica se opone al espacio abstracto e indeterminado, puesto que se fragua desde un referente histórico concreto y documentado.

Cuando se alude a que la novela histórica incorpora un pasado inconcluso que se conecta con un presente histórico también inconcluso, lo que se trata de especificar es que la narrativa histórica está determinada por la experiencia y el conocimiento histórico y por la dinámica de cambio constante.

En términos de la novela histórica en general, la perspectiva del presente desde el cual se ficcionaliza el pasado histórica se manifiesta en la selección e interpretación del momento histórico a ser ficcionalizado, así en el modo de representación (Pons, 1996).

1.1.2.3. La relación de la novela histórica con el documento y la Historia como construcción discursiva.

Es evidente que la novela histórica tiene como base la incorporación de hechos y eventos históricos registrados en la construcción discursiva de la Historia y tomados como acontecimientos reales desde una perspectiva cultural e ideológica. El tiempo que ha transcurrido desde el acontecimiento de los hechos que se ficcionalizan están directamente relacionados con la Historia, puesto que mientras mayor tiempo transcurrido mayor peso tendrá el discurso histórico oficial, mientras que los hechos inmediatamente pasados tienen que la posibilidad de depender menos de la Historia y la posibilidad de articularse a otras formas de discurso, como por ejemplo las entrevistas, testimonios orales, cartas, diarios, crónicas, etc.

Una de las peculiaridades que caracteriza a la novela histórica es la capacidad de ficcionalizar con *fidelidad* o *infidelidad* los hechos históricos, puesto que el escritor asume una posición política frente a la historia documentada, la cual

selecciona, organiza e interpreta de acuerdo con una perspectiva ideológica asumida. Esta actividad del novelista se ha dicho tradicionalmente, de acuerdo con Pons, que puede dar la idea que es un *copiador, editor o amanuense de la Historia*; lo que implica que será entonces la capacidad intelectual del lector la que logre determinar esa paradoja: *fidelidad vs. infidelidad*. Por otra parte, el lector puede asumir dos actitudes frente a la historia ficcionalizada: la primera, espera cierto grado de fidelidad de lo narrado con las fuentes históricas; la segunda, espera que el novelista contribuya con cierto grado de invención creativa: complicidad o divergencia con la Historia oficial, por ejemplo. De esto se desprende que existe un variado horizonte de expectativas del lector que el novelista debe explorar en la tensa relación que se produce entre la historia y la ficción para satisfacer al mundo de lectores.

De acuerdo con Hayden White, citado por Pons, tanto los historiadores como los creadores literarios en su modo de representación de la Historia asumen una actividad muy similar en cuanto a la manipulación que hacen del material de los acontecimientos del pasado, puesto que tanto los unos como los otros tienen un proceso de trabajo muy similar que implica la selección, interpretación y elaboración final de una historia.

Finalmente, se debe remarcar que la novela histórica posee una relación dialéctica, una tensión entre lo histórico y lo ficticio, que permite la creación de una variedad de estructuras del discurso histórico, pero la textualización histórica no puede ser una invención total dentro de la novela. Es indispensable que la historia ficcionalizada posea marcas o señales que evoquen a un acontecimiento histórico específico y en este sentido, una de las características de la novela histórica es la exigencia de que el lector real o implícito tenga un mínimo de conocimiento del pasado ficcionalizado. Es posible que un lector desconozca el acontecimiento al que alude la novela, pero no depende de la decisión unidireccional del lector para catalogar si una novela es o no histórica. En palabras de Pons (1993),

La novela histórica no solo es una manera de leer sino también una

manera de escribir; la novela histórica trabaja con un pasado documentado e inscrito en la memoria colectiva. (...) y) contribuye a ratificar, modificar, complementar o cuestionar el saber histórico dado, afectando así la memoria histórica de un grupo social. (p. 70).

Con respecto a novela bajo estudio, *Daimón*, justamente da cuenta de la ficcionalización de un acontecimiento con un producto estético discursivo y políticamente corrosivo sobre una referencialidad que debe ser conocida por el lector. Por esta razón, la novela *Daimón* no pretende negar el pasado, sino más bien, usar sus propias convenciones discursivas y extremarlas a través de herramientas literarias como el *carnaval* y el *erotismo* a tal punto que permiten un sinnúmero de posibilidades de interpretación dentro de la “realidad histórica”.

1.1.3. Desarrollo de la novela histórica en América Latina

La novela histórica en América Latina ha sufrido estructural y estéticamente variaciones a través del tiempo fruto de los cambios de las corrientes literarias, la ideología y los modelos culturales, así como la visión histórica del momento.

Como es de conocimiento general, la época postindependentista de los países hispanoamericanos estuvo plagada de caos institucional e inestabilidad política; fue un periodo de grandes cambios y toma de decisiones súbitas. Justamente, en ese período de caos y anarquía, la novela histórica latinoamericana del siglo XIX, de acuerdo con Noe Jijtrik, se adecua rápidamente a las características estilísticas de la novela romántica de Walter Scott, dado que las novelas del escocés responden a los grandes cambios dados a partir de la Revolución Francesa. En efecto, parecería que esa búsqueda en el pasado implica “reconocerse dentro de un proceso de cambio, asumiendo una postura y una identidad (...)” (Pons, 1996, p. 84). Esa búsqueda de respuestas sobre la identidad encuentra en el Romanticismo un resultado muy productivo, puesto que le permite expresar el sentimiento de una auténtica nacionalidad que se necesita en el momento.

Así se advierte que en las primeras novelas históricas latinoamericanas se encaminan a una representación del pasado que justifica las guerras de independencia, dado que iniciado el siglo XIX, los nacientes países no cuentan con una historia propia y los encargados de hacerla pertenecen a grupos de poder que interpretan los procesos históricos de América de manera análoga al pensamiento liberal europeo. Es decir, la novela histórica no intenta recuperar el pasado olvidado o hacer un justo cuestionamiento a los valores impuestos por España. De lo que se trata, entonces, es de crear una historia, mediante la cual sea posible la configuración de una identidad desde la raíz misma de las nuevas repúblicas. Aquello trae consigo una paradoja que implica dotarle de un futuro a las nuevas naciones, relegando el pasado indígena y colonial, a partir de concepciones alejadas de la realidad latinoamericana, pero fuertemente ligadas a la ideología liberal.

No obstante y sin dejar de lado la influencia de Scott en la configuración de la novela histórica latinoamericana, el modelo comienza tempranamente a ser revisado y puesto en entredicho. De hecho, en Europa, Alfred Vigny (1797-1863) propone una obra literaria que no se alinea a la de Scott. En efecto, la novela de Vigny *Cinq -Mars* (1826) marca una gran diferencia con la propuesta de Scott al incorporar personajes y sucesos ficcionales sobre un marco de fondo de carácter histórico (Márquez Rodríguez, 1991). Los conceptos estéticos de Vigny cambian radicalmente la estructura narrativa scottiana, pero el nuevo procedimiento no se difunde rápidamente en Europa.

En América, sin embargo, extrañamente en 1826 se publica en Filadelfia la primera novela histórica hispanoamericana, *Xicoténcatl* de autor anónimo. La novela trata sobre la conquista de México y el eje central de la trama desarrolla la rivalidad del imperio tlaxcalteca con los aztecas, lo que contribuyó a la conquista de Tenochtitlan por Cortés. Los personajes principales son Hernán Cortés, la Malinche y los Xicoténcatl, padre e hijo. A pesar del desconocimiento de la propuesta europea de Vigny, la novela sigue los procedimientos que este propusiera. En 1879 aparece la novela *Enriquillo* (primera y segunda parte, 1879-1882,

respectivamente) del dominicano Manuel Jesús Galván. La novela se desarrolla en la época del descubrimiento de América y la colonización. Los personajes españoles son muy conocidos dentro de la *Historia Oficial*, pero los indígenas como Anacaona y Enriquillo se develan como los protagonistas insurgentes de la obra. Como lo señala Márquez Rodríguez en su estudio, tanto *Xicoténcatl* como *Enriquillo* inician una larga tradición en la novela hispanoamericana de predilección por temas y sucesos de carácter histórico como fuente primordial para sus ficciones novelescas, no es menos cierto que constituyen además hitos en el proceso evolutivo enriquecedor de la novela histórica en América Latina (Rodríguez, 1991).

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la concepción de Historia ha sido sometida a los cuestionamientos filosóficos y epistemológicos de Nietzsche, Croce, etc., que influyen de manera determinante en el pensamiento positivista de Comte y Stuart Mill que contribuyeron en la configuración del pensamiento liberal. Frente a estos cuestionamientos, entra en escena la novela histórica realista. Pons (1996) señala:

La novela histórica realista exigirá una mayor fidelidad a la Historia documentada de la que había mostrado la novela de Scott. Asimismo, ya no se va a ver al hombre como un ser pasivo que observa las leyes que gobiernan la realidad sino que se trata de descubrir las leyes que gobiernan la realidad y la Historia, y que explican el comportamiento humano. (...) Además, las novelas históricas del realismo reflejan las nuevas condiciones históricas: el despegue económico (que genera el paso de una sociedad semifeudal a una capitalista), la consolidación del equilibrio político (al menos en algunos países) y la reforma legislativa. Se había iniciado el dinámico periodo de la modernidad impulsado por la transformación social y cultural, por la introducción del pensamiento europeo y experimentación científica (...). (pp. 90-91).

Se dice que en el Romanticismo es cuando mejor se desarrolla la novela histórica tradicional, aunque evoluciona con el advenimiento de la estética del modernismo, criollismo y aun dentro del existencialismo (Menton, 1993). Sin embargo no contribuye con ninguna novela histórica de corte realista como se hubiera esperado.

Para la primera mitad del siglo XX, la novela histórica sufre una franca declinación en su producción, especialmente en períodos como el de la vanguardia, en el cual, de acuerdo con Anderson Imbert o Alegría, está a punto de desaparecer en ciertos países, pero que de ninguna manera quiere decir que ha dejado de escribirse. En efecto, a inicios del siglo XX se advierte un marcado desinterés por recuperar el pasado; interesa más experimentar sobre la crisis de la conciencia y la visión del mundo contemporáneo. No obstante se podría señalar que se producen cambios que provienen del revisionismo histórico. Por ejemplo, en Argentina se percibe un importante estímulo al nacionalismo cultural, promovido por las élites burguesas y terratenientes. Como lo señala Pons (1996):

Uno de los componentes ideológicos de primer decenio del siglo fue la reacción conservadora de un sector liberal ante proceso de democratización y el temor ante los crecientes movimientos obreros, el anarquismo y el socialismo. Otro componente del clima ideológico fue el hispanismo. (p. 96).

No obstante, es preciso anotar que a lo largo del continente, las variantes históricas y las actitudes estéticas poseen una diversidad abrumadora. En México, la revolución expresaría un nacionalismo muy distinto al de Argentina.

(...) las novelas históricas de la revolución mexicana en las cuales, a diferencia de las del modernismo, el pasado que se recupera es inmediato, contemporáneo al de los escritores. En estas novelas, la novela histórica se sigue manifestando como forma literaria en que se busca entender lo racional de un evento histórico que implica grandes transformaciones y que requiere asumir una posición frente a tales acontecimientos. Entre las novelas históricas sobre la revolución mexicana se podría mencionar *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela y *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán. (Pons, 1996, p. 97).

El caso de *El Águila y la Serpiente* es paradigmático porque presenta, de acuerdo con Pons, tres características excepcionales que van a incidir en la nueva novela. Se trata de la estructura de un discurso que está próximo al de una crónica,

la representación de la imagen de Pancho Villa como un héroe degradado y la inclusión de la voz del autor, a modo de polifonía, dentro del discurso ficcional. “Pero ambas novelas, la de Azuela y la de Guzmán, presentan el proceso de la revolución y sus resultados desde una perspectiva crítica de decepción y fracaso” (Pons, 1996, p. 67).

Durante las décadas de los treinta a los cincuenta, la novela histórica conserva sus formas tradicionales. *Las lanzas coloradas*, de Uslar Pietri (1931) es una muestra de la estética tradicional con ligeros tintes vanguardistas. Los diversos escenarios contribuyen a la formación de una novela histórica heterogénea que coexisten con distintas prácticas narrativas.

Se tiene que esperar hasta casi la segunda mitad del siglo XX, específicamente 1949, tras la publicación de *El reino de este mundo* del escritor cubano Alejo Carpentier, para empezar a hablar de una *Nueva Novela Histórica* escrita en territorio hispanoamericano y de un proceso productivo abundante. En efecto, a la novela anterior de Carpentier, le seguirán, *El siglo de las luces* (1962) y *El arpa y la sombra*, (1979). Este mismo empeño se percibe en otros escritores, tal es el caso de Augusto Roa Bastos con *Yo el supremo* (1974). Así también en dos novelas escritas por Gabriel García Márquez: *El otoño del patriarca* (1975), novela a la que le seguirá *El General en su Laberinto* (1989). Este mismo año Carlos Fuentes publica *Terra Nostra*. Bajo esta misma línea argumental debemos hacer mención de las novelas: *Noticias del Imperio* (1989) de Fernando del Paso; *La guerra del fin del mundo* (1981) o *La Fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa. Así como también: “la trilogía del descubrimiento y la conquista” de Abel Posse, entre las más importantes.

1.1.4. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana y la posmoderna

No se puede determinar, como señala el estudioso Menton, el año oficial del nacimiento de la Nueva Novela Hispanoamericana. Sin embargo, sí se puede reconocer que el iniciador o propulsor es Alejo Carpentier con el apoyo de Jorge

Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos (Menton, 1993).

Parecería que la nueva narrativa histórica se plantea, en términos generales, como una rebelión contra el logocentrismo heredado, el realismo burgués, contra los estereotipos y el regionalismo impregnado en la narrativa de la tierra, el criollismo y el lenguaje del colonizador. Este rompimiento con la tradición se percibe fundamentalmente en la articulación a la dimensión universal del mito y la innovación del lenguaje y la arquitectura del discurso narrativo.

No obstante, es necesario señalar que la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana* no se propone la negación del hecho histórico, más bien plantea la posibilidad de transgredir las versiones oficiales. Su afán revitalizador surge de la tensión existente en los mismos elementos que hacen posible una “versión oficial” de los hechos; es decir, sin ningún afán de veracidad, la Historia oficial reconoce las *Crónicas de Indias* y las *Cartas de Relación de los Conquistadores* como documentos ciertos, a pesar de que en ellos es posible evidenciar una serie de prejuicios contra los nativos que representan la *barbarie* y consignas violentas de la llamada *civilización* que dejan ver tras de sí una gran carga de artificialidad acompañada de un escaso rigor etnográfico.

Sin duda alguna, la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana* se apropia del apelativo *Historia*, mas no de sus procedimientos y metodologías, y se opone a la novela histórica tradicional que pretende ser una recreación mimética de los acontecimientos.

La *Nueva Novela Histórica Latinoamericana en la Posmodernidad* nace bajo la consigna desmitificadora de lo carnavalesco, lo anacrónico, la metaficción y el sarcasmo. Es necesario recordar que todo suceso, para ser narrado, articula figuras retóricas: son estos elementos tropológico-literarios que permiten iluminar los hechos y darles una figuración documental. Ciertamente, en la vida cotidiana, todo testigo, al tratar de referir un suceso, emplea recursos narrativos para dejar evidencia de la veracidad de los acontecimientos relatados. Esto explica por qué un

mismo hecho se resiste a ser narrado de idéntica manera por dos personas distintas. En este sentido podría decirse que la vinculación del ser humano con el pasado es emotiva, por lo tanto, todo testimonio se devela esclavo de perspectivas individuales y poco rigurosas, pues se basa en la memoria, las circunstancias y las pasiones. En definitiva, y conforme a lo dicho líneas atrás, lo que la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana* se propone es problematizar el discurso oficial, anteponiendo una visión alterna que permita plantear una crisis en la “versión oficial” de los hechos.

Se puede afirmar entonces que *La Nueva Novela Histórica en Latinoamérica* se manifiesta contra el logocentrismo ejercido por Europa a través del racionalismo y el realismo, que fueron los responsables de la creación de estereotipos que la novela realista de corte burgués había perfilado en su literatura. Así resulta significativo que para darle la espalda al *logos* europeo, se impulse no solo el uso del lenguaje autóctono, sino también la cosmovisión de las civilizaciones precolombinas. *Yo el supremo*, es un ejemplo paradigmático.

Esta nueva forma de novelar la historia abandona la representación realista de la temporalidad oficial y permite al imaginario latinoamericano recuperar la concepción de la circularidad del tiempo y la cosmovisión mítica propias de la cultura precolombina. Su discurso, a través de un lenguaje reelaborado, consiste en encontrar una expresión propia que le permita descubrir una realidad silenciada por el lenguaje jerarquizado del discurso burgués y europeizante que forjó la historia oficial.

Como señala Carlos Fuentes en su texto *Cervantes o la lírica*, citado por Pons, esta nueva actitud frente a la historia por parte de los novelistas latinoamericanos

Se trataba de salir de la historiografía, de la redacción de la historia para penetrar en la dialéctica que es hacer historia y hacerla de los mitos que nos dan los hilos de Ariadna de todo ese pasado utópico y épico para convertirlo en otra cosa. (Pons, 1996, p. 100).

Al final, es posible apreciar como *La Nueva Novela Histórica Latinoamericana*, a diferencia de la novela histórica de principios del siglo XX, plantea como protagonistas a personajes de relevancia histórica, con el propósito de desmitificar la figura legendaria que ratificaba, en la novela histórica tradicional, la preeminencia de una clase social que no representaba otra cosa que la *mimesis* del sistema de valores de las metrópolis europeas.

Una vez que cuestionadas las figuras referenciales, *La Nueva Novela Histórica* se propone exceder los márgenes de la historia oficial; con este fin, asume una postura deconstructiva de la historiografía. Para el efecto, emplea el documento histórico oficial, pero no con la finalidad de refrendar el acontecimiento, sino, más bien, para someterlo a la ficción narrativa, lo que supone, en algunos casos, una revisión del documento histórico oficial mediante su distorsión.

Es indispensable, entonces, resumir los rasgos distintivos que la *Nueva Novela Histórica* exhibe a partir de la segunda mitad del siglo XX. El primero en registrar estas características es *Seymour Menton*, quien en 1972 publica, en su libro *La nueva novela histórica de América Latina*, una serie de tipologías narrativas que distinguen a la nueva novela histórica practicada en América Latina. De cerca lo seguirían *Fernando Aínsa*, *Santiago Juan-Navarro* y *María Beatriz Aracil Varón*. Estos últimos acentúan o añaden algunos rasgos, pero refrendarán lo previamente señalado por Menton.

Menton distingue seis rasgos esenciales:

1) Problematización del concepto de *mimesis*, popularizada por Borges. *La subordinación, en distintos grados, de la producción mimética de cierto período histórica a la representación de ideas filosóficas que se sintetizan en la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de esta.*

2) La distorsión consciente de la historia a través de omisiones, exageraciones (hipérbole) y anacronismos intencionalmente estructurados en la historia ficcional.

3) La incorporación de personajes históricos ficticios como protagonistas.

4) La metaficción o los comentarios del narrador dentro del proceso de creación

5) El recurso de la intertextualidad como una forma de expandir el discurso histórico como fuente de verdad.

6) La incorporación en la historia ficcional de herramientas bajtinianas del discurso como el dialogismo, la heteroglosia, y el carnaval elementos que contribuyen con la polifonía del discurso.

Por su parte, Fernando Aínza sugiere:

1) Relectura de la historia, fundada en un historicismo crítico.

2) La impugnación de la legitimación de las versiones oficiales de la historia.

3) Incorporación de multiplicidad de perspectivas que aspiran expresar múltiples verdades históricas.

4) La abolición de la distancia épica.

5) El distanciamiento de la historiografía oficial mediante la reescritura paródica.

6) Anacronismo literario (superposición de tiempos históricos).

7) Uso de la historicidad textual o la pura invención mimética de crónicas y relaciones;

8) El recurso a falsas crónicas disfrazadas de historicismo (historia apócrifa) o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos.

9) La relectura distanciada “pesadillesca” o acrónica de la historia mediante una escritura carnavalesca.

10) Preocupación por el lenguaje, que se manifiesta en el derroche de arcaísmos, pastiches, parodias y un sentido del humor agudizado. (Navarro, 2005,

p. 159).

Los rasgos mencionados muestran la coexistencia de diversas técnicas que, con diversas intenciones, desde la vieja discusión entre la realidad y su representación, así como el menoscabo de las versiones oficiales a través de la parodia, la ironía, de la multiplicación de los puntos de vista y la diversidad de las voces, han configurado la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana*. Contribuyen también en una ampliación de la narrativa ficcional la yuxtaposición de períodos históricos y discursos que permiten la interdiscursividad y la discusión metahistórica como un diálogo continuo dentro de la novela. En definitiva, se puede decir que la renovación del género, ha sido, será (y seguirá siendo) resultado de las distintas mutaciones ideológicas y culturales, así como de las diferentes circunstancias políticas y sociales que configuran las ideas de lo Latinoamericano.

1.2. EL CARNAVAL

Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.

Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*

Una vez establecidas las características de lo que constituye la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana* y que define el género discursivo de *Daimón*, es necesario puntualizar otro de los rasgos distintivos que hacen de la obra una novela histórica con tintes carnalescos. Para ello se requiere acercarse a la propuesta teórica de Bajtin, quien fue uno de los primeros estudiosos en explorar el carácter de lo carnalesco en las novelas.

En efecto, en su libro *La cultura popular en la Edad Media*, Bajtin reflexiona sobre la risa y su articulación al mundo literario y se plantea como una teoría de la cultura. “Bajtin introduce la unidad del espíritu carnavalesco en el marco social de las interrelaciones de los interlocutores” (Dávila, 2012, p. 91).

La risa es un instrumento de la sátira y de la parodia; por una parte es capaz de desmitificar, descomponer sus propias imágenes y discursos, pero, por otra, se maneja como un elemento desacralizador del discurso y de la imagen del *mundo oficial*. Bajtin (1991) afirma que “una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra directa ajena es la parodia” (p. 421).

No obstante algunos de los estudiosos de la literatura cuestionan la validez de la risa y la parodia, pues las consideran como géneros menores no dignos de objeto de estudio en la retórica. Bajtin responde que a pesar de que en la vida moderna “la función de la parodia es improductiva, insignificante y mal interpretada, sin embargo todavía la gente se ríe de los otros y de las cosas.” (Dávila, 2012, p. 91). Como Bajtin apunta, es frecuente escuchar la ridiculización de la palabra formal y, sin lugar a dudas, toda palabra formal tiene su lado cómico.

Bajtin determina, además, una estrecha relación entre el lenguaje y la estratificación social y la expresa de la siguiente manera: “La estratificación social viene determinada también, en primer lugar, por la diferencia de horizontes objetual-semánticos y expresivos; es decir, se expresa a través de las diferencias típicas de la interpretación y acentuación de los elementos del lenguaje” (Bajtin, 1991, p. 107). Por otra parte, afirma que ciertas nociones teóricas aplicadas por los estudiosos a la *risa* de la cultura popular desvirtúan los resultados, puesto que los instrumentos teóricos que aplican se hallan bajo el influjo de la cultura burguesa contemporánea.

El intelectual ruso, en su estudio sobre Rabelais, prueba que la novela carnavalesca logra reflejar una suerte de polifonía social que se teje entre lo cómico y lo grotesco del discurso de las voces sociales.

Bajtin en su estudio del carnaval, que se convierte en el estudio de la cultura tanto en el nivel teórico como en el pragmático, construye una situación de dos mundos; fiesta del tiempo, la fiesta del llegar a ser, el cambio y la renovación". (Dávila, 2012, p. 94).

Bajtin observa que el carnaval articulado como forma de expresión estética dentro del universo narrativo, en las voces de los personajes y algunas veces del autor, se relaciona con las formas artísticas y animadas de imágenes por su carácter concreto y sensible, pero sobre todo por el poderoso elemento de lo lúdico que domina la narrativa. El carnaval en la novela se convierte en un espectáculo teatral que parece situarse entre las fronteras del arte y la vida (Bajtin, 1990).

La función del carnaval, entonces, es transgredir las jerarquías. La festividad relaja las costumbres y el desenvolvimiento de la colectividad se entrega a la violación del orden establecido. Al subvertir el orden social en la obra narrativa, las voces populares se liberan de la coerción instituida e instaurada desde los sectores religiosos y políticos.

En efecto, Bajtin asocia el carnaval con un espacio festivo de carácter popular y colectivo, donde los valores construidos bajo una estructura social jerarquizada se invierten. Esta esfera de *desorden* es una invitación a transgredir los límites no solo de la conducta, sino también de los discursos sociales; en definitiva, rompe los límites de lo correcto y respetado y provoca el acercamiento y la confusión de valores contrapuestos. Así se dice con frecuencia, que es en el ámbito carnavalesco en el cual los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos; la fantasía - igual que pasa con el cielo y el infierno- se confunde con la realidad.

Una de las conclusiones mencionadas por Bajtin será que el carnaval en la literatura permite la desarticulación del montaje social con el objeto de develar el orden oculto de su estructura y sacar a la luz las características y los valores de

esta *contracultura* que se oponen a una norma unificadora y excluyente.

Una vez que todas las voces han sido liberadas en la interpretación del texto, parecería que esas voces atolondradas adquieren sentido; que la comunicación entre los personajes y la conciencia social del lector se reaviva; descubre, por otra parte, la voz del autor, que algunas veces aclara, pero otras veces emerge como una conciencia normativa y manipuladora del discurso narrativo. El producto obtenido es un texto desbordado por una diversidad de voces que revelan las preocupaciones reales del pueblo. De este modo, el texto literario asume su función de crítica social, encaminada a amplificar y registrar el discurso de las minorías.

1.2.1. Manifestaciones y características de lo carnavalesco

El carnaval se presenta como un tiempo peculiar en el que se patrocina y ampara la libertad y la inversión del poder, así como la visibilización de las estructuras sociales. Esta manifestación temporal no constituye un retorno a la edad de oro, como pretenden las fiestas oficiales de carácter religioso, sino la expresión de una vida social paralela, ilegítima que se opone a las categorías sociales instituidas desde una estructura rígida y autoritaria.

Hay que tener en cuenta que los festejos carnavalescos se despliegan en una serie de manifestaciones como la *risa* y la *parodia* populares frente a diferentes actos rituales.

Una de las características sustantivas que devela el carnaval es la división entre el mundo *oficial* y el *no oficial* que se vincula con la dualidad *iglesia-estado* y *pueblo*, dado que los roles impuestos por la iglesia-estado promueven una sociedad marcada por la diferenciación de clases y, al mismo tiempo, una distribución de espacios y prácticas sociales en los que deben desenvolverse. El carnaval entonces ofrece la posibilidad de ejercer una gran libertad al pueblo para subvertir los roles y los espacios: los espacios se agrandan, se olvidan de los

convencionalismos sociales, desaparecen la segmentación social y sus roles.

La excentricidad, de acuerdo con Bajtin, es otra de las manifestaciones de lo carnavalesco y se caracteriza por la necesidad de expresar de modo material y concreto los aspectos *subliminales* de la naturaleza humana. La combinación de elementos reales e inconscientes expone el conflicto generado en el imaginario colectivo, a partir de sus interacciones sociales. En este mismo sentido, la literatura se sirve de la *excentricidad* para construir situaciones y/o personajes desproporcionados, hasta llegar, incluso, a ridiculizarlos. De este modo se cuestiona la trivialidad de una vida rutinaria en un mundo sujeto a la oficialidad.

Otra de las categorías con las que se expresa el carnaval, que nace de la anterior, es la *profanación*. Se define a esta como *catolicismo carnavalizado*. No se refiere de manera literal a un acto de sacrilegio o a la blasfemia, sino que es el mecanismo cómico que está encaminado a convertir los elementos y símbolos sagrados en elementos demoniacos. Bajtin (2003) ilustra este acontecimiento en un fragmento de *Gargantúa y Pantagruel*:

Es un juego con las cosas «elevadas» y «sagradas» que se asocian aquí a las figuras de lo «inferior» material y corporal (orina, parodias eróticas y parodias de los banquetes). Los juramentos, elementos no oficiales del lenguaje que implican *una profanación de lo sagrado*, se unen a este juego, y por su tono y sentido participan armónicamente de él. (p. 157).

La *profanación* en esencia implica el *rebajamiento* de los símbolos y elementos sustraídos de la religiosidad *oficial*, con el fin de apartarlos de sus dominios en el *reino celestial*, para luego acercarlos a la tierra y someterlos finalmente a la adulteración por medio de la parodia. Bajtin (2003) puntualiza:

(...) las «fiestas del templo», eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias «sabias», etc.) La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. (p. 7).

Por último, la categoría de *lo grotesco* es definida como un gesto de *ambivalencia profunda*. Esta ambivalencia permite los excesos y la degradación de lo excelso y lo elevado. Lo grotesco le da preeminencia al elemento corporal, dado que el cuerpo se manifiesta como la parte perversa de la existencia humana, frente al alma que es inmutable e inmaculada. En palabras del teórico ruso,

Lo grotesco anuda indisolublemente *la vida, la muerte, el nacimiento, las necesidades naturales y el alimento; es el centro de la topografía corporal en la que lo alto y lo bajo son elementos permutables*. Ello explica por qué esta imagen fue la expresión favorita del realismo grotesco para lo «inferior» material y corporal ambivalente que mata y da a luz, que devora y es devorado. El «columpio» del realismo grotesco, el juego de lo bajo y lo alto, se pone magníficamente en movimiento, unificando a ambos elementos, fundiendo la tierra con el cielo. (Bajtín, 2003, p. 133).

La poca o nula esteticidad de lo grotesco relativiza toda idea alrededor de lo que se considera bello o sublime. Como se verá en el capítulo correspondiente, lo grotesco dará paso al *erotismo*, específicamente en lo que se refiere a la sexualidad y su paralelismo con la exuberancia de la naturaleza, que en *Daimón* toma proporciones hiperbólicas.

1.2.2. El tiempo fijo instituido vs. El tiempo dinámico del carnaval

Toda sociedad experimenta el fluir del tiempo por ritmos, secuencias y sincronías que dotan de cierta armonía al ritmo general de la vida de los pueblos. Es un hecho que cada grupo social adopta el ritmo que se integra mejor con sus prácticas y convicciones religiosas, sus prácticas productivas, etc.

La percepción temporal de las civilizaciones precolombinas, por ejemplo, estaba íntimamente relacionada a los ciclos de producción agrícola. Esto les dotaba de una percepción del tiempo diametralmente distinta de la practicada en Europa. De ahí que una de las estrategias usadas para someter a los grupos nativos de América haya sido ignorar tales categorías temporales con el fin de alterar su ritmo

de vida. Por otra parte, fue preciso trastocar su contexto religioso para anular su pasado, pues la memoria histórica de las civilizaciones precolombinas se hallaba vinculada a sus deidades a través de los ritmos cosmológicos; en definitiva: se trataba de reiniciar el sistema de categorías temporales que conformaban su realidad para poder someterlos.

Para borrar la memoria histórica, fue necesario sustituir concepción temporal y las herramientas que registran el pasado. Así, por una parte, la oralidad sería remplazada por la escritura (historia), mientras que, por la otra, el tiempo profano, representado por paganismo indígena, sería reformado por el tiempo sagrado del catolicismo.

La distinción entre el tiempo sagrado y profano es un aporte del historiador de las religiones Mircea Eliade en su libro *Lo sagrado y lo profano*, donde describe el establecimiento de una cultura dentro de un espacio y un tiempo divinizado, frente a un tiempo y espacio profanos que permanentemente pugna por usurpar los lugares sagrados para desalojarlos de su significación fundacional.

Así pues, el tiempo sagrado se opone al tiempo profano por el hecho de que la experiencia temporal en las civilizaciones precolombinas se hallaba referenciada por el mito, las tradiciones (de carácter eminentemente oral y dinámico), mientras por el contrario, el tiempo oficial es proclive a la inmutabilidad (de carácter escrito), dado que la inmutabilidad es característica de todo tiempo estatuido, este último se presenta homogéneo con el fin de garantizar un discurso histórico de carácter monológico. En lugar de ello, el tiempo precolombino, que deviene en profano, aguarda el tiempo de la fiesta, momento en el que le es posible manifestarse y promover, de manera temporal y riesgosa para orden social estatuido, la recuperación del tiempo profano y a través de él, la tentativa de una renovación de la historia. Así lo destaca Bajtin (2003):

En la práctica, la fiesta oficial miraba sólo hacia atrás, hacia el pasado, del que se servía para consagrar el orden social presente. La fiesta oficial, incluso a pesar suyo a veces, tendía a consagrar la estabilidad, la

inmutabilidad y la perennidad de las reglas que regían el mundo: jerarquías, valores, normas y tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la *verdadera* naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba. Pero como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores y oficiales de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública. (pp. 11-12).

1.2.3. La figura diabólica y el tiempo profano del carnaval.

Previo al análisis de la figura diabólica, es necesario revisar lo que Bajtin ha dicho sobre el empleo de la figura *diabolesca* en la cultura popular, “En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales” (Bajtin, 2003, p. 37).

La figura del demonio exagera el espíritu rebelde. Aparece entonces la figura diabólica que se opone a las autoridades oficiales. Estas figuras proponen un rebajamiento de los valores y desafían constantemente a la cultura oficial al sustituir un orden histórico instituido por otro (profano) que niega los hechos y propone una revisión histórica. Pero es justamente esta vitalidad diabólica que sustituirá el tiempo sacro (oficial) por un tiempo profano y transgresionista del carnaval.

Finalmente es necesario, con el propósito de no alejarse de la función del carnaval en la impugnación del discurso histórico oficial, es preciso retomar las palabras de Deborah Gómez (2015):

El mundo *fictivo* de la obra no sólo desafía al mundo real, sino que lo complementa. La existencia de estos dos espacios (el carnavalesco y el oficial) conforma una versión de la historia más compleja e inclusiva, ya que en ella se recogen relatos, acontecimientos y cosmovisiones, que fueron excluidos por la oficialidad. (p. 45).

De esta manera, se advierte que toda historiografía se atribuye un carácter *correctivo* dentro de la sociedad. Los personajes históricos son magnificados o envilecidos en relación a lo que procura aleccionar. Toda civilización que posee altares construye, en oposición, sus demonios. De esta manera se instruye a la comunidad para que identifique a sus enemigos.

1.3. EL EROTISMO

El erotismo se despliega en la sociedad, en la historia; es inseparable de ellas como todos los demás actos y obras de los hombres. Dentro de la historia (contra ella, por ella, en ella), el erotismo es una manifestación autónoma e irreductible. Nace, vive, muere y renace en la historia; se confunde con ella. En perpetua ósmosis con la sexualidad animal y el mundo histórico pero también en perpetua contradicción frente a los dos. El erotismo tiene su historia o, más exactamente, él es también historia. Por eso la historia general no lo explica, como no lo explica la sexualidad animal.

Octavio Paz, Un más allá erótico: Sade.

El erotismo como categoría estética es una de las particularidades de la novela carnavalesca por su función transgresora. Este trabajo aborda las opiniones de diversos pensadores contemporáneos, quienes supieron ver que la influencia de Eros, esencial en el estudio del erotismo, implicaba represión y sublimación, debido a que el impulso erótico puede presentar un gran riesgo en el orden social.

Dentro de los presupuestos teóricos se han consultado textos ineludibles como lo son *El Erotismo* e *Historia del Erotismo*, de Georges Bataille; *La llama doble* de Octavio Paz y *Eros, una poética del deseo* de Anne Carson.

Una vez dentro de la esfera de lo erótico, los postulados se articulan a la propuesta bajtiniana que asume la influencia de lo erótico en la categoría del realismo *grotesco* propio del carnaval. Para esto, se aborda la obra de Mijail Bajtin *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.

Si bien es cierto, se entiende que el *erotismo* en la narrativa como un impulso sexual que tiende a su consumación, no es menos cierto que, en palabras de Octavio Paz (1993),

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. (p. 10).

Es necesario, por otra parte, señalar que fueron los griegos quienes aventuraron un razonamiento lógico sobre esta poderosa pulsión. Más aún, fueron los primeros en modelarlo como una divinidad enigmática y contradictoria: Eros.

La figura de *Eros* representa la escisión del hombre del reino natural: separación necesaria para la creación de la cultura occidental que ha configurado al mismo tiempo el *Yo* que entra al juego con el *ello*, como representación de la naturaleza vinculada al dominio de lo erótico, y *el superyó*, como el componente disciplinador de la conciencia.

Para la escuela platónica, el cuerpo era un duplicado inferior de la idea, y el deseo inducía el acople sexual de su componente más indigno. El platonismo entendía que la reproducción debía ponerse al servicio de lo invariable, de lo constante, de lo eterno: la belleza, la justicia y las ideas; nociones que trascienden la frivolidad de la materia. Nada revela mejor esta concepción que las palabras de

Octavio Paz al referirse a la finalidad erótica dentro de la escuela platónica

(...) si la hermosura está en muchas formas y personas, ¿por qué no amarla en ella misma? ¿Y por qué no ir más allá de las formas y amarla en ella misma? ¿Y por qué no ir más allá de las formas y amar aquello que las hace hermosas: la idea?" (Paz, 1996, p. 236).

En este contexto cobra relevancia el mito del *andrógino*, recogido en *el Banquete*, donde se afirma que el origen de los humanos fue un ser "total" unisexual (*Andros*: hombre, *Ginos*: mujer) y que al ser separados por Zeus, fueron condenados a buscarse para subsanar su carencia. Al respecto, se articulan perfectamente las palabras de Anne Carson, en su libro *Eros, poética del deseo*, cuando identifica a Eros como la *carencia* y es esta privación lo que impulsa al ser humano a subsanar la escisión originaria. "Cuando te deseo, parte de mí desaparece: tu ausencia es mi carencia. No estaría deseándote a menos que antes hubieses formado parte de mí, (...)" (Carson, 2015, p. 46).

Esta *carencia* persiste en la humanidad que permanentemente trata de remediarla en el instante de la cópula. Pero, como lo verían Bataille y Octavio Paz, esta reunificación, encierra dentro de sí una metáfora de orden superior: la reunificación con el Todo a través del éxtasis erótico. Pues solo en ese momento se permite ver la realidad global, trasunto de un Paraíso del que el ser humano ha sido expulsado, escindido. No obstante o quizás por la misma razón, es justamente esta separación la que hizo posible la conformación de la cultura occidental.

Freud, por su parte, puntualiza que la humanidad es el resultado del dominio de la pulsión sexual por medio de la sublimación, entendida como la desviación del instinto hacia fines culturales elevados. Nadie se pronuncia de manera más clara que Octavio Paz (1996), en obra citada anteriormente *La llama doble*, "El sexo es subversivo: ignora las clases y jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche: duerme y sólo despierta para fornicar y volver a dormir" (p. 217).

Para dar claridad y valor a lo señalado, conviene recordar las palabras de Georges Bataille (2015) cuando afirma que:

(...) el hombre se distancia de la naturaleza, mostrándose incluso violentamente enfrentado a ella, y la ausencia de prohibición sólo tendría un sentido: volver a esa animalidad de la cual los hombres son conscientes de haber escapado (...). (p. 22).

A continuación se establecen algunas características que definen al erotismo desde una perspectiva del mundo carnavalesco.

1.3.1. El cuerpo como degradación de lo sublime.

La concepción erótica en Occidente se construye a partir de la negación del cuerpo; la aflicción que el erotismo causa sobre la conciencia del hombre medieval posee una procedencia platónica que predispone el espíritu culposos.

En apoyo a este enunciado, Bataille señala que la religión católica es la más grande promotora del erotismo porque crea en los hombres la idea de *lo continuo*. Como lo sugiere el estudioso, es atributo de todo ser humano buscar lo continuo, como voluntad de conciliación, de unión con el Todo. No obstante, los seres humanos se sienten escindidos de esa continuidad, pues su vida transcurre en el plano de lo *discontinuo*, donde la fragmentación del Todo se vuelve mundo racional, individualizado.

El hombre habita la discontinuidad pero anhela fundirse con el Todo y ese instante se lo proporciona la pulsión erótica. Este impulso promueve la superación de la frontera entre lo continuo y lo discontinuo. Pero para que se logre esta superación, el cristianismo creó, quizá sin proponérselo, *la transgresión*. De ahí que Bataille sugiera que el catolicismo potenció el carácter erótico de la transgresión, mediante la prohibición y lo hizo a partir de la distinción entre lo *sagrado* y lo *prohibido*, frontera que, gracias al erotismo, se atenúa de tal manera que dificulta su distinción.

1.3.2. Eros y Tanatos

Otro aspecto que se hace necesario puntualizar es la tensión entre las pulsiones de vida (Eros) y muerte (Tanatos) que en la novela, objeto de este estudio, se exhibe como negación de vida. La propuesta de Herbert Marcuse en su libro *Eros y civilización* aporta con ciertas nociones acerca de la conflictividad muerte-vida en la civilización occidental, y en ella afirma el hecho de que la muerte es también una forma de acceder al mundo de lo continuo del que habla Bataille.

Ciertamente, la novela está poblada de seres que han muerto, pero es un mecanismo que se lo hace con el afán de franquear la barrera que separa lo *continuo* de lo *discontinuo*, ya que es bajo esta negación de vida, y a través del éxtasis erótico, desde donde se puede atisbar lo continuo, la totalidad. Ello se logra gracias al acercamiento e interacción entre lo sublime y lo corporal.

Inmediatamente después de que se produce la relación entre la vida y la muerte, justo cuando se percibe la degradación del plano espiritual al plano corporal, Bajtin identifica otro elemento característico de lo carnalesco grotesco: la fertilidad, la superabundancia. Esto se debe, en principio, a que una vez consumado el descenso de lo sublime al nivel terreno-corporal, sobreviene una identificación con la tierra, concebida *como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento*.

La sucesión de las estaciones, la siembra, la concepción, la muerte y el crecimiento son los componentes de esta vida productora. La noción implícita del tiempo contenida en esas antiquísimas imágenes, es la noción del tiempo cíclico de la vida natural y biológica. (Bajtin, 2003, p. 24).

En *Daimón*, el elemento erótico se transforma en una de las impugnaciones de las categorías temporales de Occidente. Por tal motivo, una de las preocupaciones de este trabajo es mostrar que la novela intenta hacer una

refutación del discurso histórico oficial; a través de una visión histórica exaltada y frenética de la realidad ficcional. La propuesta estética poseana obliga al lector a replantear los acontecimientos del pasado, puesto que aquello que algunos críticos llaman una *metahistoria*, no es posible sino retomando una y otra vez, de manera cíclica, lo que la historia oficial ha petrificado.

1.3.3. Lo femenino como elemento desestabilizador

En este trabajo, se toman en cuenta las implicaciones que aporta la relevancia de la figura femenina en el contexto de la novela. Este estudio pretende mostrar el componente de lo femenino como otro elemento en la impugnación del discurso histórico oficial. Ello se debe que la mujer vinculada con el elemento tierra es identificada con la madre nutricia, portadora de vida y último refugio en la muerte. Al mismo tiempo, ambas figuras remiten al principio material del crecimiento. De este modo, el principio corporal acentúa la proximidad de lo sublime a regiones *inferiores*, que Bajtin (2003) vincula, al mismo tiempo, con el vientre y el sepulcro.

Lo alto y lo bajo poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico. Lo alto es el cielo; lo bajo es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). (p. 21).

Como lo señala Bajtin, en el realismo grotesco, la degradación está vista desde una perspectiva cósmica: *lo alto* está representado por el rostro; *lo bajo* por los *órganos genitales y el trasero*. Es una forma de degradación que intenta aproximar lo alto hacia la tierra, entrar en un proceso de relación con la tierra. En ese proceso hay un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento o renacimiento, dar a luz algo superior. Como lo reitera Bajtin en el mismo capítulo, la degradación no tiene solo un valor negativo, sino también positivo porque es regenerador. Por tal motivo, la degradación de la imagen femenina en el texto es ambivalente, puesto que a la vez se presenta como una imagen de negación cuando es parte de la relación sexual grotesca, pero es altamente positiva cuando

se produce la concepción y el renacimiento

Como lo señala Bajtin (2003), el carnaval al construir un imaginario de realismo grotesco la imagen del cuerpo es presentada en diversas formas.

En estas ocasiones las mujeres comían *abundantemente y hablaban sin interrupción*, aboliendo transitoriamente las convenciones del trato social normal. El parto y la absorción de alimentos determinaban la elección de los diversos temas de conversación (lo «inferior» material y corporal). (p. 87).

Por otra parte, en la tradición cómica propiamente popular y, en segundo término, en la tendencia ascética del cristianismo medieval se consideraban a la mujer como la encarnación del pecado, la tentación de la carne y se sirvió a menudo de materiales e imágenes de la tradición cómica popular (Bajtin, 2003).

1.4. LA INTERTEXTUALIDAD

Otra de las herramientas de la que se vale la estética narrativa histórica es la intertextualidad. Es una licencia poética que afirma la percepción de *T. S. Elliot*: “la poética es incomprendible sin la consideración de sus relaciones con las obras del pasado” (Reis, 1981). O Umberto Eco, cuando enuncia en las *Apostillas de El nombre de la Rosa* “He descubierto así lo que los escritores siempre han sabido (y tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se había contado” (Eco, 1987, p. 24).

Parecería necesario puntualizar que este estudio sobre la intertextualidad, que no es el objetivo principal de esta investigación, procura mostrar algunos procedimientos de lo que Genette define como la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto.

La transtextualidad es, en palabras de Genette (1989): “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (p.10). Para determinar los

elementos tan complejos que intervienen en la intertextualidad, es necesario revisar la evolución de la propuesta teórica.

Los trabajos de Bajtin relacionados con la novelística de Dostoyevski introducen y ponen en relieve el concepto de *dialogismo*. Puesto que la condición interlocutiva en una novela jamás es unívoca, su carácter social obliga a tomar en cuenta al menos dos voces que hablan a través de una voz narrativa. De tal suerte que la novela se abre a eventos discursivos heterogéneos y permite reconocer rasgos integradores mucho más ajustados a la realidad social.

A este “tumulto” de voces que dan cuenta de la realidad social en una novela, Bajtin las compendió bajo el término genérico de *polifonía*. Ahora bien, uno de los aspectos de la polifonía es la *heteroglosia* que al estar implicada en el ámbito del habla, nos permite identificar las variantes discursivas y/o lingüísticas vinculadas a diferentes grupos sociales (*heterodiscursividad*). Esto da lugar a *las voces enmarcadas* que Bajtín consideraba como un texto incorporado dentro otro. Y es justamente aquí donde empieza a fraguarse el concepto de *intertextualidad*, que Julia Kristeva (1981) acoge y adapta en su conferencia *la palabra, el diálogo y la novela*: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala aquella de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, doble” (p. 190).

Sin embargo, no es lo único que Kristeva presiente en las propuestas de Bajtin, sino que también advierte la existencia de tres dimensiones textuales donde van a realizarse las diferentes operaciones sémicas. Estas dimensiones son: el sujeto, el destinatario, y los textos exteriores; de suerte que en el espacio textual que involucra la lectura de una novela ocurre un “cruce de textos” generado en dos ejes: el del lenguaje y el del espacio. El primero -eje horizontal o sintagmático- posee un carácter sintáctico y “pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario” (Kristeva, 1981, p. 190); mientras que el segundo - eje vertical o paradigmático- se relaciona con los textos anteriores o, en palabras de Julia

Kristeva, “la palabra orientada hacia el corpus literario anterior” (Kristeva, 1981, p. 190).

Por otra parte, el trabajo respecto a la imbricación de textos que Gérard Genette llevó a cabo fue quizá el esfuerzo clasificatorio y sistematizador más amplio y prolijo dentro del ámbito de las *interferencias textuales*. Genette reconoce la *intertextualidad* como un aporte de Julia Kristeva y lo retoma en un sentido mucho más amplio bajo el nombre de *transtextualidad* o *trascendencia textual*³. Como bien lo ha sabido señalar el propio Genette (1989), en su libro “*Palimpsestos, la literatura en segundo grado*”, publicado en 1962: “La transtextualidad es todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10).

La *trascendencia textual* se presenta como las diversas maneras en que los textos se correlacionan en distintos grados. Genette propone cinco tipos de transtextualidad, intertextualidad; paratextualidad; metatextualidad; hipertextualidad y architextualidad.

Genette considera como primer elemento constituyente de la transtextualidad, la *intertextualidad*. Resulta entonces obligatorio detenernos por un momento en aquello que Gerad Genette (1989) denominó *intertextualidad*:

Por mi parte, defino la *intertextualidad*, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa): en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio, que es una copia no declarada pero literal; en forma menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones. (p. 10).

Genette advierte que cada una de las clasificaciones no son

³ Genette distingue la *intertextualidad* como un elemento integrado a un sistema mucho más amplio y abarcador: la *transtextualidad*.

compartimientos estancos y que la capacidad del texto de adoptar, al mismo tiempo, varias de las características es, en ocasiones, turbulenta. De hecho, *Daimón* posee un sinnúmero de características tipificadas por Genette.

La académica argentina Teresa Alfieri en su *conferencia Transtextualidad y originalidad literarias* puntualiza en forma clara y concreta los conceptos centrales para comprender y estudiar la literatura en el presente. Uno de estos conceptos es la *transtextualidad*. A decir de la académica porteña,

Una reconstrucción íntegra del texto en una lectura creadora que siempre será nueva, una lectura creadora que – como la interpretación de una partitura musical re-crea una obra, manteniendo la identidad de la que salió de manos del autor y, al mismo tiempo, añadiendo la pátina del espacio desde donde lee el lector, latente de su momento histórico, los conocimientos de su época, la ideología concientizada de su clase social, y aun el diálogo polémico entre las subjetividades del emisor y el receptor. (Alfieri, s.f., p. 44).

La *transtextualidad* implica generar - o encontrar a su vez- relaciones y/o correspondencias entre diversos textos. No es extraño comprobar entonces que un texto literario se vea enriquecido y abierto a todo un universo textual, de tal suerte que estas variantes textuales no sean otra cosa que oportunidades de recuperación y reinterpretación.

Existen, como ya se ha señalado, varios modos de transtextualidad en los textos estéticos, a saber:

1.4.1. Intertextualidad

Propiamente dicha que es la relación de copresente entre dos o más textos; muchas veces es la nítida presencia de un texto en otro. Asume la forma de la cita, la alusión o el plagio.

Se entiende la cita entrecomillada con referencias precisas que no es

inocente, sino que se hebra en el complejo tejido del texto un significado final que persigue la obra. (Irónico, paródico, humorístico, crítico ácido, etc.) La alusión es un enunciado que requiere para su plena comprensión que se encuentre su relación significativa con un texto previo.

1.4.2. La paratextualidad (paratexto)

Es la relación de un texto con su paratexto: a modo de títulos, subtítulos, prefacios, notas marginales, ilustraciones, bandas, palabras preliminares y semejantes.

La paratextualidad define muchas veces el camino determinado para la lectura. Así cuando el título o el subtítulo incluyen alguna mención al género. Diversos tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno. Ejemplo: *Crónica de una muerte anunciada*, García Márquez.

1.4.3. La metatextualidad

Constituye la relación –generalmente denominada comentario- que une un texto otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Uno de las propuestas estéticas más representativas de esta forma de transtextualidad se puede percibir en la obra de Carpentier *El Arpa y la sombra* en la que se comenta la encíclica del Papa IX.

1.4.4. La hipertextualidad

Se dice que es la relación obligatoria de derivación, sea de transformación o de imitación ya sea en forma de parodia, travestismo o transposición. Podría darse también por imitación, a modo de pastiche, *escritos a manera de...*, etc. Esta forma de transtextualidad se puede observar en las obras de: Don Quijote de la Mancha: parodia de las novelas de caballería de la época.; *Pierre Menard, autor del Quijote*, Borges. *El arpa y la sombra*: pastiche de las cartas de Colón.

1.4.5. La architextualidad

Es una relación no explícita que se da a través de las grandes estructuras literarias. Se puede citar como ejemplo las novelas históricas y justamente *Daimón* que a modo de crónica, devela la verdad no oficial de la historia de Lope de Aguirre.

Uno de los rasgos distintivos de la *Nueva Novela Histórica* practicada en Latino América es la *Intertextualidad*, entendida como la presencia de un texto dentro de otro. En *Daimón*, esta práctica llega a límites que rozan con la extravagancia, sin que por ello se menoscabe del propósito desestabilizador y estético practicado por Abel Posse.

Justamente en el capítulo correspondiente de interpretación, se hace un reconocimiento de las diferentes relaciones intertextuales presentes en *Daimón* y se intenta descubrir cómo se estructura la narrativa para cumplir su objetivo de impugnación del discurso histórico.

CAPÍTULO SEGUNDO

UN EJERCICIO DE HERMENÉUTICA

2. DAIMÓN Y LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA LATINOAMERICANA

La *trilogía del descubrimiento y la conquista* de Abel Posse, es decir, las novelas *Los perros de paraíso*, *Daimón* y *El largo atardecer del caminante*, se inscriben de manera clara dentro de los cánones de la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana*. En efecto, una lectura atenta y detenida de *Daimón*, objeto de estudio de esta tesis, revela los procedimientos narrativos de la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana* que fueron puntualizados en el capítulo anterior. Herramientas narrativas como la distorsión consciente de la historia oficial mediante omisiones, el uso de la hipérboles y anacronismos; la articulación de personajes históricos famosos como protagonistas, el distanciamiento de la historiografía oficial mediante la reescritura paródica y carnavalesca, el recurso de falsas crónicas disfrazadas de historicismo, la historia apócrifa o la glosa de textos auténticos en contextos hiperbólicos o grotescos como procedimientos intertextuales son algunos de los procedimientos de los que se vale Posse para

imprimir fuerza narrativa en su propuesta estética.

Con el fin de hacer una interpretación apropiada de *Daimón* como fiel representante de la novela histórica, en este capítulo se intenta analizar los elementos sustantivos de la novela que confirman la hipótesis de la tesis.

2.1. EL PERSONAJE HISTÓRICO Y LA HISTORIA FICCIONAL.

Se ha dicho que toda novela para ser histórica ha de tener como base la incorporación del pasado histórico en el que juega un papel importante el modelo de representación. Es decir, lo que va a hacer la novela histórica es ficcionalizar con fidelidad o infidelidad los hechos históricos. En el caso de *Daimón* se trata de una novela histórica que devela parte de la vida de uno de los hombres que llegó a América para formar parte de las expediciones de la conquista.

En efecto, en 1560, Andrés de Hurtado de Mendoza, entonces virrey de Perú, organiza una expedición al mando de Pedro de Ursúa para rastrear *El Dorado*. Justamente, en el grupo de soldados que se alistan con Ursúa, se encuentra Lope de Aguirre, *el Viejo* en la novela de Posse, conocido más por su carácter irascible y sanguinario. En el transcurso del viaje los expedicionarios se rebelan, matan a Ursúa e instigados por Lope de Aguirre deciden independizarse de España para lo cual desconocen al rey, Felipe II, y nombran a Fernando de Guzmán como príncipe. Los expedicionarios rebelados intentan, en realidad, desestabilizar toda la región del Perú, mientras que Lope mata a Guzmán y se convierte en el nuevo príncipe. Entonces Lope decide escribir su famosa carta al rey de la corona española en la que le comunica las razones por las que los marañones tomaron la decisión de declararse independientes de la corona, misiva que nunca se sabe si llegó al rey. Continúan su travesía hasta la Isla Margarita, pero el viaje está cargado de incidentes y asesinatos brutales. Lope y el resto de la tripulación atraviesan el territorio venezolano, lugar en la que los servidores del rey asesinan violentamente a Lope.

De este relato histórico y de la vida de Lope de Aguirre se puede documentar en la crónica de Francisco Vázquez y Pedrerías, *Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, en la crónica de Garcilaso El Inca, *Comentarios Reales, Historia de un tal Aguirre* y en la crónica de Gonzalo Zúñiga, en la que narra la desgracia de Lope, en el capítulo que titula: *RELACIÓN MUY VERDADERA DE TODO LO SUCEDIDO EN EL RÍO DEL MARAÑÓN, EN LA PROVINCIA DEL DORADO*.

Como se puede deducir son las Crónicas, como *Historia Oficial*, de las que se extrae parte de la historia de Lope de Aguirre y que Posse, en una suerte de exordio en la arquitectura de la novela, resume su biografía del antihéroe de la historia:

Lope de Aguirre (1513? – 1561). Denominóse el Tirano, el Traidor, el Peregrino. Antiimperialista, declaró guerra desde la selva amazónica, rodeado de monos, a Felipe II, fundando de hecho <<el primer territorio libre de América>>. Demonista. Erotómano tímido pero tena. Rebelde. Su crueldad es proverbial. Amoral como un tigre, como una paloma. Aparentemente solo creyó en la voluntad del poder, en la fiesta de la guerra, en el fervor del delirio (despreciando letalmente a quienes no lo compartían o eran tibios).

Eliminó a sus jefes y a casi toda la gente de la Jornada, unos setenta en total, incluyendo mujeres y frailes. Mató de dos generosas puñaladas a su hija quinceañera para aliviarla de la vida (coincidía con su traicionado Felipe II en que esto es un valle de lágrimas).

Nada mediocre en sus proyectos a pesar de la pobre circunstancia: consolidar el Imperio Marañón, adueñarse del Perú reforzándose con un ejército de 1.000 negros y avasallar España y dominar el mundo.

Siguió viviendo en el Eterno Retorno de lo Mismo, que es una espiral espacio-temporal. (Posse, 1989, p. 10).

Habría que preguntarse ¿Qué hace de la figura del Lope de Aguirre un personaje tan controvertido, cuya imagen ha cobrado actualmente tanta vigencia, que no hay medio de expresión artística que no haya intentado reproducirla? A saber, dentro de la narrativa se han escrito obras como las de Miguel Otero Silva: *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, donde la figura de Aguirre es humanizada

y hasta elevada hasta el nivel del libertador americano; Uslar Pietri *El camino de El Dorado*, relata la trágica aventura de Lope de Aguirre. La obra de teatro de José Sanchis Sinisterra: *Lope de Aguirre, Traidor*, donde la figura de Lope está ausente pero representado en el discurso de los ocho actores, aparentemente víctimas de Lope. La película de Werner Herzog: *Aguirre, la ira de Dios*, la más alejada de la verdad histórica, es la obra en la cual a más de enfatizar el periplo por el Amazonas, puntualiza la figura arquetípica del conquistador perdedor, en la persona de Lope. Por último, tenemos a Abel Posse quien se basa en las crónicas para escribir una historia ficcional de un hombre que fue conocido como el peregrino, el traidor, el soldado, el rebelde, la ira de Dios, allegado de Luzbel, el libertador.

Para contestar a la pregunta anterior, se puede responder junto al estudioso Santiago Juan Navarro⁴, la figura de Lope de Aguirre se ha inmortalizado en la literatura por la mixtura de historias que se han tejido sobre su persona a lo largo de los siglos. La propuesta de Posse, en este sentido, sería la de presentar esa amalgama de personalidades de Lope con el fin de dar una visión alternativa no solo del hombre, sino de la historia de la conquista de *El Dorado*.

2.2 EL ELEMENTO CARNAVALESCO EN DAIMÓN

Un acercamiento a *Daimón* desde de la propuesta de Bajtin y la carnavalización dispara múltiples esferas de interpretación. Todos los elementos del discurso narrativo se polarizan en un dualismo sin límites. En efecto, inicialmente se podría anotar que el espacio físico, tanto oficial como el popular, se subvierte en ese mundo narrativo; se transforman no solo las relaciones sociales sino también los rituales. En la América de Posse, se vive permanente el carnaval en el cual un exacerbado erotismo articulado a lo grotesco engarzado además a los elementos intertextuales coadyuva al permanente tono paródico del discurso estético.

Se sabe que en el período del carnaval palpita siempre un deseo de

⁴ EL FURIOSO DAIMÓN DE LOPE DE AGUIRRE hacia el postmodernismo de resistencia en la narrativa histórica de Abel Posse.

subvertir el orden, una clara intención de invertir las jerarquías y proyectar un discurso desde la periferia. Esto tiene como propósito confrontar una doble tradición: la central, la del poder, y la marginal, la de los desposeídos. En este sentido, el lector de *Daimón* advierte que Abel Posse ha urdido la arquitectura del discurso novelesco paródico con tintes carnavalescos que inserta una visión opuesta de la *Historia Oficial*; un enfoque alternativo que ha permanecido si no encubierto dentro del discurso oficial, sí oscurecido.

En efecto, la novela comienza cuando Lope ha resucitado y se encuentra en medio del periplo hacia el Dorado.

!Marañones, marañones! Parece que nadie se fue muy lejos de la carroña de mi muerte. ¡Mira tú! Custodio Hernández que estoy viéndote venir! ¡Mira mi mano! ¡Mírala aquí en el aire! (...) Había un gran silencio. El viejo miró en torno con un algo de majestad de vengador desganado pero secretamente halagado por la inconfesada lealtad de su gente. (Posse, 1989, pp. 14-15).

En su retorno, Lope descubre, a través de la voz del narrador, una tierra diferente; entonces el discurso narrativo establece una ruptura con el relato de la *Historia Oficial* desde sus primeras páginas. El discurso incluso se manifiesta contradictorio con las crónicas, sino también paródico al describir los acontecimientos y los diálogos grotescos en la representación de una América diversa a la joven, ingenua y pobre descrita en los primeros relatos de Colón.

América. Todo es ansia, jugo, sangre, savia, jadeo, sístole y diástole, alimento y estiércol, en el implacable ciclo de leyes cósmicas que parecen recién establecidas.

A los sacrificios y carnicerías sigue el jadeo rítmico de los acoplamientos. Partos, asesinatos, extinciones, cataclismos. (Posse, 1989, p. 11).

Para ilustrar, el encuentro entre los españoles y las Amazonas es muy significativo puesto que el narrador demuestra, a través de su relato carnavalesco, no solo la inversión los propósitos de la conquista: "Afirmaban haber llegado para establecer instituciones y costumbres similares a las de su Reino pero en realidad

venían para desembarazarse de ellas” (Posse, 1989, p. 44). Sino también una transgresión de las divisiones sociales occidentales, que se manifiestan en las de *fronteras* de lo social, ontológico, religioso, sexual, etc. En el encuentro, se devela que los conquistadores han sido sometidos por el ejército de mujeres al mando de la reina Cuñán y, por otra parte, les convierten en partícipes de una *ritualidad pagana*, que plantea justamente la inversión de la jerarquía patriarcal de Occidente:

Giraban alrededor de un extraño monumento de piedra que sólo después, haciendo visera con las manos, los españoles comprendieron que se trataba de un descomunal falo de piedra que –curiosamente- se enteraron que representaba al dios-hembra. (Posse, 1989, p. 56).

En el fragmento citado se evidencia cómo las prácticas heteronormadas de occidente han sufrido una permutación en los roles de género: las mujeres son las que presiden los rituales, pero también en la representación pública de los miembros sexuales que son un tabú en el viejo continente.

Por otra parte, los españoles en América deambulan en un gran espacio físico en el cual la temporalidad se ha trastocado. Lope en ese espacio y tiempo pierde la identidad y a veces se siente americano y otros especialmente español:

Aguirre fue llegando sin darse cuenta. Paso a paso, de la mano de una maravillosa fuerza de voluntad que reblandecía todos sus propósitos. Ese firme triunfo de la voluntariedad demostraba que su blanquiñoso prurito del hacer estaba quebrado en su base. Su sudamericanidad era ya casi completa. (Posse, 1989, p.177).

Otras veces, Aguirre se confirma occidental “¡Ahora Vuesamercé lo ve claro, el poder de la Corona es el comercio, sólo el comercio!”, dijo Lipzia al Viejo que estaba manifiestamente apesadumbrado ante aquella visión de poderío. “¡No he sabido nada de estas cosas, nada...! >> ¡He sido un soldado, un Conquistador!” (Posse, 1989, p. 78).

En efecto, Posse construye diversas imágenes de la figura de Lope, imágenes en contrapunto a las que se conoce en la *Historia Oficial*-. Son una suerte de actos performativos que se viven normalmente dentro de una comparsa carnavalesca, una de forma de impostura, pero que en Daimón aparece en el discurso y en las prácticas de Aguirre.

Para ilustrar, en algunas escenas Lope aparece como un ser malvado, despiadado, por ejemplo, cuando teme que a su hija quinceañera, provocativa y tontona, sea violentada sexualmente por su tropa,

(...) Había sido justo cuando alzó su puñal y le dijo: << Te vengo a matar, hija mía. ¡No tendrías quien te ampare debidamente si muero! >>, Y ya aplicadas las dos puñaladas paternas: << ¡Oh, no serás colchón de ningún bellaco! >>Gran verdad, al fin de cuentas. Y se veía que ella no le guardaba ningún rencor. (Posse, 1989, p. 46).

Por el contrario, en la relación con la monja niña se manifiesta amoroso, tierno enamorado “¡Sor Ángela, tú! ¡Oh, Sor Ángela! ¡Es tanta mi soledad!” *El viejo clamó ansioso.*”. (Posse, 1989, p. 31). Pero cambia su percepción cuando ella se manifiesta celosa de Hermelinda Álvarez: “(...) Sor Ángela acechaba y espantaba a la niña a pedradas. <<Qué tiene esa pequeña desvergonzada que yo no tenga?! >>. Sor Ángela vivía la acidez”(Posse, 1989, p.165). Aguirre decide entonces, al ver que *el erocidio matrimonial se consumaba*, asesinar sin compasión a la monja niña:

Aguirre bajó. Encontró el cuchillo de la cocina en su tumba de humedad. Tanteo el filo, discontinuo, mellado pero eficaz para el cometido (...) El acto que cometía le pareció un acto retórico: ella estaba muerta desde varios meses atrás. La arrastró a través de la Ciudad desierta. (Posse, 1989, pp. 166-167).

Sin embargo, luego de consumir el vil acto en Machu Picchu, se lamenta del grave error que ha cometido.

(...) Cuando la despeñó al abismo que da al feroz Urubamba fue

sacudido por un convulsivo sollozo. (...)

Deambuló durante dos años. Estaba hecho el fantasma de su fantasma. Sintió en carne viva lo difícil que es para el hombre de Occidente destruir lo que más quiere. Por momentos cedía a un romanticismo de culpa y cobardes nostalgias. (Posse, 1989, p. 167).

En otras ocasiones se manifiesta especialmente reflexivo, cuasi arrepentido de su suerte, lleno de dudas.

Aguirre piensa que tal vez habría sido un católico simple. Se habría casado con la tambera vecina (...) no se habría movido de Oñate y su mayor apuesta habría sido dos reales al siete de oros en la partida de los sábados a la noche. Pero la tentación ha sido grande.

(...) ¡Querer la vida! ¡Querer repetir todo; todos los crímenes y todos los sufrimientos, sin dar ni pedir perdón! Otra vez la vez el Imperio Marañón! ¡Qué fiesta! ¡El torbellino de la guerra! (Posse, 1989, p. 29).

Cuando despierta de su divagación, aparece la imagen del diablo, *Daimón*, imagen temida y marcada por la Iglesia desde temprana edad. “Demonio del desafiar. O sea el lujo de la rebeldía. El Demonio le había mostrado que era único camino para descolgar el Paraíso de la Tierra” (Posse, 1989, p. 46).

Si en unas escenas declara su temor a la imagen del diablo, otras clama su presencia y hasta le compele a manifestarse, pero no fracasa. Aguirre siente una ráfaga de impulso vital. Pero la voz del Maligno sigue esquiva. “¡Muéstrate! ¡Claro! ¡Di! Lo amenaza. ¡Te arrastraré afuera, te exorcizaré. ¡Te arrojaré agua bendita! ¡Te retorcerás como un gusano cubierto de salmuera!” (Posee, 1989, p. 46).

Cuando la ocasión lo permite, el protagonista se manifiesta agresivo, rudo, “Aguirre, impaciente, gritó llamando al negro Nicéforo. ¡Nicéforo, mierda! ¡pingajo! ¿dónde te has metido? (...) El Viejo se desquitaba pateando a negro que se quedaba echado boca abajo contra el fango aterrorizado de llegar a ver algún muerto” (Posse, 1989, pp. 24-25).

Extrañamente, para los manuales de *Historia Oficial*, Aguirre ha sido un

secreto incómodo, dado que su levantamiento contra la corona, lo puso en el lado opuesto de los valores europeos. Como Todorov lo ha señalado, hay una relación directa entre la conquista y las cruzadas. Ambas se dieron bajo el símbolo de la espada y la cruz; ambas poseían un aparente propósito sagrado. De modo que, en *Daimón* un personaje rebelde como Aguirre no solamente le da la espalda a la corona española, sino que además, se vuelve contra el dios católico- *El Altísimo*-. Tal blasfemia, se torna evidente cuando Lope de Aguirre está dictando una carta para el Rey de España a Blas Gutiérrez, el escribano, carta en la que confiesa que vive bajo la conseja permanente de un personaje llamado: el *Bajísimo*.

Escribes que vuelvo a llevarle guerra⁵, como entonces, de Príncipe a Príncipe. Y también repites la frase aquella de que él se quede con Dios que yo prefiero mi Demonio. Y que si después de quince siglos de tanto cristo estamos como estamos que lo invito a probar del lado del demonio, ¡a ver qué pasa! Y esta frase, anótala bien: Excelentísimo Señor, me dispongo a una larga jornada de América. Voy con mis verdugos y mis víctimas por estas tierras fantásticas. Vuelvo a firmar esta carta con mi título de traidor, que no es fácil de conquistar. Porque debo traicionaros para poder ser el Rebelde (así con mayúscula). (Posse, 1989, pp. 22- 23).

Abel Posse en su novela ha sido capaz de crear en su imaginario un conflicto y lo pone en evidencia a través de un discurso carnavalesco que cuestiona todas las formas ceremoniales de la iglesia católica y los cimientos de la fe de Lope que desploman una parte importante de las premisas civilizatorias de España: el dogma.

Todo lo bueno había venido del Demonio (en la tumba había meditado largo sobre esto): haber levantado el Imperio Marañón, el primer territorio libre de América, en contra de Felipe II y su solemne dios de curas asesinos (¡digan lo que digan los cronistas, escribanos y escribientes! Al menos era alguien: ¡eso!: el demonio hace existir). (Posse, 1989, p. 29).

Cada vez que se inicia una nueva jornada, Lope le solicita al judío Lipzia

⁵ Todos los subrayados son míos.

echar las cartas y como siempre estas le revelan la *carta daimónica*: el Bajísimo, pero las interpretaciones del judío son las que interesan. En una de esas ocasiones, la carta de vela, de acuerdo a Lipzia, que la representación del diablo en la carta es la símbolo de la lujuria.

Es la conjunción de Marte con Venus. Eso es... Es la lujuria: aquí ves las patas de cabra inconfundibles, el macho cabrío hembra ¿ves los senos? Pero no hay que olvidar que es Santán. Satán que es fundamentalmente un desafío al orden que los hombres han atribuido a la voluntad de Dios ¿No será el orden lo que quiere Satán para degradar a los hombres? (Posse, 1989, p. 48).

En efecto, en *Daimón* se pretende invalidar las categorías que dan sentido no solo a la realidad del conquistador español, sino al fundamento de todo el pensamiento europeo, elaborado alrededor de oposiciones binarias: cielo-infierno, abajo-arriba, muerte-vida, bueno-malo, significado-significante etc. Cada una de estas *categorías* son puestas en crisis, objetivo del carnaval, como lo ha señalado Mijail Bajtín:

Una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida. (Bajtín, 2003, p. 8).

Una vida exterior a la oficial, llevada a cabo por el carnaval, rompe las barreras sociales, ya que tiende a reorganizar el caos del mundo primigenio, donde el Todo permanecía unido en la conciencia del ser humano. Este estado de arrobamiento hace saltar la fuerza vital de un nivel a otro, desafiando las jerarquías sociales; pero sobre todo, reintegrando el tiempo cíclico de las culturas precolombinas: “Se persistía en un rumbo hacia el Sur, pero no era lineal, diríase que se trataba de una marcha circular a través del laberinto (...)” (Posse, 1989, p. 32).

2.2.1. *Daimón o el carnaval de los muertos.*

*Oye Lipzia, volviendo a esa carta, eso
del jujemándesmors..., quiénes son
los que juzgan: los muertos a Dios o
Dios a los muertos?
Abel Posse, Daimón.*

Llama la atención la estrecha relación que existe entre las celebraciones funerarias y los ritos agrarios indígenas en *Daimón*. Ciertamente, parecería que los muertos son atraídos por el misterio de la regeneración, claramente vinculados a los ciclos de la naturaleza. Bajo este punto de vista, se debe entender que para la concepción indígena, la madre tierra dirige no solo el destino de las semillas, sino también el de los hombres al hacerles partícipes del misterio de la muerte y de la vida.

Se eligió para la ceremonia la última semana de mayo el mes de la Gran Cosecha (la antigua fiesta de la *Hatun Cusqui Aymoray Quilla*). Como en toda fiesta los antiguos difuntos de Machu Picchu y alrededores se hacían un poco más visibles. (Posse, 1989, p. 128).

Una lectura de *Daimón* bajo los presupuestos teóricos del carnaval revela que los ritos tanto funerarios como genésicos de las civilizaciones precolombinas son asumidos por los conquistadores como un retorno al devenir pagano de carácter cíclico.

(...) y Aguirre: << ¿Todavía más muertos, no es bastante ya? >> << No. Es la carta del renacimiento, del ciclo cumplido, del jubileo. Mírala Señor: este que está parado en la tumba podría ser Lázaro. Es el renacimiento, con un hambre de la vida que sólo puede traerse de la huesa (...). >> (Posse, 1989, p. 18).

Es posible apreciar entonces que la restitución de los muertos a la vida lleva como consecuencia la renovación del tiempo cíclico (agrario) que se sobrepone al devenir del calendario occidental. En este sentido, la visión carnavalesca del narrador posseano hiperboliza la fertilidad y la exuberancia vegetal (que después

será física) y hasta parece presagiar el resurgir de los muertos:

Las quietas flores humedecidas del rocío se entreabren durante la noche para parir la semilla de la araucaria gigantesca. Las tigras corren al alba hacia sus crías llevando el venado exánime, chorreando sangre caliente. Los jacarandáes se incitan con el rozamiento de las ramas más altas movidas por la brisa y estallan las nubes de polvo amarillo, fecundador (los heliotropos, denodados mensajeros del amor, se encargarán de llevar ese polen ardiente hasta los cálices de las ansiosas hembras).

Las monedas caídas, si no son de oro o plata, se disuelven en tres días (...) Una espada que Antón Llamoso dejó clavada para indicar un puesto reparado de lluvia, amaneció puñal: los jugos de esa tierra fuerte la habían decapitado. Era seguro que las balas perdidas terminaban en flor en la primavera siguiente. (Posse, 1989, pp. 13-14).

El acto de transgresión se presenta en *Daimón* a manera de revisión histórica, puesto que una vez restituidos los muertos al tiempo histórico, Lope pretende alterar el pasado, estableciendo una nueva jornada que imite la temporalidad de los ciclos naturales, rompiendo de esta manera la temporalidad oficial. Este *eterno retorno* se expresa al inicio de la novela, ya citado anteriormente, a modo de exordio un “Siguió viviendo en el Eterno Retorno de lo Mismo, que es una espiral espacio-temporal” (Posse, 1989, p. 10).

Bajo este punto de vista, hay que tomar en cuenta que la propuesta *daimónica* plantea una intención de *perversión* de la linealidad histórica, que Juan Navarro la define como *un proceso de reinvención utópica* en la que el autor *desmantela en primera instancia los presupuesto de la verdad histórica oficial* con el fin de forjar alrededor de Lope una visión alternativa de un período clave para la configuración de la identidad americana (Navarro, 2005).

Esta configuración de la historia *alternativa* de Lope se constituye en un signo del espacio carnavalizado, lugar que Bajtin lo define como la *dualidad del mundo*, aquella que nos deja ver tras de sí una *historicidad* plural y flexible, asumida como una posibilidad desde donde es viable retomar todo lo que ha

permanecido por fuera del rigor gubernamental.

Es necesario anotar bajo esta perspectiva que América se transforma en el espacio carnavalizado por excelencia, puesto que los muertos -que ya han cumplido su proceso vital- se reintegran al tiempo histórico. Es decir, lo que fue asentado en los libros, todo aquello que fue inmovilizado bajo la piedra fúnebre de la letra, se renueva gracias a la posibilidad de que en la memoria de los muertos persista una verdad que no ha terminado de decirse:

Ahora parecía recordar: ¡Y la rabia por lo que no se tuvo, por lo que no se hizo, por los amores, por las venganzas, por todo lo que hubo bueno o malo! ¡El oro, las mujeres, El Dorado! ¡Yo digo que nada está descubierto! ¡Que nada está concluido! (Posse, 1989, p. 15).

Así, el espíritu de Lope de Aguirre se vuelve contra lo perpetuado en historia oficial, léase crónicas y, una vez muerto, se niega a la mortaja que le impone la letra. Se levanta de entre los muertos para prolongar una historia particular, anacrónica, desbordada de espacios a fuerza de leyendas y obsesiones. Dentro de este marco, Lope de Aguirre se dispone a recoger otras tradiciones, relatos y cosmovisiones de un tiempo regido por un calendario alterno. Esto solo es posible bajo la condición carnavalizante que desacredita la historia oficial monofónica, volviéndola diversa, polifónica e incluyente.

Toda civilización, al entrar en contacto con otra, intenta, por partida doble, imponerle sus dioses y demonizar sus héroes. Esto lleva la clara intención de desvanecer la conciencia histórica del pueblo vencido. No obstante, se puede afirmar que las civilizaciones nunca mueren, pues, a pesar del intento de extinción de la cultura de los pueblos vencidos, la memoria profundamente arraigada supera esta muerte. Ciertamente, lo que suele llamarse con frecuencia la voz del vencido no es sino la codificación cultural preservada en el inconsciente colectivo de un grupo humano que ha sido sometido por la fuerza.

A lo largo de la historia, esta voz se manifiesta en ocasiones violenta pero

también sutil, desafiando las normas y modelos sociales de todos los imperios. Sin embargo, para que esta voz no se vuelva grito y posteriormente desafío, se requiere de un pacto entre la civilización dominante y la sometida. Ese pacto es lo que Bajtin parecería entender por *carnaval*, y se manifiesta como un motín ataviado de fiesta; como un tumulto popular donde se siente amparada la cultura popular, y donde es posible, aunque sea de manera temporal, una conformación más justa de la realidad. Con respecto al carnaval se afirma que:

Todos eran iguales, reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar. (Bajtin, 2003, p. 12).

2.3. EL EROTISMO EN DAIMÓN

2.3.1. El Erotismo como categoría de lo grotesco.

Otro de los rasgos que caracteriza al carnaval es el elemento erótico concebido como grotesco, que en palabras de Mijail Bajtin se conoce como *La rehabilitación de la carne*. En efecto, el *realismo grotesco* tiene como principio fundamental el vínculo del individuo con la totalidad viviente del universo, puesto que supone al hombre como un elemento inherente al reino de la naturaleza que se encuentra ligado a la totalidad planetaria.⁶ En tal sentido, cabe resaltar que las culturas Prehispánicas percibían al ser humano como una emanación natural del entorno, lo cual aclara la relación de identidad que estas civilizaciones mantenían con la naturaleza y, como lo afirma el narrador de Daimón, “No solo los hombres de los pueblos selváticos sino también las plantas y los animales, pronto quedaron convencidos de que estos invasores estaban profundamente enemistados con el Espíritu de la Tierra” (Posee, 1989, p. 43).

⁶ Esto explica el por qué su atributo más destacado se relaciona con la preeminencia de lo colectivo y que sus valores sean contrarios al individualismo.

Por otra parte, la concepción de las culturas prehispánicas se cumple en el principio de lo que Bajtin describe como *la fiesta utópica*. Es ese estado en que lo cósmico, lo social y lo corporal permanecen ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Esta concepción estética, en *Daimón*, va a ser privilegiada con imágenes de la vida corporal y material como lo son la *fertilidad*, el *crecimiento* y la *exuberancia*. Así, es posible encontrar en algunos pasajes de la novela un entorno opulento, donde todas las cosas parecen participar de un principio multiplicador:

Alcanzado agosto, tiempo en que desovan las grandes tortugas de río, fueron sorprendidos por un diluvio que duró sesenta días y sesenta noches. (...) Se disolvía la ropa y los cueros e hinchaban como perros ahogados. Las llagas de la piel, inclusive las viejas heridas cicatrizadas, empezaron a latir como a punto de brotar. (...)

Atroz humedad. En un escudo de hierro de Guernica creció una especie de plantita de herrumbre verdoso que al tercer día el Cura extirpó con asco hablando de brujería. Comprendieron que en América el hierro se pudría produciendo un olor parecido al de las nueces abortadas.

Se habló de milagro cuando comprobaron que a los dos leprosos les había crecido deditos en el extremo de los muñones.” (Posse, 1989, p. 33).

Ahora bien, es necesario puntualizar que la fertilidad del entorno parecería ser una representación de la vinculación de lo material y lo corporal al *Todo*, a lo *Universal*; a lo que se añade otro rasgo sobresaliente del *realismo grotesco* la degradación o transferencia al plano corporal de lo elevado. Dentro de esta concepción desacralizadora de la postura occidental, se suma la tendencia a lo erótico, puesto que al estar tan vinculados a la fertilidad de la tierra, el ser humano también participa de la voluptuosa lascivia que sufre el entorno.

En una noche de luna, cuando ya habían superado el diluvio y marchaban por unas tierras secas y rojas que el Cura ubicó como cercanas al primer círculo infernal, escucharon un estrépito que sacudía y hacía vibrar los troncos afincados quebrados como si fueran juntos movidos por la brisa.

En un claro de la sabana roja descubrieron dos animales de otras eras,

dos tatúes o gliptodontes caudados con caparazones en forma de domo y de más de veinte pasos de tamaño. (...)

Descubrieron que el paso de los monstruos respondía a una secreta armonía. El advertido y analítico Lipzia afirmó que se trataba de una danza nupcial que había visto ejecutar a los cangrejos en la playa de Travemünde duro uno de sus exilios forzosos (...) Comprendieron que el resoplido que movía las hojas a cincuenta pasos de distancia respondía a un homérico deseo carnal. (Posse, 1989, pp. 34-35).

En efecto, en *Daimón* encontramos un universo donde se participa de una “comunidad sexual” y es tan intenso el sentido de la libido que las prácticas sexuales en las que incurren son poco convencionales desde la perspectiva del mundo occidental. “Las silenciosas expediciones del Cura y del Escribano guiados por el lujurioso Spínola para acoplarse a las sedosas orquídeas contráctiles que los devolverán extenuados al amanecer (...)” (Posse, 1989, p. 36).

De hecho, en *Daimón* se destaca el predominio del *principio corporal* de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Ciertamente, cuando Lope descubre los paseos eróticos del cura y el escribano, el narrador manifiesta: “El Viejo se deslizaba entre ellos como no viéndolos. Su experiencia de mando le había enseñado que los vicios de los hombres son indeclinables y que cierta tolerancia impide traslaciones o exposiciones peores” (Posse, 1989, p. 37).

El encuentro con las amazonas parecería ser uno de los capítulos donde lo erótico se manifiesta de la manera más abierta y determinante.

Las deliciosas anfitrionas se quitaron con serenidad las tangas sin perder el ritmo de los tambores, y las fueron ofreciendo a los elegidos con graciosa soltura, sin asomo de torpe competencia. La Reina Cuñan se iba acercando a Lope sin dejar de girar y le ofreció la suya. Al Viejo parecía arderle en las manos como si fuese una batata caliente. Tuvo que oír las groserías y chanzas brutales que profería la tropa, más nerviosa que alegre, como en vísperas del desembarco. (Posse, 1989, p.55).

Las siguientes escenas se describen en el encuentro sexual entre los

conquistadores y las Amazonas. Ellas incitan a los a tomar un baño en las aguas del Lago, luego los visten con batas largas, preparándolos para una suerte de ritual, que terminará en la cópula. Alcanzan así su objetivo de embarazarse, que ya lo había anticipado la reina. Para los marañones, en cambio, el acercamiento sexual es solamente carnal.

Ellas aparecieron de nuevo por la mañana y los indujeron, como si se tratara de lo más natural, a bañarse en el Lago. Al salir los esperaban con unas camisolas largas, como las de los turquescos, de tela fresca y decoradas con diseños de colores que ellos se pusieron con vergüenza (...)

Bajo la luz brillante de la mañana, la Reina y las princesas (...) se pusieron a bailar de nuevo al son de la inquietante e invariable canción de la estación erótica. Giraban alrededor de un extraño monumento de piedra que sólo después, haciendo visera con las manos, los españoles comprendieron que se trataba de un descomunal falo de piedra que – curiosamente- se enteraron que representaba al dios-hembra, la máxima divinidad de aquel pueblo.

Desde ese mediodía todo fue un sendero de increíbles siestas lujuriosas, noches desveladas, amaneceres de languidez. (Posse, 1989, p. 56).

Más allá de la simple relación carnal, es posible distinguir el principio erótico en su forma de rito y fiesta utópica que unifica un colectivo. Así, es posible ver toda una organización cósmica y social alrededor del principio corporal y la reproducción “El centro de la ciudad era una gran jardín bordeado de un palmar y de la costa de la Laguna Sagrada, la laguna Yachihuara o Lago de la Luna. Centro cósmico de aquella nación” (Posse, 1989, p. 55). “(...) El largo rito de fecundación había empezado. Cada casa estaba edificada alrededor del lecho, así como en el hogar inglés todo gira alrededor de la chimenea” (p. 56).

Dado que en territorio de las Amazonas predomina lo erótico-corporal, las prácticas rituales respaldadas por los ejercicios voluptuosos de las Amazonas, no hacen otra cosa que consumir la transferencia de lo elevado al plano corporal.

Desde el anochecer los conquistadores comían sobre la arena tibia, con las cabezas apoyadas en los fuertes muslos de las vencedoras. Allí entre tamal y pechuga de mono, eran iniciados en el arte de besar. Aprendían a permanecer boca a boca, compartiendo el aire, cosa que siempre ellos habían considerado mariconería de franceses o reblandecimiento de chulos de burdel.

Se los veía gemir de placer con los cuellos tendidos hacia atrás porque ellas los distraían con la *fellatio* (...) Ellas manejaban el *tempo* y la ciencia del amor. Enseñaban el uso de pomadas de uso externo o interno. Sabían incitar con variación de perfumes. Sabían gritar o morder de forma particularmente estudiada pero que sin embargo no se veía artificio, todo parecía hacerse de la única manera posible (...). (Posse, 1989, pp. 57-58).

Los marañones una vez iniciados en las en los juegos eróticos van descendiendo, cayendo en un mundo –una suerte de inframundo, rebajado, grotesco. Han abandonado los preceptos religiosos judeocristianos que se empeñaban en darle supremacía al espíritu, promoviendo el castigo de los cuerpos. Sin embargo, su conciencia les recuerda el mundo que han dejado.

A veces caminando despacio se acercaban hasta la costa donde habían dejado el campamento. Se sentían alejados de aquello como se puede sentir el hombre mundano lejos de un ayer de colegio de curas. Allá estaban, pero mucho más allá en el tiempo interior de cada uno, aquellos símbolos: las armas y armaduras, las piedras preciosas y el poco oro robado, los instrumentos de precisión y las borrosas cartas del universo, las cinco prostitutas, el Cura con su biblia mutilada por la intemperie, los muertos de Lope sentados en el ramaje, el buen Torres con su aspiración a la santidad. Cuando la brisa distraía el canto ritual de las Amazonas, afinando el oído podían escuchar los gritos desgarrados de las mujeres celosas, llorando con más rabia que pena. Podían imaginar al Cura atosigándose de padrenuestros y de yopecedores para evitar caer en la tentación de las orquídeas gemidoras. (Posse, 1989, p. 58).

2.3.2. El conflicto de la Religión oficial y la condena del cuerpo

No deja de llamar la atención que, dentro del ámbito de lo erótico, el

narrador de *Daimón* exponga el conflicto de carácter moral que aflige a los marañones como consecuencia del choque cultural y del conflicto que enfrentan por tener dos cosmovisiones diametralmente opuestas sobre la corporeidad. “¡Era hora Lope!: los cuerpos no han sido creados como instrumentos de infelicidad como enseña tu religión, (...)” (Posse, 1989, p. 125).

Por otra parte, hay que considerar que la religión Católica promueve el desprecio del cuerpo como elemento erótico en favor de una práctica amorosa más inocua (menos carnal). En general, se sanciona el goce sexual al que se considera una perversión del espíritu.

Se sabía que en el mundo de los blanquiñosos los cuerpos estaban bajo sospecha de pecado –un campo lunar por el cual correteaban los demonios-. Que la visión de la piel y de las formas del cuerpo estaban modificadas por sus ropas, corazas de la paz; que se acoplaban en penumbra y con perfecta noción de abuso de placer; que su estúpido dios parecía tenerlos agarrados a los genitales. Solo en sus rameras podían mirar la piel y las formas; pero ya no era un cuerpo; era una cosa, cuerpo degradado por el pecado y la exclusión social. (Posse, 1989, p. 51).

Bajo esta perspectiva es posible determinar que el conquistador español del siglo XV y XVI era un individuo escindido por sus circunstancias históricas, puesto que aunque era hombre del “Renacimiento”, al mismo tiempo, su conciencia se hallaba atada a muchas de las concepciones de la Edad Media⁷. Esta condición de ruptura pesaba sobre la conciencia culposa de Lope y sus marañones como un divorcio entre la sexualidad (Eros libidinoso) y el amor (Eros sublime) - herencia platónica y medieval- que veía al cuerpo como un principio de condena.

Los pueblos y los animales de la llamada América ya sabían que esos hombres de la Conquista, (...), traían un cuerpo atrocemente postergado por sus propias implacables creencias. Que muchos habían desafiado

⁷ En Europa se había superado la teología de muchas formas. Una de ellas fue La Reforma, que había causado una revisión en los principios de la Iglesia. Cosa distinta sucedió en España donde el auge de la monarquía católica culminó con la instauración de la Contrarreforma y el consecuente recogimiento del reino y sus territorios de ultramar a las doctrinas de la Iglesia católica.

los monstruos abisales de la Mar-Océano y la ballena de Brandán, con la inconfesada ambición de ver una mujer del todo desnuda (y poder entreabrirla, morderla, gustarla, como se puede hacer con una pera madura). (Posse, 1989, p. 51).

La cita anterior y la siguiente dan cuenta, por un lado, de una teología judeocristiana excesivamente represiva y, por el otro, una práctica erótico-sexual basada en el disfrute masculino de lo corporal. Se advierte, entonces, el sentimiento de culpa e incomodidad que afligía a los recién llegados, para quienes la imponente fertilidad de América propiciaba el retorno a lo indivisible (en consecuencia anti-jerárquico), a lo primordial; a todo aquello que profanaba el ámbito de lo sublime:

El Cura nunca había apreciado la vida (¡ni siquiera había tenido ambición de Obispo!). Seguramente se había dicho que tenía una obligación pastoral con su grey. El Cura era plenamente consciente que vivir era arriesgar el Infierno, ya que es la vida el único lugar de la tentación y del pecado; pero en concreto temía la incomodidad de los insectos, los retos del Obispo, los cilicios obligatorios de la Semana Santa, el “peno porque no muerdo” los exámenes quinquenales de latín y sobre todo, su incapacidad para poder creer en Dios. (Posse, 1989, p.18).

2.3.3. Daimón o la degradación de lo sublime, la unión con el Todo, en busca de lo continuo.

Con el fin de subsanar el distanciamiento que aquejaba a los conquistadores con el Todo, Huamán inicia a Lope en la doctrina de la conciencia unitaria precolombina: “Os habéis desconectado gravemente de la naturaleza. Sois bestias degeneradas, desdichados activistas, ¡tú y todos los tuyos! Y esto no se arregla fácil, hay que tener paciencia, Lope” (Posse, 1989, p. 169).

Hay que tener en cuenta que la intensidad con que se percibe el erotismo está directamente relacionada con el grado de conflictividad que un individuo o una colectividad tiene con su religión. En otras palabras, se diría que en la medida

en la que el cristianismo creó una división entre lo sagrado (el alma, lo elevado) y lo profano (el cuerpo, el mundo) tuvo que delinear ciertos límites que separasen estas dos categorías. Fue así que surgieron las prohibiciones y fue por vía del conflicto entre *lo profano* y *lo sagrado* que el cristianismo encontró, lo que Georges Bataille llama: lo *continuo*. La *discontinuidad*, siguiendo al estudioso, por lo contrario, hace referencia a la existencia de las cosas profanas y, en medio de ellas, el hombre que ha quedado escindido del reino de la totalidad. De aquí que ante la precaria discontinuidad de las personas y lo real resulte elemental la idea de un retorno a la continuidad a través de un momento de intensidad erótica. Pues una vez que se han superado los límites (prohibiciones), estas transgresiones persiguen, como finalidad, la superación de lo discontinuo.

Este desvanecimiento de los límites, lo podemos encontrar en la realización erótica que Lope y sor Ángela alcanzan en Machu Picchu:

Se encerraron en el Palacio Real y no salieron hasta el quinto día. Fue una inesperada boda en la boda (...) Aquellos cinco días como un solo profundo, inigualable momento. Las horas no habían corrido. El sol no había salido cinco veces ni se había puesto cinco veces (...) << ¡Nada como esto, niña! ¡Esta magia! ¡Pero vamos, que no vengan palabras! >>. Comprendió que estaba realmente en el Paraíso. << ¡Es El Dorado, es Paytiti y todo el Perú! ¡y tú todas las amazonas, todas las botas sin clavos, todas las camas secas del mundo! >>. El amor como guerra había sido desplazado por el amor como alianza de los cuerpos y almas. Días, noches. Mañanas que devoraban la larga tarde. *Tiempo unificado*. (...). (Posse, 1989, pp. 137-138).

Al relacionar lo que afirma Bataille acerca de transgresión como incentivo para alcanzar la integración con el Todo, se percibe que los conquistadores precisaban de la transgresión erótica, pues solo en el éxtasis era posible que ellos hallaran la sensación de hallarse fundidos con el *Todo*. Esta es la razón por la que en *Daimón*, América se revela como territorio de liberación del racionalismo occidental, espacio erotizado, lugar dentro del cual se afirma el cuerpo y el ahora.

El futuro y el pasado ocupan su debido lugar y se agregan – sin

pretensiones excluyentes- en la meseta del presente. Para el desprevenido las imágenes del tiempo sido se presentan rotas, tiradas en una *wasted land* donde las situaciones andan como almas en pena, incoherentemente, junto a las nubes que disgregan las ráfagas. Pero no: una secreta coherencia (por supuesto que no se trata de la solemne Historia...) puede ser entrevista siempre que no se pretenda ingenuamente aferrarla con la red de humo de las razones humanas (¡iminirracionalidad!). (Posse, 1989, p. 129).

Al final como se puede apreciar, no existe un modo más efectivo de oponerse al tiempo oficial que prevaleciendo en el *ahora* americano. En esa misma línea, es curioso observar cómo la esfera que rodea los hechos anteriormente citados expresan al menos dos intenciones transgresoras: la primera, sugiere un intenso conflicto entre lo sagrado y lo profano, donde se toma partido por el “paganismo americano”; la segunda, muestra una forma de liberación del dogma oficial represivo a través de la *transgresión*, dado que gracias a esta es posible alcanzar la participación mística con el Todo. La conjunción de estas particularidades se oponen a la oficialidad tanto en su disposición temporal como en sus prácticas sociales jerarquizadas. Lo cual termina por contrariar el criterio de las versiones oficiales, donde se expresaba la intención de liberar al habitante americano de la barbarie y el sacrilegio, cuando, en realidad, eran los *recién llegados* los verdaderos esclavos.

2.3.4. Eros-Tanatos y la impugnación de la “Historia”

El choque entre las dos culturas fomentó una inversión en los valores que resultó funesta en los espíritus europeos, como destaca Ma Beatriz Aracil Varón al citar a Abel Posse “Los conquistadores son juzgados por los vencidos como seres tristes, que aceptaban a dioses que les enseñaban fervorosamente la negación de la vida” (Varón, 2004, p. 174). Pero, ¿por qué negarse la vida y cómo esta decisión influye en la concepción de la Historia oficial?

Al respecto, es necesario retomar lo señalado por Bajtin, quien indicaba que uno de los motivos principales de *lo grotesco* se muestra en la figura de *la muerte*

que da vida. Pero quizá Bajtin al mencionar la relación entre vida y muerte (alumbramiento y deceso; Eros y Tanatos) intuyó algo que Herbert Marcuse afirmará años después en su libro *Eros y civilización*: que la pulsión de muerte no es otra cosa que un afán, un deseo de lo vivo por encontrar un alivio definitivo a la constante pugna que hace posible la vida. Esta metáfora que relaciona Eros-Tanatos, se halla expuesta en Daimón de la siguiente manera:

<< ¿Qué era la tumba?: ocio con frescura. Al principio la alegría de morir, el placer de librarse del cuerpo como una bolsa de papas que se arrastró desde Oñate hasta Vitoria. La alegría de saltar libres y subirse a la copa de los árboles y sonambulear por los tejados (...) ¿pero eso cuánto dura?: nada, tal vez sólo dos intensos segundos, largos como el tiempo del sueño y después ¿qué?: nada, la nada...>>. (Posse, 1989, p. 15).

Lo relevante es que la muerte-vida de los protagonistas está incuestionablemente vinculada a la fertilidad y la exuberancia de entorno. Por lo tanto, el conflicto que resulta de la tensión entre Eros y Tanatos posee un principio antes anunciado, a saber: la tierra es el principio de absorción y resurrección (la tumba y el vientre).

Pero su fin no es solamente de orden erótico-místico. Sus consecuencias tienen repercusiones sociales, puesto que el cuerpo aunado al medio natural es la confirmación de que *lo grotesco* ejerce su poder de subversión sobre las estructuras jerárquicas de la sociedad occidental; sobre todo, disuelve los puntos de referencia que configuran el sentido tiempo-espacial en la conciencia occidental. “La confusión de astros, planetas y estrellas en un torbellino salvaje, (...). Choque de esferas. Aguas de los mares mezclándose con los vientos del espacio. Horrorosa unión de los muertos con los vivos” (Posse, 1989, p. 17).

Ahora bien, como se pudo apreciar por lo expuesto anteriormente, América se transforma en la matriz erótico-grotesca donde el componente corporal se vincula con la exuberancia vegetal del entorno y articula el tiempo de vida de los conquistadores al devenir cíclico de las civilizaciones precolombinas. De este modo,

el “resurgimiento” de los conquistadores: “*Timidones*, todavía con pesadez de lápida. Como paridos de vuelta” (Posse, 1989, p.14). Incorpora a su “resurrección” las dos naturalezas: la cósmica y la terrenal. Es justamente esta condición de “redivivos” lo que hace posible una impugnación al devenir histórico occidental. Puesto que la realización de la Historia oficial no contempla el retorno, puesto que implicaría una crítica continua e ilimitada del pasado, con lo que sería impensable una versión oficial.

2.3.5. El miedo a la mujer en Occidente: Daimón y el mito de las amazonas

*“La furia pública y popular se cernía sobre toda
mujer que dejase ver su cuerpo. El Diablo se
presumía en quienes desde la adolescencia carecieran
de pudor y se mostrasen”.*

Daimón

Una atenta lectura al trabajo de Terry Seymour *Daimón y el Erotismo de la Conquista* permite descubrir una nueva interpretación sobre la llegada de los españoles a América. En efecto, Seymour afirma que el sometimiento de los pueblos de América fue motivado por el erotismo antes que por la búsqueda de riquezas. Explica Seymour que “la desinhibición de los indígenas en cuanto al sexo llegó a ser un regalo de consolación a falta de encontrar las riquezas que originalmente habían buscado los conquistadores” (Seymour, 1999, p. 247).

Esta interpretación descansa sobre la base de que en *Daimón* se resalta el conflicto moral de sus personajes, la disputa entre dos concepciones diametralmente opuestas acerca del disfrute corporal. No obstante, dentro de esta confrontación de las costumbres sexuales, se halla implícito un componente erótico adicional que entraba en juego: la feminidad.

Hay que tener en cuenta que las estructuras sociales y religiosas de la época se habían erigido sobre un código patriarcal. La conducta femenina era mirada con sospecha y con mayor acritud a partir la Edad Media. Este comportamiento misógino no le es ajeno a la Historia, y en *Daimón* se manifiesta la existencia de

toda una estructura cultural prejuiciada, donde se revela la incomodidad de los hombres de Occidente frente a lo femenino: “La furia pública y popular se cernía sobre toda mujer –no ramera- que dejase ver su cuerpo. El Diablo se presumía en quienes desde la adolescencia carecían de pudor y se mostrasen” (Posse, 1989, p. 52).

Esta “incomodidad” es observada de manera oportuna por Terry Seymour al referir que “La sexualidad femenina desenfrenada y los sentimientos eróticos que ésta (la mujer) evocan en los hombres de la expedición son las raíces del desorden y la rebelión” (Seymour, 1999, p. 252). La afirmación de Seymour obedece a que las crónicas y relaciones escritas por los españoles, la figura de Doña Inés de Atienza es enunciada como elemento de desorden dentro de las tropas de Ursúa. Miguel Otero Silva, quien se documentó ampliamente antes de escribir su novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*, refuerza la idea de Seymour cuando asevera que “Lope de Aguirre entendió finalmente que tras de todos aquellos rencores y traiciones, tras de aquellas porfías que acababan siempre en sangre y muerte, estaba tu hermosa mano, mi implacable Inés de Atienza” (Otero Silva, 1985, p. 240).

Por lo contrario, en *Daimón* parecería que lo que se propone es invertir la idea de que el erotismo femenino es la raíz de todo mal, puesto que como se ha expuesto anteriormente el catolicismo medieval consideraba a la mujer como la encarnación del pecado, la tentación hecha carne. No de otro modo se comprende el sobresalto de los marañones con el encuentro de las Amazonas.

<< Estoy seguro que ellas no buscan otra guerra que la del amor...>>, dice el judío Lipzia. “<<! La cosa era anexar el pueblo, conocer sus posesiones y evitar esos ritos finales, que dicen...!>>, temía el Escribano. Como temía también el Cura, pensando que el cuerpo de la grey se desencarcelaría. (Posse, 1989, p. 51).

Es importante recordar que Bajtin encuentra en la figura femenina una significación ambivalente, dado que está ligada a lo corporal, por lo tanto,

vinculada con la tierra, pero al mismo tiempo es principio de vida. Esta versatilidad de lo femenino convierte a la mujer y a la feminidad en el principio de inversión del cuadro jerárquico (falocrático) de la sociedad occidental.

De igual manera, otros tipos de temor hacia la mujer se hacen presentes a medida que avanzamos en la lectura. Así, por ejemplo, se nota un miedo tan profundo como antiguo en el inconsciente mitológico de las sociedades occidentales, el temor a la *castración*: “Cedían a la tentación de la delicia superando el abismo de miedo -ancestral en el hombre blanco- a la antropofagia, el miedo a la traicionera castración de la leyenda (...)” (Posse, 1989, p. 57).

Este temor que inquieta a los personajes de *la novela* aparece en muchas mitologías y se expresa a través de toda la Edad Media y el Renacimiento, donde la imaginación occidental expresaba su temor a la mujer por medio de figuras como las *parcas*, *Circe*, las *erinias*, las *sirenas* y las *amazonas*. En buena lógica, cabe suponer que existe en estas representaciones el temor a la pérdida de poder o prevenirse de la inversión de los roles de género instituido por siglos de régimen falocrático.

Por otro lado, el inconsciente del conquistador atribuye a las *amazonas* las cualidades exuberantes del entorno. Son insaciables, de ahí que resulta imposible someterlas, pues para que el sometimiento sea efectivo, de acuerdo con Seymour “la mujer debe ser algo prohibido o por lo menos debe resistirse” (1999, p. 260). En Daimón, sin embargo se percibe a las féminas indomables: “Que te vistas, maldita, vístete! ¡Quédate quieta, quédate quieta, que soy yo el que me abalanzo sobre ti, quieta! ¡No: no te quites lo que te he puesto!” (Posse, 1989, p. 61).

De acuerdo con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en el mundo occidental, las relaciones sociales de dominación de género se han establecido como resultado de un conflicto entre lo masculino que incorpora una jerarquía orientada hacia el plano vertical (falocrático): es decir, desde Dios (padre), ubicado en el cielo; mientras que lo femenino que se halla siempre al nivel de la tierra, se identifica

con el plano horizontal.

Por el contrario, en *Daimón*, es posible apreciar en América una diversa estructuración jerárquica sobre base de la alteración del eje vertical (del mundo occidental) para acoplarlo con el eje horizontal de manera que el principio proliferador y femenino de la naturaleza predomina en el nuevo mundo. Así pues, al ingresar al territorio de las amazonas, el centro ritual de esta tribu es la laguna Yacihuara o Lago de la Luna, ambas identificables con lo venusino, lo femenino (recordar Bordieu). De igual manera, se describe en *Daimón* las danzas rituales alrededor de su divinidad regente. El narrador construye una imagen en la que no se puede apreciar los límites con que se identifican las relaciones de género occidental. Lo expuesto se puede probar en el siguiente fragmento:

Bajo la luz brillante de la mañana, la Reina y las princesas (altas y un poco tontonas como niñas nórdicas) se pusieron a bailar de nuevo al son de la inquietante e invariable canción de la estación erótica. Giraban alrededor de un extraño monumento de piedra que sólo después, haciendo visera con las manos, los españoles comprendieron que se trataba de un descomunal falo de piedra que – curiosamente- se enteraron que representaba al dios-*hembra*, la máxima divinidad de aquel pueblo. (Posse, 1989, p. 56).

En este sentido, es necesario recalcar que la raíz del temor hacia la mujer radica en la ambigüedad de su naturaleza. Puesto que, como se ha señalado, está representada, al mismo tiempo, como diosa de la *fertilidad, del nacimiento, de la noche y la muerte*; la muerte que como el sueño y el orgasmo son pequeñas formas de muerte y renacimiento. Quizá por esta razón, la estructuración de la vivienda de las amazonas se aparta de la noción occidental del hogar; ambas se agrupan alrededor de símbolos distintos que a la sazón de lo se viene discutiendo, resulta una observación por demás sugerente: “Cada casa estaba edificada alrededor del lecho”, así como el hogar inglés todo gira alrededor de la chimenea (...) Huamán les dijo que no conocían la palabra lecho sino que la que usaban se traducía por <<adoratorio>> (Posse, 1989, p. 56).

No de otro modo se explica que la mujer tenga una participación significativa tanto en los rituales fúnebres como en los de la fertilidad. De ahí que se la considerada más ligada al tiempo cíclico agrario que al devenir temporal de Occidente. Por esta razón, el cura ante la proliferación vegetal de América percibe en ella una belleza que encierra muchos riesgos.

El Cura sabía que la belleza, en cualquiera de sus expresiones, es la residencia de trabajo del Demonio. Al ver a los hombres atrapados pánicamente en ese ámbito numinoso (no autorizado) reaccionó con energía: <<¡ Misa! ¡Misa! Insensatos. ¡El Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob! ¡Misa! >>. (Posse, 1989, p. 40).

Si se está de acuerdo con las ideas de Freud y Herbert Marcuse, se puede decir que a medida que se reprime la pulsión erótica, esta represión consigue “edificar”, “erigir”, “levantar” una cultura. Ahora bien, como se aseveró anteriormente, para la cultura occidental lo masculino se reconoce por su orientación vertical –fálica- y niega (o rebaja al menos) por oposición el plano horizontal personificado por la diosa de la fertilidad: “Manos de niñas unían dos papas a las mazorcas secas, adorno que colgaban en los dinteles de las casas, símbolo de fecundidad” (Posse, 1989, p. 129).

No obstante, el espacio erótico construido en *Daimón* invierte estos valores. El principio de fertilidad, tan ostensible en América, impulsa el ciclo de renovación, se impone la Naturaleza a la “Historia”⁸. Provoca la proliferación de vida y la aceleración de la muerte. Así, *Daimón* se propone entregar al lector una América donde todo parece entregarse al abrazo generador de las pudriciones y la fertilidad:

América. Todo es ansia, jugo, sangre, savia, jadeo, sístole y diástole,

⁸ “Esta transferencia del mundo a un solo plano, esta sustitución de la vertical por la horizontal (con una intensificación paralela del factor tiempo), son realizadas en torno al cuerpo humano, que se transformó en el centro relativo del cosmos. Pero este cosmos no se mueve ya de abajo arriba, sino en la horizontal del tiempo, del pasado hacia el futuro. En el hombre de carne y hueso, la jerarquía del cosmos quedaba abolida: el hombre afirmaba su valor fuera de ella.” (Bajtín, 2003, p. 300)

alimento y estiércol, (...) A los sacrificios y carnicerías sigue el jadeo rítmico de los acoplamientos. Partos, asesinatos, extinciones, cataclismos. Las quietas flores humedecidas de rocío se entreabren durante la noche para parir la semilla de la araucaria gigantesca. Las tigras corren al alba hacia sus crías llevando el venado exánime, chorreando sangre caliente. Los jacarandáes se incitan con el rozamiento de las ramas más altas movidas por la brisa y estallan en nubes de polvo amarillo, fecundador.” (Posse, 1989, p. 13).

La impugnación histórica en la novela se revela en una suerte de reorientación del eje vertical hacia el horizontal, que es mucho más congruente con las prácticas litúrgicas ancestrales que muestran una relación directa entre la fecundidad de la mujer y la fertilidad de la Naturaleza. Con este propósito, el mundo narrativo de *Daimón* devela a las amazonas con una gran carga simbólica que patentiza la confrontación entre el eje vertical (masculino) y la hegemonía femenina ejercida dentro del territorio americano. Gracias a este predominio de lo femenino es posible hallar un nexo entre el frenesí orgiástico al que son sometidos los conquistadores y la reintegración a la unidad primordial dentro del “gran útero” que acoge la vida y la muerte; se propicia, también, el sentido del tiempo cíclico de los rituales agrarios de las culturas precolombinas. Así se lee en *Daimón* cómo la concepción del tiempo que impulsaba a los europeos hacia el futuro se halla, en territorio de las amazonas, irremediabilmente alterado: “Cada mañana venía sólo con gerundios”. ¡El tiempo se demoraba, el presente tenía sustancia! Cada hora se detenía sobre la piel canela de aquellas hembras (...)” (Posse, 1989, p. 57).

Como se muestra en *Daimón*, superada la etapa del festejo de grandes ritos eróticos, en los que mostraron su ánimo exultante, los conquistadores, como era de esperarse, vuelven a su comportamiento tradicional: rústico y cruel. En efecto, aquellos espíritus sombríos que vislumbraron la felicidad que les causó la carne, finalmente se cansaron de ella.

A partir de la segunda semana se vio que los conflictos se iban haciendo más notorios. La belleza y la deliciosa naturalidad de las amazonas, cuya evidencia era una continua y graciosa desnudez conmovió a los íberos al principio, cuando creían haber caído –inesperadamente- en el

Paraíso. Pero en seguida se impuso lo sombrío, lo autodestructivo de la raza: se dijeron que no era más que una tediosa imitación de la delicia absoluta. (Posse, 1989 p. 60).

Las curiosas desviaciones de los cristianos empezaron a revelarlos como *desdichadamente incapacitados para la paz*. En seguida se impuso lo sombrío, lo autodestructivo de la raza y de a poco fueron retomando sus perdiciones.

No obstante, la pulsión sigue viva y el espíritu erótico hace que Lope de Aguirre abandone a sus marañones para ir tras el llamado de esa pulsión. El nuevo viaje de Lope está signado por la salida de la feracidad de la selva y la monotonía de la ciudad para ir en busca de la ascensión espiritual a través de lo erótico.

Partir, andar: ¡Perderse! Hendir la tierra, despojado, libre. Romper la cadena de lo siempre-mismo. Descargado del pasado y todo su prestigio y su peso (...) En el aire puro y remoto, increíblemente apareció con toda nitidez aquella Sor Ángela de Guadalupe. ¡Su nuca!: valle de suavidad y un vello suave tirando a rubión, en la base de los cabellos de oro-cobre. (Posse, 1989, p. 118).

Se inicia entonces la entrega erótico-sexual entre Lope y sor Ángela y es tan intensa que excede el plano del disfrute para dar paso a una realidad trascendente “continuaron establecidos en el plano espiritual, despreocupados de las travesuras perrunas de los cuerpos” (Posse, 1989, p. 122). Las relaciones sexuales no solamente son intensas, sino que sus variaciones son la encarnación de los mutuos y excesivos deseos contenidos a lo largo de siglos de envilecer los cuerpos.

Pero el hallazgo de lo absoluto no se completa únicamente con la consumación erótica-carnal de los amantes, resta desprenderse de la pesadumbre del *ser*. No hay que olvidar que para el conquistador, lo *real* es lo material y solo es posible sobre la base del conocimiento de lo que está fuera de él. Como Varón plantea:

El europeo basa su *ser* en la acción, en la transformación de lo que le rodea; el indígena, en cambio, se refugia en un mero estar en el mundo,

en una actitud contemplativa que lo lleva a la inacción o el estatismo, pero la inacción puede ser (es) también una forma de resistencia. (Varón, 2004, p. 190).

Sin embargo, Lope encamina sus pasos hacia lo más alto, al Cusco; le sirve de guía Huamán Poma que lo llevará al centro ritual del Tawantinsuyo, a Machu Picchu. “Hemos llegado, Aguirre. Ésta es la ciudad, la Universidad Cósmica. Representa el Universo, el Tawantinsuyo, el Incario. Une la tierra y el cielo. El cuerpo y el espíritu. La noche y el día. Trama la increíble alianza de los muertos con los vivos (...)” (Posse, 1989, p. 125).

Gracias a su permanencia en Machu Picchu, Lope le proporcionará sentido al *estar* que no es sino ese lugar mítico donde se supera la condición mortal y racional que mantiene al humano encerrado dentro del *ser* (propio del pensamiento occidental) y que permanentemente lo proyecta a la preocupación excesiva por el futuro, alejándolo del disfrute del instante en unión con la totalidad de lo absoluto.

2.4. LA INTERTEXTUALIDAD

La propuesta de Abel Posse va más allá de una reconstrucción mimética de los acontecimientos acaecidos desde Barquisimeto hasta el siglo XX: sus protagonistas, fantasmas redivivos, recorren cinco siglos de historia americana con el fin de reescribir de forma paródica la historia oficial. Los mecanismos de transtextualidad son claros en la propuesta narrativa de Posse.

En efecto es posible encontrar elementos intertextuales por alusión, hipertextuales injertos en formas de parodia, travestismos, transposición de tiempo, y por último de architextualidad.

La relación del hipertexto (Daimón) con el hipotexto (*Crónicas*) es clara y está estructurada como una forma intertextual paródica. Una clara relación de intertextualidad se plantea en la prosa narrativa de *Daimón* y que es evidente en el

manejo del tiempo, espacio y el discurso.

2.4.1. Distorsión del tiempo: anacronismos

Daimón constituye en realidad una forma de desarticular las Crónicas de la Conquista, tomadas como historia oficial, con el fin de cuestionar el discurso de la historiografía para acceder a una versión ficcional de la historia a la luz del presente. Con este fin, Posse se va a valer de una serie de elementos transtextuales que le van a imprimir fuerza a su narrativa.

La distorsión del tiempo es una herramienta narrativa permanentemente utilizada en Daimón con el propósito aparente de insertar, en el curso de la novela, una dislocación espacio-temporal que enfrente la de la historia oficial, sin embargo una lectura cuidadosa descubre que es una forma de vincular el pasado con el presente, puesto que el pasado tiene una vigencia absoluta en el presente.

Así, desde las primeras páginas del discurso narrativo, se puede percibir una desarticulación de los conceptos espacio-temporales que desafían la conciencia temporal del lector y que constituyen en lo esencial una visión paródica de la historia: (Lope) “Se tendió en la arena de la costa con la mirada en lo alto, vagamente agobiado por su antiguo temor: que el Supremo Orden pueda transformarse en puro Caos. Que todo vuelva a la primera página de la Biblia” (Posse, 1989, p. 17).

Esta construcción extraña y peculiar del tiempo obliga al lector a asumir un pacto narrativo con el narrador, puesto que el tiempo cronológico de la *historia oficial* se ha distorsionado y se lo percibe fragmentado y desbordado por una dinámica delirante. Este efecto intensifica la fuerza narrativa que articula constantes anacronías y confronta el tiempo oficial estatuido.

Trabajosamente entraron en América. De sorpresa en sorpresa como quien visita el origen del Mundo.

Encontraban huesos de tigres de cuatro metros con la suntuosa piel

todavía adherida; colas de espantosos dinosaurios extinguidos al retirarse los hielos. A veces hallaban erráticas masas de hielo que terminaban de descongelarse y de su interior saltaban saurios acorazados y terribles especies de un ciclo animal anterior al *homo sapiens*. (Posse, 1989, p. 34).

Lo citado no hace más que reseñar una fragmentación cómicamente absurda del tiempo, pues describe una serie de acontecimientos subvertidos que resulta en una suerte de narración pesadillesca y delirante. Otro ejemplo significativo, de los múltiples que hallamos en *Daimón*, es cuando apunta que: “Era el 9 de abril de 1802. O sea que entraban a Machu Picchu 109 años antes que su descubridor oficial para la raza blanca, el profesor Hiram Bingham de la Universidad of Yale. U.S.A.” (Posse, 1989, pp. 125-126).

No solo llama fuertemente la atención el trastornado anacronismo y las referencias con las que el narrador parece narrar la entrada de Lope de Aguirre a Machu Picchu y su estancia que se producen antes del llamado descubrimiento de la ciudad de los incas; sino también que interpela a la historia oficial, puesto que la llegada de Bingham a Machu Picchu no fue realmente un *descubrimiento* sino un encuentro casual puesto que su búsqueda era diversa.

La fuerza ejercida por esta distorsión temporal lleva a la desarticulación de las categorías temporales que sustentan la historiografía. Para ilustrar, se puede anotar la segunda carta que Lope, quien había sido ejecutado once años atrás, escribe al Rey de España Felipe II. En la misiva, Lope comunica al rey la segunda declaración de guerra:

Esta segunda declaración que le envía Don Lope de Aguirre, no habiendo tenido respuesta de su primera, fechada en el Imperio Marañón hoy hace justo once años del tiempo de su propia condena y vil ejecución. Pones así como te digo, sin cambiar ni coma o te cambio la cabeza de lugar. >> Escribes que vuelvo a llevarle la guerra, (...). (Posse, 1989, p. 22).

Las constantes contraposiciones temporales en *Daimón*, una práctica

hipertextual por transposición, realzan la pugna entre la historia oficial y la ficción narrativa. Este constante conflicto con la historia se concreta en boca de Lope de Aguirre – fundador del primer territorio libre de América- cuando le invade la rabia por todo aquello que quedó a *medio hacer* en su vida, y declara: “ ¡Yo digo que nada está descubierto! ¡Que nada está concluido!” (Posse, 1989, p. 15). Y bajo esta consigna, Lope de Aguirre y sus marañones inician un periplo por América desde su descubrimiento hasta el siglo XX.

Finalmente, esa intención de Posse de retornar a la vida al difunto Lope se convierte en una suerte de *eterno retorno* que se articula perfectamente con el mito del tiempo cíclico de los pueblos precolombinos y que le permiten a Posse reescribir la historia de Aguirre.

Este eterno retorno permite además articular el lugar mítico de los incas el lugar en donde “copulan los mundos paralelos. Se concentra allí el espiral del tiempo”.

2.4.2. Anacronía: del tiempo lineal al tiempo cíclico.

*Meses y meses de penuria. Lo
primeros años. Se persistía en un
rumbo hacia el Sur, pero no era
lineal, diríase que se trataba de una
marcha circular a través del
laberinto.*
Abel Posse, Daimón

Es evidente que el dogma cristiano deposita su fe en un mundo regido por un mecanismo divino, por lo tanto, infalible. El hecho de que los muertos se levanten para tratar de restituir la disposición *cíclica* del tiempo precolombino, es una herejía⁹ más amplia aún, puesto que al subvertir la disposición lineal del

⁹ Recordemos que en la época que nos ocupa, las interpretaciones de los textos son vistas como peligrosas, se debe garantizar el cumplimiento de la letra. Lo más relevante de este diálogo herético es que lo sostienen Lope de Aguirre y el judío Lipzia (nótese el juego paródico-

tiempo, se recupera el carácter sagrado del tiempo cíclico, desconociendo así el calendario impuesto por el conquistador: “Los desembarcados eran ladrones, ambiciosos, mezquinos. Organizaban sus delirantes visiones del tiempo bajo el nombre de Historia (una especie de metafísica pista de carreras)” (Posse, 1989, p. 27).

La relación con el entorno indujo a las culturas precolombinas a adoptar la idea de los *continuos eternos*. Sus ritos eran manifestaciones de los ciclos naturales y sus calendarios obedecían el movimiento y la disposición de los astros. Su sobrevivencia dependía de la correcta lectura del proceso de término y renovación de los ciclos. Y si bien, su religiosidad se manifestaba en ritos, estos obedecían a fines prácticos antes que sacramentales y se los aprovechaba para organizar la vida en comunidad.

Estos ritos se oficiaban con una finalidad didáctico-formativa, y estaban encaminados a no alterar el orden natural de las cosas. No fue hasta el choque entre las dos civilizaciones que se evidenció la discrepancia entre las dos concepciones temporales. Por un lado, el carácter de renovación permanente del tiempo cíclico, le sugería al habitante de América, infinitud. Por el contrario, al conquistador les angustiaba la disposición lineal del tiempo, porque implicaba la muerte¹⁰:

Se los veía como una angustiada pero peligrosa congregación de expulsados del Paraíso, de la Unidad primordial de la que ningún hombre o animal tiene por qué alejarse (...) Sus triunfos implicaban necesariamente la desdicha: manifestaban una rotunda incapacidad para comprender el equilibrio y el orden natural de las cosas. (Posse, 1989, p. 27).

Se sabe hoy que no existían, en el léxico precolombino, palabras que distinguieran el espacio del tiempo. Por lo tanto, La concepción del tiempo estaba carnavalesco).

¹⁰ La promesa ultraterrena del cristianismo, un más allá eterno, solo es posible en la formulación de un tiempo lineal, sin retorno.

íntimamente vinculada con la de espacio. Es a partir de que la “racionalidad” occidental irrumpe en América cuando se separan ambas categorías.

En consecuencia, no podemos ignorar la manera en que Abel Posse comienza la novela: en la selva, sin puntos de referencia espacio-temporales, a merced de la fertilidad exorbitante de América, donde: “Las primaveras aparecían de repente en medio de los inviernos más lluviosos. En este mundo todavía no se había asentado un definitivo orden de las estaciones” (Posse, 1989, p. 14).

Hay que tener en cuenta que las categorías espacio-temporales son fundamentales en la conformación del pensamiento occidental. Sin la plena conciencia de estas dos categorías, las sociedades occidentales carecerían de un esquema definido que distinguiera un antes de un después. De lo que se deduce que no podrían obtener una información precisa de los hechos del pasado, puesto que se verían sometidos al continuum espacio-tiempo de origen andino, lo que conduce inevitablemente al cumplimiento del tiempo cíclico y por lo tanto a la revisión continua de Historia oficial.

“Mi Imperio es doscientas veces más grande que tus Españas de hoy, aquí, en tu Cartagena todavía usurpada, rodeado de tus comerciantes, esclavos, inquisidores y alcaldes, te traigo nuevo testimonio de mi alzamiento, que es el eterno alzamiento de América. (Posse, 1989, p. 84).

Esta distorsión temporal, tan propia del carnaval, promueve en *Daimón* un peregrinar incansable de sus personajes a través de Latinoamérica y su Historia. Así encontramos la peregrinación de Lope y sus marañones a través de cinco siglos de historia americana. La novela se divide en dos partes. Así, la primera parte, *La epopeya del guerrero*, inicia once años después de la muerte de Lope de Aguirre, en Barquisimeto; mientras que la segunda parte, *La vida personal*, transcurre a través de los siglos XIX y XX, donde sus personajes atestiguan la llegada de la Ilustración y los movimientos independentistas de las nacientes Repúblicas, el hastío de la modernidad; para posteriormente llegar a atestiguar los movimientos de

insurgencia latinoamericanos a mediados del siglo XX. Como se ve, lo que se quiere es insinuar un ciclo eterno de rebeldías e insubordinaciones propagadas, para siempre, por el furioso *daimón* de Lope de Aguirre.¹¹

2.4.3. La falsa crónica disfrazada de historicismo, la reescritura paródica

Otra forma de transtextualidad planteada en la estética narrativa de Posse es la architextualidad que se lee al iniciarse cada capítulo. En efecto, el lector se encuentra con un resumen referencial de los eventos que se registran en el texto al que anteceden. Esta estructura es característica de las Crónicas y Cartas de Relación del siglo XVI. Sin embargo, en el caso de Posse es evidente su propósito de parodiar el documento oficial mediante una forma de pastiche que se disfraza de Crónica:

CAPÍTULO I

Un arcano mayor:

Le jugement des morts,

El juicio de los muertos.

Los regresados rodean a Lope de Aguirre. Organización de la Jornada. << De la sustancia a la forma. >> Versiones sobre una no muerte. La atroz guerra de los muertos. Los animales y hombres locales descubren Europa (12 de octubre de 1942). Aguirre y el Maligno. El Sermón de los Abismos. Nostalgia por los amores incumplidos. (Posse, 1989, p. 13).

Otra de las formas en que *Daimón* parodia la Crónica es a través de una herramienta lúdica en la que contrapone dos versiones: la ficción y la historiografía. En el párrafo transcrito a continuación, Lope, el protagonista ha muerto violentamente hace once y ha resucitado en la ficción narrativa de Posse, reta al cronista Blas Gutiérrez a leer la descripción que (el cronista Gutiérrez) ha hecho de Aguirre en su crónica. El pobre Blas lee temeroso el texto y Lope va manifestando su acuerdo o desacuerdo con el pasaje.

<<Era este Tirano Lope de Aguirre hombre de casi cincuenta años, muy pequeño de cuerpo y poca persona; mal gestado, la cara pequeña (...)

¹¹ Este es el nombre de uno de los ensayos sobre la novela *Daimón*, pertenece al Dr. Santiago Juan-Navarro.

Era de agudo y vivo ingenio para ser hombre de letras...>> << Eso sí que está bien, al menos una a favor, vamos, sigue. >> <<Fue vizcaíno, según se decía, natural de Oñate. Gran sufridor de trabajos, especialmente del sueño, ya que en todo el tiempo de su tiranía pocas veces lo vieron dormir, si no era algún rato de día, pues siempre le hallaba velando...>> << ¡Está bien, está bien! No temas, pálido. Comprendo que has tratado de definir el personaje. ¿Qué más? >> Se volvió a escuchar la voz arrodillada de Gutiérrez que pensaba que no saldría con vida de ésta: << Renegó de su Rey y de su Dios proclamándose repetidas veces de parte de Satanás; levantando un principado rebelde bajo el nombre del débil Fernando de Guzmán, después de la ejecución del jefe natural de la expedición del país de El Dorado, el francés Orsúa. Mató a Guzmán y se erigió en Príncipe a bordo de unas balsas que derivaban por un río desconocido (...) En el tiempo de su tiranía ,ató de su mano a más de setenta hombres, frailes, mujeres, tropa, incluida su propia hija, bella mestiza de catorce años (...). (Posse, 1989, pp. 18-19)¹².

En cada capítulo y en cada párrafo se exponen de manera clara la pugna entre la versión oficial y la relectura crítica del narrador, pues en el pasaje de la novela que a continuación se cita, Lope de Aguirre se vuelve hacia el judío Lipzia para escuchar la *versión paródica* de la Crónica que en adelante se disfrazará de historicismo y sostendrá el argumento de la novela:

<< Oye Lipzia, volviendo a esa carta, eso del jujemándes mors..., ¿ quiénes son los que juzgan los muertos a Dios o Dios a los muertos? porque...>> lanzó una carcajada peligrosa. Se calló, pensativo y se tendió en el jergón de ramas. <<Y **sobre eso de mi no muerte, ¿qué es lo que dicen?**¹³>> Lipzia tomó la palabra: << Dicen que cuando recibiste los dos arcabuzos conseguiste arrastrarte en la oscuridad y que los dos negros encargados de descuartizarte se empeñaron por error con el viejo Antinori, ¿recuerdas?: el relojero milanés que sufría de almorranas (...)>> << **Dicen que al amanecer aún no habías muerto.** Que viste bajar en la manigua una gran ave de tamaño de una águila real pero con plumaje como de quetzal y gola dorada. Sería el Ave Fénix, Aguirre, que bajaba a encender su hoguerita de cinamomo para renacer para otros 540 años de vida y de belleza. Dicen que estabas muerto de hambre, las heridas siempre te dieron hambre, y te la

¹² el subrayado es mío para evidenciar los acuerdos o desacuerdos de Lope.

¹³ las negrillas son mías.

comiste a mitad cocida. Ésa sería la explicación de todo...>> (Posse, 1989, pp. 19-20).

La voz de Aguirre se manifiesta en el texto contestaria, polémica y descalificadora de los cronistas evocados en la historia, las crónicas. Lope entonces no solo constituye el sujeto de la enunciación sino el sujeto extinto del enunciado.

2.4.4. La Letra y su contingencia temporal: entre Heráclito y Parménides

Sin duda alguna, se evidencia en cada página de *Daimón* la confrontación de dos percepciones contradictorias acerca del devenir histórico. Por un lado tenemos aquella que defiende la quietud, lo perdurable y por otro aquella que celebra el cambio.

La sutil alusión incluida por Abel Posse en el siguiente fragmento, confronta los sistemas de Heráclito y Parménides.

“... y sacó la espada con más herrumbre que filo y marcó, como Pizarro, una raya en la arena. – Los que se pongan de este lado partirán! ¡El resto a las tumbas!- Pero era grande el hambre de vida de esos hombres...Todos se fueron apretujando en el espacio que el Viejo había mal calculado, entre la raya y el río. Fue un exitazo...Preferían el riesgo de la aventura al limbo. Era claro.” (Posse, 1989, pp. 15-16).

En el fragmento citado, se advierte cómo Aguirre traza con su espada una línea fija, unidireccional e inmutable. Los marañones se hallan entre el esquema lineal del trazo y la corriente turbulenta del río. La una (el trazo lineal) renuncia a cualquier tipo de cambio o revisión (Parménides), mientras que la otra (la corriente del río) nos recuerda las palabras de Heráclito al afirmar que “*no se puede pisar dos veces en el mismo río*”, dado que las aguas siempre son nuevas y nosotros tampoco seremos los mismos.

La hostilidad de Heráclito hacia lo inmutable es lapidaria: “*nada es nunca, todo está haciéndose*”. Este tipo de pensamiento es similar al principio de alternancia practicado por las culturas andinas, quienes representaban todo tipo de

oposiciones bajo la complementariedad de *hanan* y *hurin* agentes que proporcionaban equilibrio y estabilidad.

Para las civilizaciones precolombinas este tipo de oposiciones no significaba necesariamente enfrentamiento, sino más bien una necesidad de tomar en cuenta la armonía existente en lo diverso. De esta manera recuerda que el reposo es inadmisibles en un mundo donde las cosas están en constante evolución, entregándose incesantemente al gobierno de la alternancia.¹⁴ Mientras que, por el contrario, al conquistador europeo le resulta impensable una mentalidad semejante, puesto que le restaría supremacía sobre una cultura que él considera inferior. Esto explica que el conquistador prefiera, por encima de la integración, la imposición. (Skovgaard, 2008)

En líneas generales podría afirmarse que la condición de vida de todo ser humano es el cambio; sin ésta, la experiencia vital se enfrentaría a la quietud que le ofrece la muerte.¹⁵ De modo que Lope de Aguirre vuelve a instaurarse en la historia, prescindiendo de la norma paralizante de la letra; y, al entrar a un mundo *carnavalizado*, transforma el documento histórico en un artificio dinámico, donde lo antitético, lo antagónico se resuelve desde las profundidades del discurso histórico oficial. Esto explica el hecho de que una vez reintegrados en la “Historia”, Lope de Aguirre y sus marañones no sean los mismos. Más aún, el acontecimiento histórico tampoco se presentará de la misma manera, dado que no es posible reintegrarse al devenir histórico dos veces de la misma manera.

Es gracias a este proceso de carnavalización asumido en *Daimón* que Abel Posse propone un pacto de lectura renovado, donde se abandone toda parcialidad construida en base a convencionalismos heredados de la historia oficial. Esto puede

¹⁴ La diferencia entre los dos sistemas de pensamiento radica en que Heráclito era partidario del conflicto bélico; para él, el principio de alternancia se daba a manera de guerra en un campo de batalla. El pensamiento andino era más conciliador.

¹⁵ La Teología Cristiana, vocera de un Dios invariable y eterno, es partidaria de una concepción de lo permanente, a través del cual se promete una existencia ultraterrena donde no exista la contingencia de los cambios y donde la historia se suprime.

evidenciarse en la siguiente cita: “Los hombres de Occidente cristiano habían endiosado el reticulado horario del tiempo hasta quedar encerrados detrás de su reja” (Posse, 1989, p. 176).

Por otra parte, es necesario recordar que la búsqueda de lo permanente se halla estrechamente vinculada al pensamiento cristiano del conquistador. Como bien destaca Bertrand Russell “La religión busca la permanencia en dos formas: en Dios y en la inmortalidad. En Dios no hay variación ni sospecha de cambio y la vida post mortem es eterna e invariable” (Russell, 2003, p. 83). En efecto, el pensamiento cristiano asumía la letra como una emanación material de un Dios que no estaba sujeto a cambios; de aquí se desprende el atributo de permanencia asumido por las escrituras. Esta condición de inmutabilidad se origina en Parménides y al adoptarlo, el judeocristiano propuso una doctrina que condenaba los sentidos, dado que por medio de ellos percibimos el cambio. Este conflicto se halla bellamente ilustrado en *Daimón*, en la alegoría del trazo hecho por la espada de Aguirre frente de la naturalidad fluyente del río.

Bajo este sentido, se debe asumir que los personajes se encuentren atrapados entre dos mundos, puesto que son fantasmas que se reintegran a la “vida”. Pero Lope y sus marañones se hallan condicionados por los márgenes estrictos de la historia. No obstante, como se ha señalado antes, el mundo *daimónico* y carnavalesco de Abel Posse infringe estos márgenes, que durante mucho tiempo se han empeñado en resguardarse de la contingencia del cambio. Por esta razón podemos afirmar, junto con Mijail Bajtin, acerca de la visión carnavalesca puesto que:

(...) era opuesta a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación. (Bajtin, 2003, p. 13).

Al rechazar Lope de Aguirre la “vida eterna”, admite el gobierno del cambio,

del accidente. Ambiciona “¡El cuerpo! ¡El cuerpo y el ahora! Y postergar definitivamente el alma como esa tía metida que se dedica al bordado y a la roñosa virtud de los viejos y los enfermos” (Posse, 1989, p. 29).

Puede decirse, pues, que tras de la voluntad de escapar de la trascendencia cristiana existe un empeño, no solo por revertir el “hecho histórico”, sino de alterar el valor de la letra. Pues, si las escrituras eran “el alter ego” de un Dios constante, la propuesta carnavalesca en *Daimón* consiste en alterar la supuesta inmutabilidad de la letra, por ende de la historia. Y esto lo hace mediante una inversión profana, herética, al oponer a las escrituras del culto oficial al “Sermón de los Abismos”.

CAPÍTULO TERCERO

CONCLUSIONES

Daimón se constituye la primera novela de la trilogía denominada del Descubrimiento y la Conquista que ha logrado, a través de una serie de artificios narrativos, traer a la memoria la historia oficial de América Latina y demostrar cómo esta se ha configurado a partir de la exclusión y el prejuicio. La obra posee una vinculación con el planteamiento de Lukács quien en su trabajo de *La novela histórica* plantea la revivificación del pasado para convertirlo en historia presente.

Una nueva lectura de las Crónicas y Cartas de relación del siglo XVI permite a Posse concluir que aquellas están construidas tomando como base una serie de prejuicios, alteraciones y falsificaciones; pero el novelista lejos de anularlos los confronta con otras adulteraciones y artificios narrativos que cuestionan su legitimidad. *Daimón* retoma la propuesta de la *Nueva Novela Histórica Latinoamericana*: recuperar la memoria perdida, que se justifican en palabras de Carlos Fuentes al recibir el Premio Rómulo Gallegos, “La gigantesca tarea de la literatura latinoamericana contemporánea ha consistido en darle voz a los silencios de nuestra historia, en contestar con la verdad a las mentiras de nuestra historia” (Varón, 2004, p.46).

Daimón articula en su estructura elementos del carnaval bajtiniano, como una forma de escritura que tiene por finalidad descubrir una visión dual del mundo. A lo largo de la novela puede apreciarse la aspiración del narrador de proyectar un discurso desde la periferia, dado que, si el discurso historiográfico es monológico (en términos bajtinianos), entonces es necesario ponerlo en confrontación. Para el efecto, superpone una multiplicidad de voces y perspectivas que se descubren como discursos paralelos; se plantean tiempos y configuraciones alternas a modo de anacronía; mantiene la distancia entre la voz del vencedor y la del vencido que

da como resultado una conformación de la *verdad* diversa que hacen del texto una novela polifónica y como tal, refleja una realidad multívoca donde la *otredad* es tomada en cuenta.

Ciertamente, *Daimón* es un texto heterodiscursivo; es decir, residen dentro de él realidades que esperan su turno para manifestarse. Esperan, en definitiva, un detonante y ese detonante es lo que Bajtin llama el tiempo del carnaval.

Daimón confirma, por otra parte, que la letra poseía carácter inflexible, inmutable, propio del discurso oficial, de la cultura letrada. El efecto carnavalesco, en la novela de Posse, interpela a la cultura letrada de la crónica tradicional y permite que una variedad de versiones alternas se manifiesten como discurso letrado exhibiendo un mundo de referencias intertextuales que desmitifican el discurso histórico oficial.

Es evidente que todo discurso histórico se construye a partir de elementos narrativos y que toda narración es el resultado de una amalgama de categorías que configuran la realidad de un grupo social. Además es necesario anotar que toda civilización se ha construido dentro de un sistema epistémico, como las coordenadas de tiempo y espacio y que configuran la conciencia histórica.

En este sentido, *Daimón* pone en evidencia el vínculo entre la historia oficial y la cultura escrita: ambas cimentadas dentro de un marco lineal (lingüístico) e invariable (teológico) que no aceptan un retorno al tiempo cíclico de las culturas precolombinas. En este sentido, *Daimón* se propone distorsionar las categorías ontológicas de la conciencia histórica institucionalizada y, con esta finalidad, usa a su favor algunos motivos carnavalescos que se manifiestan como una actitud crítica. Ésta muestra una profunda oposición al calendario eurocéntrico y, al mismo tiempo, propone una desmitificación de la cultura racionalista europea; pues si la historicidad exhibe una orientación lineal en Occidente, el carnaval se aparta de esta concepción, y practica una disposición anacrónica que tienen como finalidad la incorporación del pasado en el presente y, de esta manera, niega toda posibilidad

de un discurso poscolonial en el presente.

Bajtín (2003) ha señalado que “el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales” (p.37). En este sentido, *Daimón* ratifica el enfoque del crítico ruso, a partir de la intromisión de la figura del Bajísimo como emblema antagónico, encargado de subvertir el carácter sagrado y oficial de la Historia.

Asimismo, la representación de Huamán Poma, como figura iniciática que instruye al conquistador, Lope de Aguirre, en el conocimiento de la verdad, se devela como guía, -a manera de Dante en una anti-Divina Comedia- a través de lugares y saberes ancestrales. Por otra parte, la figura del cronista del incario, con una conciencia más equilibrada, alienta a Aguirre a escuchar otros saberes, igualmente válidos, pero subalterizados por el discurso oficial.

El elemento erótico en *Daimón* se engarza con la conducta grotesca del carnaval bajtiniano. Contempla el rebajamiento de lo sublime que halla su representación más fiel en la fertilidad natural y originaria de América; también se lo puede percibir en la exuberancia sensual de las amazonas y en las prácticas amatorias que revelan la discrepancia moral y erótica en sus personajes occidentales. *Daimón* representa a América como un lugar de exuberancia erótica que orienta a sus personajes a sumirse a un estado de exaltación sublime que rompe el discurso de la culpabilidad judeocristiana y los invita a participar de la continuidad ancestral en la que viven las civilizaciones aborígenes del Nuevo Mundo. Desde este presupuesto, también se invita al lector a participar de una nueva concepción histórica.

Esta realidad erotizada y grotesca que es evidente en *Daimón* pone de manifiesto los valores que las civilizaciones de occidente privilegian la aspiración del rendimiento productivo; a la par que subraya que la cultura occidental ha olvidado el placer, la emoción que producen el erotismo y que ayudan a la expansión de la conciencia. *Daimón* induce al lector a una lectura erótica, tomando

en cuenta los elementos de lo grotesco carnavalesco, con el fin de mostrar una alternativa que erradique el sentimiento de culpabilidad que el dogma tradicional ha construido en la conciencia de Occidente.

Estos prejuicios se encuentran en *Daimón* bajo el carácter de aquello que Bajtin llamó, la degradación de lo sublime. En este sentido, lo femenino es una figura central al hablar de la inclusión de discursos subalterizados, pues dentro del esquema de valores Occidental, lo femenino se muestra como un discurso, por defecto, rebajado, oscurecido. En consecuencia, en *Daimón* se incorpora un elemento subalterizado que cobra dimensiones críticas de alta relevancia, puesto que el elemento femenino desafía al mismo tiempo el sistema epistémico occidental y el dogma teológico judeocristiano.

Se debe tomar en cuenta también que el temor de Occidente hacia lo femenino se origina en la identificación que posee lo femenino con la fertilidad terrenal y lo erótico. La fertilidad femenina es asumida como una representación primordial, pagana, ante la que se pretende rebajar lo celestial por medio de lo grotesco.

Por otro lado, puesto que el ser humano es el único que posee plena conciencia de su finitud, el sistema filosófico concebido en Occidente tiene origen en el miedo que la muerte (Tanatos) infunde en los seres humanos. Bajo esta perspectiva, Posse ajusta una crítica del mundo moderno, usando a su favor los postulados freudianos que señalan a la modernidad del occidente europeo como la culpable de canalizar erróneamente la energía erótica y transformarla en trabajo, productividad y rendimiento. En este sentido, *Daimón* favorece el *Estar* de las culturas precolombinas a la construcción racional del *Ser* occidental, que impulsa a toda conciencia a vivir en la delirio del futuro, negándole la capacidad de disfrutar su presente, su ahora, su *Estar* contemplativo.

Si bien es cierto, el espíritu de este trabajo ha sido mostrar cómo *el* carnaval y erotismo en *Daimón* están vinculados a la impugnación del discurso histórico

oficial, lo cierto es que un trabajo de semejante envergadura requiere el concurso multidisciplinario para que se cumpla tan ambicioso propósito. Por esta razón, es oportuno sugerir, a modo de recomendaciones, algunas tentativas de investigación que, al respecto, se pretendan desarrollar en el futuro.

Conviene además recomendar un estudio mucho más exhaustivo, que el que aquí se presenta, de los elementos de intertextualidad literaria que se presenta en la obra poseana, puesto que será de suma importancia evidenciar los textos que participan de manera implícita o explícita en el discurso desmitificador de la historia.

También es gran importancia abordar *Daimón* desde lo femenino, tomando la respectiva distancia de las disputas de género y acercando la investigación a una identificación que contraste los prejuicios de género, en función del choque cultural entre las dos civilizaciones.

Por factores de tiempo y factibilidad en este trabajo se han dejado de lado otras posibilidades teóricas como lo son el estudio de *Daimón* desde la construcción del personaje histórico.

Por otra parte, sería de total utilidad un estudio completo de las convergencias interdiscusivas y transtextuales presentes en *Daimón*. Puesto que, como se ha indicado antes, esta investigación ha incluido un acercamiento muy escueto de las interferencias intertextuales en la novela.

De igual manera, se recomienda un diagnóstico integral de la *trilogía del descubrimiento y la conquista* desde la perspectiva de la transculturación, los estudios culturales y la poscolonialidad. Todas estas ideas, a modo de sugerencias, bien podrían ser tomadas en cuenta para futuras investigaciones.

ANEXOS

ANEXO 1

1. Del imaginario histórico a la ficción narrativa.

La historia cuenta que alrededor del mediodía del lunes, 27 de octubre de 1561 en la localidad de Barquisimeto las tropas reales del rey de España, Felipe II, apresaron y mataron a Lope de Aguirre - La captura, ejecución y posterior descuartizamiento del cadáver, con el fin sentar un precedente ejemplar para que no volvieran a repetirse insubordinaciones semejantes - marca la culminación de un ciclo de sangrientas insurrecciones que habían empezado ese mismo año, cuando un grupo de conspiradores bajo las intrigas de Lope de Aguirre, nombraron como Príncipe a Fernando de Guzmán, luego de asesinar al gobernador Pedro de Ursúa.

Antonio R. Esteves en su trabajo, *La novela de la conquista: Daimón*, de Abel Posse, cuenta que una vez eliminado “el Príncipe” interino (Guzmán), Lope de Aguirre tomó el mando entre los insurrectos con el propósito de conquistar el Perú, para ser recompensado por los trabajos dedicados a la conquista (Esteves, 1995).

En el mencionado trabajo, se cuenta que una vez levantados contra el Rey, Lope y sus marañones navegaron miles de kilómetros por los ríos amazónicos y por el océano Atlántico hasta llegar a la isla Margarita, donde desplegaron su despiadada crueldad. Se cuenta además que caminaron por selvas amazónicas, por las costas y las serranías del Nuevo Continente en una jornada de sangre e intriga que duró un poco más de un año; hasta el mencionado 27 de Octubre, de 1561,

cuando Lope de Aguirre, rodeado por las tropas reales y abandonado por sus marañones encuentra la muerte en la localidad Venezolana de Barquisimeto.

El recorrido a través de la selva en busca del oro en los reinos de los Omaguas y El Dorado jamás llegaron a concretarse, no obstante, la historia dejó un registro de acontecimientos por los que Lope de Aguirre se ha transformado en la figura subversiva por excelencia, ya que fue el primero en rebelarse contra el rey de España, amenazando la unidad del Imperio. Pero la abjuración fue más allá, puesto que la historia realzará también su figura demoniaca, mostrando de este modo, la oposición de Lope a los sagrados fines que se adjudicaban a la Conquista. En definitiva, fue estigmatizado por la historia oficial - varios cronistas, muchos de ellos marañones arrepentidos- que quería demostrar su fidelidad a la Corona y zafar del escarmiento o la muerte. Así pues, Lope de Aguirre es retomado por la Nueva Novela Histórica, como una figura de contraste que, si bien es cierto, no niega completamente los hechos, en cambio sí los discute como argumento de autoridad.

2. El periplo

La disposición temporal en la que se desenvuelve *Daimón* cumple el objetivo de supeditar la temporalidad oficial a la estructura cíclica de las civilizaciones amerindias. Para que este propósito sea evidente, Abel Posse ha trazado una ruta que articule el discurso histórico oficial con la fabulación narrativa. Por lo tanto, es natural que la novela se desarrolle en lugares y tiempos indeterminados; no obstante, para darle certeza histórica a *Daimón*, Abel Posse dota a la novela de ciertas referencialidades geográficas e hitos históricos a través de los cuales, Lope de Aguirre y su grupo –una vez levantados de sus tumbas- empiezan un periplo a través de la historia y la geografía sudamericana. Peregrinaje que condensa cinco siglos, desde el “descubrimiento” de América hasta el siglo XX. Mediante los cuales el lector reconoce personajes y acontecimientos que *Daimón* aglomera en base a los hechos históricos que la novela va presentando a medida que se desenvuelve la trama.

Obviamente que *Daimón* no reproduce el calendario convencional para dar paso a la *americanización* de Lope de Aguirre. Esta figura repudiada por la historia sufre sus dos querencias, la de ser al mismo tiempo español y americano. Lo persiguen sus demonios, piensa y actúa como corresponde a un conquistador pero su corazón busca fundirse en la totalidad celebrativo-simbólico de lo americano.

Esta particularidad temporal hace que *Daimón* se divida en dos grandes capítulos: *La epopeya del guerrero* y *La vida personal*. La primera empieza con el “descubrimiento” y posterior afán de posesión del territorio americano a través del ejercicio del poder y la racionalidad eurocéntrica, la misma que se verá constantemente invalidada por la esfera carnavalesca que el territorio americano le impone al sistema ontológico y temporal que los conquistadores poseen como instrumento primordial que hace posible una colonización efectiva.

Así, vemos que en el primer capítulo, *El juicio de los muertos*, Lope retorna de la muerte y reinicia su recorrido a través de los acontecimientos históricos de Sudamérica. Cada capítulo se relaciona con el azar antes que con la rígida referencialidad histórica; de este modo la primera carta simboliza renacimiento, el retorno en el que Lope de Aguirre intenta reevaluar sus conceptos y conciliar los dos universos a los que se siente integrado. Esta constante disputa entre los dos mundos, le exigirá el reconocimiento de lo Otro (del Otro). Cada capítulo: *El diablo*, *La emperatriz*, *El emperador*, *El as de oros*, corresponden a una etapa superada dentro en su conversión definitiva.

La segunda parte, Las cartas que se presentan son: *El emanorado*, *La torre abolida*, *El loco*, *El colgado* y *El sol*. Y describen el alejamiento del conquistador de las prácticas europeas circunscritas dentro del despertar erótico-sensual, así como por la iniciación mística; ambas experiencias inscritas desde una perspectiva andina, lo que le aporta a la novela un contenido paradójico que contrasta las costumbres y prácticas fundadas tanto en el sistema de pensamiento

eurocéntrico como en el dogma cristiano.

Su peregrinar lo llevará a integrarse con el Todo y al hacerlo verá desplomarse sus referencialidades lógicas y temporales y pasar por la transformación radical que implica la destrucción aparente de su universo. Necesita abrir los caminos interiores para poder llegar al infinito (Esteves, 1995).

3. Hacia la impugnación de la historia

Lo que este trabajo se propone, se halla vinculado a la impugnación que la historia oficial sufre desde estos dos enfoques. Por un lado, el carnaval que invierte y problematiza el discurso oficial al invertir las hegemonías discursivas. Por otro lado, el erotismo asume una lectura de los hechos desde un centro diferente al instituido por hábitos de carácter heteronormado. Ambas categorías (el carnaval y el erotismo) desarticulan el cronotopo de la obra, dado que las categorías del tiempo-espacio se hallan profundamente integradas. De ahí que un periplo como el propuesto por Daimón altera las categorías epistemológicas, ontológicas, etc.; lo que somete al texto histórico junto con sus personajes a una distorsión temporal que conduce a la ruptura del discurso convencional, porque el testimonio de los “renacidos” se proyecta desde dentro de la espiral del tiempo cíclico, ya que condenados eternamente al punto de partida, los hallamos constantemente participando de la concepción temporal de los pueblos amerindios.

Bajo las perspectivas mencionadas, *Daimón* fue una de las primeras Nueva Novela Histórica y con ella se invita a una relectura del pasado, quizá ese sea el espíritu de la mencionada disposición temporal en *Daimón*, donde se confrontan dos lecturas de la historia de América y con ella la reevaluación de lo que significa ser sudamericano. La orfandad de la que han hablado muchos novelistas e intelectuales se halla en la imposibilidad de construir un pasado enteramente nuestro. Si bien es cierto, el idioma y con él, la Historia, nos visibilizó en el mundo,

no obstante, a menudo este pasado se nos antoja prestado, por lo tanto, mitad extraño. Hallamos en el espíritu de la Nueva Novela Histórica un consuelo, el de intentar hacernos de un pasado propio.

Por estas razones, señala Antonio R. Esteves, es fácil reconocer en Daimón los seis rasgos básicos que dan características reconocibles a la Nueva Novela Histórica y que anteriormente hemos mencionado: la subordinación a una concepción cíclica de la historia; la distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; la ficcionalización de personajes histórico usados como protagonistas; la metaficción; la intertextualidad y la presencia de elementos carnavalescos. (Esteves, 1995).

Mediante las categorías mencionadas, Daimón emprende una variante discursiva que aborda la subordinación de los acontecimientos al tiempo cíclico. Bajo este punto de vista, el capítulo final de Daimón lleva por nombre El sol: La eterna fuerza del amor, de la vida. Imagen cargada de mucho simbolismo, pues es el Sol quien marcaba el inicio de cada jornada diferenciándola del final de la anterior. Dado que el Sol es la estación final del peregrinaje de Lope, marca también su “muerte”, una muerte dudosa y contradictoria, pues el narrador de la novela revela que la Mora iba fecundada por el furioso daimón de Lope de Aguirre, y este a su vez iniciará sucesivas jornadas, donde el círculo se cierra para retornar eternamente al principio.

ANEXO 2

Algunos procedimientos de Intertextualidad literaria en *Daimón*.

Como se ha señalado antes, Abel Posse reelabora las Crónicas y se sirve para esto de todas las categorías transtextuales especificadas por Gérard Genette en sus *Palimpsestos*; incluso su ímpetu innovador lo lleva a abrirse espacios en el manejo transdisciplinario. Pero en este punto es oportuno detener las clasificaciones puesto que el trabajo transtextual, por sí solo, abarcaría una investigación autónoma y el cometido de este anexo se centra en una muestra abreviada de algunos procedimientos de intertextualidad literaria dentro de la obra posseana.

No es fácil clasificar la obra posseana, entre otras cosas porque *evadirse de las clasificaciones tradicionales* es parte de un propósito previamente concebido. Por esta razón, el primer rasgo que puede evidenciarse en *Daimón* es el carácter paradójico de su *hipotexto*. Sobre todo si una de las condiciones más importantes que se contempla para ser considerada novela histórica es que su trama se apoye en acontecimientos históricos.

Ahora bien, Abel Posse ha elegido personajes históricos y acontecimientos que si bien han ocurrido implican el siguiente dilema: ¿cuál de estos registros debe tomarse como texto originador (hipotexto)? Unos defenderán la antigüedad, otros

el contexto. No obstante, vemos cierta uniformidad en las Crónicas y Cartas de Relación que no garantizan un testimonio sin prejuicios alrededor de la figura de Lope, todo lo contrario, en los registros oficiales que dan cuenta de las jornadas y los hechos de Lope de Aguirre es posible apreciar documentos forjados para el provecho de sus autores y para la conveniencia de la oficialidad.

Así, el primer rasgo que se advierte en la obra poseana es la multiplicidad de testimonios que proceden de diversas fuentes. Uno de estos testimonios, el de Pedrerías de Almesto es ya un *hipertexto* de un documento anterior. Mientras que los primeros cuatro testimonios han sido ajustados y retocados a conveniencia, y solo uno es obra de un historiador:

Cuatro de ellos son obra de antiguos compañeros del tirano, marañones, que se pasaron al bando real al constatar que la rebelión se precipitaba hacia el fracaso: son Gonzalo de Zúñiga, Pedro de Munguía, Custodio Hernández y Pedrarias de Almesto, que reelabora un manuscrito previo de Francisco Vázquez. De las otras dos crónicas, una es anónima y la última, la más amplia, es obra del historiador Toribio de Ortiguera. Los cuatro primeros cronistas escribieron sus versiones para justificarse ante el poder real y pintan el demonio de Aguirre con colores vivos y cegadores, un ser protervo que los lleva a todos a la perdición. (Cano, 2010, p. 120).

A todo esto, es preciso añadir que *Daimón* ha sido pensada como una novela que crece y se incrementa gracias a las constantes digresiones ficcionales, citas, alusiones, testimonios que no solo toman en cuenta la percepción del cronista, sino que también adopta la perspectiva precolombina por medio de poemas, aforismos, plegarias, lamentos, canciones, entre otros.

Es necesario tomar en cuenta también que gran parte de los procedimientos intertextuales inscritos en *Daimón* tienen como finalidad el transformar el texto receptor. Esto es justamente lo que intenta Abel Posse al revalidar la voz y el discurso indígena mediante citas del *Chilam Balam*:

Ésta es la cara del Katún
la cara del Katún, del trece Ahau:
Se quebrará el rostro del Sol.

Caerá rompiéndose sobre los dioses de ahora.
 Nos cristianizaron
 pero nos venden como animales
 Y Dios está ofendido de estos <<chupadores >>.
 (Posse, 1989, p. 101)

Este Dios <<verdadero>> que viene del cielo
 Sólo de pecado hablará
 Sólo de pecado será su enseñanza.
 Inhumanos serán sus soldados
 Crueles sus mastines bravos.
 Arderá la tierra. (Posse, 1989, p. 44)

Además del trabajo documental *de época*, es preciso indicar que Abel Posse también ha recurrido a obras literarias contemporáneas para configurar su obra. Entre estas tenemos la obra de Arturo Uslar Pietri *El camino de El Dorado* de (1947) y *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender (1964). Como es evidente en *Daimón*, de la *verdad histórica* queda solamente un collage y no un acontecimiento definido. Como se ha señalado antes, esta intención narrativa tiene como finalidad forjar un mosaico de perspectivas que rivalicen entre sí.

Otra de las claras interferencias textuales en *Daimón* la podemos encontrar en la célebre carta que Aguirre envía a Felipe II de España. La carta es un documento verídico y es mencionada en casi todos los textos y Crónicas que hablen acerca de la rebelión encabezada por Lope de Aguirre. La misiva es aludida en muchas novelas y *Daimón* no es la excepción. No obstante, es de sumo interés el ejercicio de *transformación* e *imitación* hipertextual que Posse propone alrededor de la misiva mencionada. Así, la carta que aparece en *Daimón* no es una cita inserta de un texto anterior, sino una reelaboración *apócrifa* escrita once años después de su captura y ejecución.

Anota con la mejor letra que encuentres, porque es para el Rey. Le pones: Para su Majestad el Rey Don Felipe Segundo, natural español, así le pones, hijo de Carlos el Invencible. Esta segunda declaración que le envía Don Lope de Aguirre, no habiendo tenido respuesta de su primera, fechada en el Imperio Marañón hoy hace justo once años del tiempo de su propia condena y vil ejecución (...) Escribes que vuelvo a

llevarle guerra, como entonces, de Príncipe a Príncipe... Vuelvo a firmar esta carta con mi título de traidor, que no es fácil conquistar. Porque debo traicionaros para poder ser Rebelde (así, con mayúsculas). (Posse, 1989, pp. 22-23).

Quizá uno de los acontecimientos que más impacta por su crueldad y brutalidad, es la alusión que hace Posse alrededor de un hecho descrito y extraído de fuentes bibliográficas directas: el homicidio de su hija Elvira a manos del propio Lope de Aguirre: “¿No me guardas rencor, niña? Miró los dos grandes lunares bajo el cuello, las heridas de las puñaladas paternas” (Posse, 1989, p. 148).

En relación a esto, el cronista - identificado en *Daimón* con el nombre de Blas Gutiérrez- lee a Lope un fragmento de la Crónicas y testimonios, registrados en documentos oficiales donde, junto a los rasgos y hechos que forjaron la leyenda de Aguirre se alude el incidente entre Lope y su hija:

Y tú, Blas Gutiérrez, color pergamino, a ver, ¿qué es eso que has puesto de mí en la Crónica?... << Era este Tirano Lope de Aguirre hombre de casi cincuenta años, muy pequeño de cuerpo y poca persona; mal gestado, la cara pequeña y chupada,...Era de agudo y vivo ingenio para ser hombre sin letras...>> (...) Está bien, está bien! No temas pálido. Comprendo que has tratado de definir el personaje. ¿Qué más?>> (...) <<Renegó de su Rey y de su Dios proclamándose repetidas veces de parte de Satanás; (...) en el tiempo de su tiranía mató de su mano más de sesenta hombres, frailes, mujeres, tropa, incluida su propia hija, bella mestiza de catorce años>> (Posse, 1989, pp. 18-19).

Otro rasgo de intertextualidad que *Daimón* presenta es el uso de la *alusión* y la cita literal. Este último se caracteriza como la presencia de un fragmento textual inserto en otro. Un ejemplo de esta clase de intertexto la encontramos en la cita del primer verso de *Wasted Land* de T.S. Eliot *injetado* en la página 74 de *Daimón*: “Abril es el mes más cruel” (Posse, 1989).

La mencionada cita hace alusión a la manera fragmentada en el que está construida la *Tierra baldía*, un poema histórico construido a partir de hechos y ensueños. Esta alusión al primer verso de la obra del poeta inglés no posee otra finalidad que la de vincular la técnica usada por Eliot al proceso de subordinación

del tiempo histórico al tiempo fictivo, tropológico y onírico llevado a cabo en *Daimón*.

Es preciso recordar que dentro de la categoría de *trascendencia textual*, la cita puede presentarse de dos maneras: marcada o explícita y no marcada (*plagio* en términos *genettianos*). La cita textual marcada identifica al autor y al texto de donde se origina la cita, mientras que *el plagio* depende de la competencia del lector para identificar el origen del texto. En *Daimón* podemos hallar ambas tipologías, el ejemplo anterior es una muestra de *plagio* intertextual y un ejemplo de *cita explícita* lo hallamos en el siguiente fragmento:

Y también la no menos grave pornografía filosófica: Blas Gutiérrez entreabrió un volumen y le bastó una frase para quedar conmovido durante tres días y aún más: <<Está cristianamente prohibido matar. Sólo se puede asesinar siempre que se haga en gran número, bajo bandera y al son de la trompeta. >> Firmaba un tal Voltaire. (Posse, 1989, p. 81).

En ocasiones, las alusiones a textos y/o autores son usadas para enfatizar el ambiente histórico-social en el que se mueven sus personajes, como en el siguiente ejemplo, donde es posible ver a Lope de Aguirre y sus marañones en el contexto de la Ilustración:

Esto enfurecía a los capitanes. Una noche los oyeron hablando de Newton << ¿Has visto alguna vez caer una manzana? ¿Sí? Pues eso es Newton: caen de arriba hacia abajo y no abajo hacia arriba... Estaba delante de los ojos de todos pero había que descubrirlo, ¡así es la ciencia!>> (Posse, 1989, p. 101).

<< ¿Y qué sabéis de Spinoza?>>, preguntó Lipzia mirando en torno. Nadie abrió la boca. Y Lipzia: <<Nos dice algo fundamental, que hay una sola sustancia infinita que conforma todo el Universo... >>. (Posse, 1989, p. 101).

También este tipo de citas *no expresadas* o *encubiertas* son usadas por Abel Posse para dimensionar la aspiración místico-erótica entre Lope y Sor Ángela, donde el autor acertadamente evoca un poema de San Juan de la Cruz ,

información que no se marca o identifica: “Sor Ángela tropezaba con versos. En la mayor intimidad, protestó con voz de seda <<Me dejaste con gemido! ¡Salí tras de ti clamando y eras ido, habiéndome herido! Trata que no pase de nuevo, amor...>>” (Posse, 1989, p. 138).

En definitiva, podría decirse que Abel Posse legitima la ficción apoyado en los textos oficiales. Pero cada vez que la historia oficial da cuenta de un acontecimiento real, estos se contrastan con los diferentes niveles de intertextualidad que terminan por desviar su sentido original. Este juego de interferencias textuales no posee otro propósito que desestabilizar el acontecimiento histórico y admitir lo que Hayden White ha dicho sobre el texto histórico como artefacto literario: “nuestra realidad es menos lógica que tropológica” (White, 2003).

BIBLIOGRAFÍA

PRINCIPAL

Bajtin, M. (1991). *Teoría y Estética de la novela*. España: Taurus.

_____ (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, España: Alianza editorial.

Bataille, G. (2002). *El Erotismo*. Barcelona, España: Tusquets editores.

_____ (2015). *Historia del erotismo*. Madrid: Errata naturae editores.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.

SECUNDARIA

Alfieri, T. (s.f.). Transtextualidad y originalidad literarias. *Letras del Ecuador*, 44-50.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Borges, J. L. (1995). *Ficciones*. Madrid: Alianza.

Carson, A. (2015). *Eros, poética del deseo*. Madrid, España: Dioptrías.

Carrillo, M. (octubre de 2004). La novela histórica Posibilidades de un género. *ConcienciaActiva21* (6).

- Dávila, S. (2012). *Yo y el Otro, LA DIALOGÍA DE LA PALABRA*. Quito: PUCE, en proceso de publicación.
- Eco, U. (1987). *Apostillas al Nombre de la Rosa*. España: Lumen.
- Eliade, M. (2014). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Franco, J. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, España: Ariel.
- Freud, S. (2008). La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna. En N. A. Braunstein, *Cien años de novedad "La moral sexual "cultural" y la nerviosidad moderna" de Sigmund Freud (1908-2008)* (págs. 11 - 29). México: Siglo XXI editores.
- Gómez, D. (2015). Daimón: el carnaval totalizante y primitivista de Abel Posse como continuidad de la estética del realismo mágico. *Circunloquios. Revista de estudios culturales*, 41 - 59.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid, España: Fundamentos.
- Marcuse, H. (1969). *Eros y Civilización*. Barcelona: Seix Barral.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Mignolo, W. (1996). La lengua, la letra, el territorio. En S. Sosnowski, & S. Sosnowski (Ed.), *Lectura crítica de literatura americana* (Vol. 1, págs. 3 - 25). Caracas: Ayacucho.
- Monegal, E. R. (2003). Obras Selectas. *Carnaval/Antropofagia/Parodia*, 213, 347-358. (L. B. Behar, Recopilador) Venezuela: Ayacucho.
- Parménides, Z. M. (1983). *Parménides-Heráclito, Fragmentos*. Barcelona: Orbis.
- Paz, O. (1996). La llama doble. En O. Paz, *Obras Completas Tomo XX* (pág. 236). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1999). *La casa de la presencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Piquer, D. V. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Pons, M. C. (1996). Aproximaciones hacia su conceptualización y dinámica de cambio. En M. C. Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. (pág. 270). México D. F.: Siglo veintiuno editores.
- Posse, A. (1989). *Daimón*. Barcelona, España: Plaza y Janés.
- _____ (1988). La novela como nueva crónica de América. Historia y mito. *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*. (págs. 249-255). Frankfurt: Vervuet Verlag.
- Rama, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Chile: Tajarar Editores.

- Reis, C. (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Gredos, Madrid, 1981. Madrid: Gredos.
- Rodríguez, A. M. (julio-agosto de 1991). *Cuadernos Americanos*.
- Rodríguez, R. C. (1996). Reinterpretación de la Conquista. En S. Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana* (págs. 561 - 572). Caracas, Venezuela: Ayacucho.
- Russell, B. (2003). *Historia de la Filosofía occidental. Tomo 1*. Madrid, España: Espasa Calpe S.A.
- Yurkievich, S. y Puccini D. (2010). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, M. O. (1985). *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*. Caracas, Venezuela: Ayacucho.
- Skovgaard, R. (2008). *El encubrimiento de América*. Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.
- Sosnowski, S. (2010). La novela total y la re-escritura de la historia. En D. Puccini, & S. Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II* (págs. 753-783). México D.F.: Fondo de Cultura Económica. .
- Varón, B. A. (2004). *De la crónica al mito de América*. Murcia: Compobell, S.L.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós.

BASE BIOGRÁFICA ELECTRÓNICA

- Borbón, M. (2011). LA RECONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA DE AMERICANA EN DAIMÓN. *Escrituras y representaciones culturales de Iberoamérica*, 63-74. Sonora, México. Recuperado el 23 de 10 de 2015, de http://www5.uva.es/trim/TRIM/TRIM3_files/Borbon.pdf.
- Cano, P. M. (2010). *Imágenes del mito La construcción del personaje histórico en Abel Posse* (Vol. 28). Alicante, España: Universidad de Alicante. Recuperado el 03 de 03 de 2016, de <file:///C:/Users/User/Desktop/Acerca%20de%20DAIMÖN/CImagenes%20del%20Mito.pdf>
- Esteves, A. R. (20 de Junio de 1995). *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 20 de Junio de 2016, de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_6_025.pdf
- FILER, M. E. (1989). *LA VISIÓN DE AMÉRICA EN LA OBRA DE ABEL POSSE*. Obtenido de

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_065.pdf

Fuentes, C. (3 de agosto de 1977). *cerlag.com.ve*. Obtenido de

<http://celarg.gob.ve/Espanol/TrayectoriadeunPremio/PremioIII/carlosfuentesdiscursos.htm>

García, J. H. (Enero de 2010). *Revista de antropología social*. Obtenido de

<file:///C:/Users/User/Desktop/Acerca%20de%20DAIMÓN/EL%20DESCUBRIMIENTO%20DEL%20CUERPO%20EN%20EL.pdf>

Navarro, S. J. (2005). El furioso daimón de Lope de Aguirre: hacia un posmodernismo de resistencia en la narrativa histórica de Abel Posse. *Stvdium. Revista de humanidades*, 151-162. Recuperado el 2 de 10 de 2013, de <file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-ElFuriosoDaimonDeLopeDeAguirre-2049961.pdf>

Posse, A. (1999). El Che, según el embajador. tercer párrafo. (C. Levano, Entrevistador)

Recuperado el 22 de 02 de 2016, de

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:66ZYcPnII7kJ:www.caretas.com.pe/1999/1556/che/che.htm+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ec>

Semeraro, H. (10 de 10 de 2016). *espaciolatino.com* Obtenido de Letras/Uruguay:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:iOGcExYApJwJ:letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/semeraro_horacio/abel_posse.htm+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ec

Seymour, T. (1999). Daimón y el erotismo de la conquista. *LETRAS. Revista do Curso de Mestrado em Letras da UFSM(18-19)*, 247-267. Recuperado el 17 de 2 de 2016, de

<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/12088/0>

Varón, B. A. (15 de 8 de 2015). *Biblioteca virtual Cervantes*. Obtenido de

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/daimn-de-abel-posse---hacia-una-nueva-crnica-de-amrica-0/>

Varón., B. A. (17 de 8 de 2015). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008*. Obtenido de

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/abel-posse-de-la-cronica-al-mito-de-america/>

Zúñiga, G. d. (05 de 03 de 2016). Lope de Aguirre, Crónicas 1559-1561. (E. M. Tur, Ed.)

Barcelona, España. Obtenido de

<https://books.google.com.ec/books?id=76qVv67CEPcC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=gonzalo+zu%C3%B1iga+en+Mampel&source=bl&ots=8Mi->

[3pyPYN&sig=Vct4fRxD22nKBqlsdfvoDlbOu6s&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiD-o7dIKrLAhUGXB4KHZMUDpkQ6AEIGjAA#v=onepage&q=el%20demonio&f=false](https://www.youtube.com/watch?v=3pyPYN&sig=Vct4fRxD22nKBqlsdfvoDlbOu6s&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiD-o7dIKrLAhUGXB4KHZMUDpkQ6AEIGjAA#v=onepage&q=el%20demonio&f=false)