ISBN 978-84-9717-140-3

9 788497 171403

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IMÁGENES DEL MITO
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE HISTÓRICO EN ABEL POSSE

Mercedes Cano Pérez

Mercedes Cano Pérez

IMÁGENES DEL MITO
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE HISTÓRICO EN ABEL POSSE

Nº 28

Prólogo de
Beatriz Aracil Varón

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Imágenes del mito
La construcción del personaje histórico en Abel Posse

Mercedes Cano Pérez

Imágenes del mito
La construcción del personaje histórico en Abel Posse

Prólogo de Beatriz Aracil Varón

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 28

Comité Científico:
Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
Sonia Mattalia
Ramiro Muñoz Haedo
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales" (MCI FFI2008-03271/FILO y GVA/ACOMP/2010/059).

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: «Aguirre» (acuarela), Sofía Martínez González

© Mercedes Cano Pérez

I.S.B.N.: 978-84-9717-140-3
Depósito Legal: MU 2070-2010

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

PRÓLOGO 13

INTRODUCCIÓN 19

I. PASOS PREVIOS: NOVELA HISTÓRICA, MITO Y PERSONAJE EN LA NARRATIVA DE ABEL POSSE 25

Terminologías: novela, historia, posmodernidad 30
La novela histórica como género. 30
Historia y novela en América Latina 34
La «nueva novela histórica» de Abel Posse 39

La historia como mito 41
La necesidad de la visión mítica 41
Hacia una definición del mito en Posse 50
Ventajas de la visión mítica 55
El tiempo del mito 71

Los personajes 76
El acercamiento al individuo histórico 77
Estirpe de daimonía 83
Para una morfología del personaje histórico posseano 89

II. PRIMER ITINERARIO: HÉROES Y ARQUETIPOS 101
Daimón: Lope de Aguirre y el mito del poder 104
Lope de Aguirre, el peregrino 111
El Aguirre posseano desde una perspectiva intertextual 119
América, *axis-mundi* 132
Daimón o la actualización del mito del tirano Aguirre. 135

Los perros del Paraíso: la Edad de Oro. 139
Ambiente espiritual del Paraíso: el *deus otiosus* . . 143
El Colón de Posse desde el Colón real 145
Colón hipercaracterizado: el *illuminatus* 154
El viaje hacia la tierra prometida 157
América, el paraíso terrenal 160
El trazo libre del místico 164
Colón argentino y perdedor (perro silente) 166
El Colón coronelizado de Posse 170

El largo atardecer del caminante: la transición hacia el personaje autodiegético 172
El largo atardecer del caminante como corrección de los *Naufragios* 178
El tópico del homérida. 182
El rescate de Abel Posse. 199

III. SEGUNDO ITINERARIO: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL HÉROE MÍTICO . . 203

La pasión según Eva: el vuelo místico 208
Eva Perón en la literatura. 212
La doble construcción del personaje. 218
La supuesta despolitización y la coralidad como método. 226
El héroe femenino. 232
Buenos Aires a través del tiempo 236
El andamiaje mítico a partir del modelo hagiográfico 240
Santa Evita, *beata peccatrix* 249

Los cuadernos de Praga: el final del héroe 252
El baile de las máscaras. 257
El descenso al infierno 266
Praga, ciudad muerta 269
Reflexiones desde el Slavia. La gestación de la ciencia de la muerte. 276
Héroes y laberintos 280

EPÍLOGO: EL VIAJE HACIA LA PERPLEJIDAD 287

BIBLIOGRAFÍA CITADA. 293

A Beatriz Aracil, por su ayuda incombustible.
A mis padres, a mi hermana y a Mario,
porque ellos son mi axis-mundi.
A la memoria de mi abuelo.

Prólogo

En marzo del año 2007, algunos miembros de la unidad de investigación «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano» organizamos en la Universidad de Alicante un coloquio internacional bajo el título «En torno al personaje histórico: figuras precolombinas y coloniales en la literatura hispanoamericana desde la Independencia a nuestros días». Aquel encuentro partía de la constatación de una tendencia dominante (aunque evidentemente no exclusiva) en el tratamiento de la materia histórica por parte de los autores hispanoamericanos, la de hacer protagonistas de sus textos a personajes históricos destacados, y lo hacía con el propósito esencial de abrir perspectivas de análisis en torno a ese aspecto que considerábamos especialmente relevante de la literatura latinoamericana.

Fue en el marco de aquel coloquio en el que Mercedes Cano presentó un trabajo sobre la construcción del personaje de Lope de Aguirre en *Daimón* de Abel Posse que resultó enormemente atractivo, sobre todo para los que en algún momento nos habíamos dedicado al novelista argenti-

no, en la medida en que, profundizando en el continuo juego intertextual que caracteriza la escritura posseana, lograba desentrañar el complejo proceso de creación de un personaje mítico que se convierte no sólo en protagonista sino también en eje estructural de la novela.

No fui la única que entonces animó a esta investigadora para que explotara su propuesta de indagación en el proceso de transformación del personaje histórico en literario a través de un análisis más amplio de las obras de Posse que pudiera formar parte de nuestra colección de cuadernos de *América sin nombre*, así que no puedo concederme en exclusiva la idea del libro que hoy publicamos. Sí puedo, en cambio, desde esa lectura privilegiada a la que accede quien prologa, afirmar con satisfacción que aquella idea fue un gran acierto.

Aunque tiene como referente el conjunto de la novelística de Abel Posse, el trabajo de Cano se centra sólo en aquellas obras que giran en torno a personajes históricos claves de la historia americana con el doble fin de abordar el proceso de creación literaria de dichos personajes y, como señala la propia autora, «analizar la imbricación de éstos con un peculiar tratamiento de la materia histórica». En este sentido, el libro contribuye a crear un espacio de reflexión en torno a un tema que hemos considerado significativo en el marco de estos cuadernos: el referido a la novela histórica como «género» y a su peculiar desarrollo en América Latina. De hecho, entre los diversos números dedicados a esta cuestión se encuentra (y no por casualidad) el inmediatamente anterior, a cargo de Rosa Mª Grillo, estudio panorámico sobre la presencia, en la novela histórica de los dos últimos siglos, de una temática claramente vinculada al problema de la identidad americana como es la del Descubrimiento y la Conquista.

Frente a la perspectiva panorámica y contextualizadora de Grillo, el estudio de Mercedes Cano se centra en la nove-

lística de un solo autor para analizar en profundidad un elemento que yo misma apuntaba (sin llegar a desarrollar) en un cuaderno dedicado a la presencia de la Crónica de Indias en algunas obras del propio Posse: el elemento mítico. Su reflexión parte de un replanteamiento de la supuesta dicotomía historia / literatura a partir de ese tercer concepto, el de mito, que está en el origen de ambas (lo cual nos obligaría a hablar más bien, desde un punto de vista metodológico, de una tríada mito-historia-literatura) y que, en el caso concreto del autor que nos ocupa, constituye el elemento esencial para la comprensión tanto de la particular visión de América que nos muestran sus novelas como de la manera en que éstas incorporan al personaje histórico.

Tras una breve pero lúcida reflexión sobre la novela histórica como «género», así como sobre las particulares condiciones en que ésta se desarrolla en el continente americano y, más concretamente, en la obra de Posse, Cano realiza en el primer capítulo del libro un acercamiento nada sencillo al concepto mismo de mito. Sin perderse en marañas interpretativas, la autora centra su interés en aquellas reflexiones previas que le permiten acercarse a lo que ella misma considera una acepción más «primigenia», esto es, aquella que le permite vincular el mito, como hace el propio Posse, a una forma de conocimiento propia de la mentalidad arcaica. Es así como, a partir de teóricos como Karen Armstrong, Hans Blumenberg y sobre todo Mircea Eliade, Cano va perfilando unas características del mito que lo hacen propicio para ser aprovechado en esa propuesta de nueva novela histórica que nos ofrece el escritor argentino (su lenguaje de valor siempre trascendente; su permanencia; su universalidad; la libertad de su forma; su fuerza significativa), así como un rasgo fundamental que va a determinar la ruptura de la diacronía en la narrativa posseana: la circularidad del tiempo mítico.

En este capítulo previo, imprescindible para el análisis de la presencia del mito en la obra de Abel Posse, la investigadora adelanta asimismo ya los que van a ser los dos elementos esenciales de los que se nutre nuestro novelista: los planteamientos del filósofo argentino Rodolfo Kusch sobre el hombre americano original y las teorías de Nietzsche de recuperación de lo dionisíaco y lo mítico en la configuración del hombre nuevo. El último apartado de este capítulo ofrece una caracterización del héroe posseano que tiene dos ejes principales: la «daimonía» como «valor sintáctico» y su papel como transformador de la Historia, además de una serie de rasgos definitorios compartidos por todos los personajes estudiados: la intertextualidad; la huida de la historia; la idea de la peregrinatio; el espacio concebido como *axis-mundi*; la relación del personaje con la escritura; la articulación de la nostalgia.

El segundo y tercer capítulo desarrollan el análisis de los cinco personajes estudiados: ese Lope de Aguirre que recorre cinco siglos de historia del continente como un *Daimón*; el Cristóbal Colón descubridor del espacio idílico americano en *Los perros del Paraíso*; un Álvar Núñez incitado a la reescritura de sus *Naufragios* en *El largo atardecer del caminante*; la Eva Perón que, en los últimos meses de una enfermedad implacable, logra trascender a una esfera más divina que humana en *La pasión según Eva*; y un Che Guevara que, oculto bajo diversas identidades, recorre la capital checa como un descenso hacia su propia muerte en *Los cuadernos de Praga*. Ambos capítulos constituyen el centro de un trabajo en el que la autora logra trazar una línea evolutiva en la construcción de los distintos personajes precisamente a partir de la concepción mítica de la que parte el novelista, línea que permite distinguir dos itinerarios: el que nos llevaría, en el capítulo II, a la construcción de un héroe arquetípico cuya

función queda en realidad supeditada a la visión mítica de América, en el caso de Aguirre y Colón; y el que nos sitúa, ya en el capítulo III, ante una caracterización del protagonista histórico como héroe mítico que asume la tarea de «trascender lo humano para convertirse en símbolo», que sería la que encontramos en las figuras de Evita y el Che. Dos itinerarios que tienen un «paréntesis ambiguo» (abordado al final del segundo capítulo) en la gestación del personaje de Álvar Núñez, presentado ya desde técnicas y estrategias que reaparecerán en las dos novelas siguientes (como la narración en primera persona), pero sin alcanzar el valor ejemplarizante y esencial de los dos héroes míticos argentinos.

Tal como lo plantea Cano, Abel Posse logra una plena expresión de su visión americana a través de la construcción de unos héroes arquetípicos, pero a continuación abandona dicha expresión para adentrarse en la caracterización del personaje histórico en sí, que es la que le permite descubrirnos desde un ángulo íntimo y personal a las dos grandes figuras de la historia argentina. Dicha evolución no impide, sin embargo, la presencia de esos rasgos comunes a los cinco personajes que la autora nos había anunciado y que va a ir desgranando a su vez en ambos capítulos, rasgos entre los que destaca, por el rico caudal de sugerencias que nos propone, el de la intertextualidad. Por lo que respecta a esta intertextualidad desde la que se construyen los personajes, resulta enormemente atractiva la manera en que la autora pone de manifiesto el diálogo que las novelas de Posse mantienen no sólo con los textos históricos que se proponen reescribir sino también con una serie de textos fundamentales de la tradición literaria latinoamericana y universal que van desde obras tan aparentemente alejadas de la figura de Aguirre como el *Facundo* y el *Martín Fierro* hasta la presencia de Kafka o de Vladimir Holan en las reflexiones del Che en

Praga, pasando por los ecos de la *Odisea* o de *Los pasos perdidos* en el personaje de Álvar Núñez.

Al seguir las páginas del libro de Cano, y muy especialmente aquellas que nos ofrecen este desvelamiento de juegos intertextuales, el lector descubrirá que en realidad una de las principales cualidades de la autora es su capacidad para moverse (temática y estilísticamente) entre el rigor de la investigación y la reflexión personal del ensayo. Dicha capacidad, sin embargo, no deberá hacernos olvidar que nos encontramos ante uno de los intentos más logrados de comprensión crítica de la novelística de Abel Posse, y ante un trabajo que nos abre sugerentes perspectivas de acercamiento tanto a la narrativa de temática histórica como a las particulares condiciones en que ésta se ha desarrollado en el ámbito latinoamericano.

Beatriz Aracil Varón

Introducción

El objeto de estudio del presente trabajo es la obra narrativa de Abel Posse, fabulador proteico que, dentro del ámbito de la nueva novela histórica hispanoamericana, ha jugado un papel importante cuyas claves y entresijos trataré de poner al descubierto. Prestidigitador efectivo en el uso del lenguaje y la fisonomía de lo americano, Posse se presenta ante sus lectores como un autor arriesgado cuya obra permite abrir diferentes vetas interpretativas dentro de la temática histórica. En esta misma colección de cuadernos de *América sin nombre* ya existe una sólida investigación acerca de la obra del argentino, la emprendida por Beatriz Aracil en *Abel Posse: de la crónica al mito de América*[1], donde se indaga en la recuperación de la Crónica de Indias por parte de la nueva novela histórica latinoamericana y, concretamente, en el papel que en dicha coyuntura desempeña la peculiar visión posseana. Desde un enfoque necesariamente distinto, en las

1 Beatriz Aracil Varón, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos de *América sin nombre*, nº 9, Universidad de Alicante, 2004.

siguientes páginas me propongo dar luz sobre el proceso de creación de los personajes históricos en Posse, así como analizar la imbricación de éstos con un peculiar tratamiento de la materia histórica. Para ello será imprescindible confrontar a su vez la obra del autor argentino con todo un corpus de textos que, desde el ámbito hispanoamericano (pero a veces trascendiéndolo), se ha propuesto retratar a los grandes individuos de la historia, corpus en el que encontramos, junto a construcciones más mediocres, otras monumentales, arriesgadas en su factura, como el veleidoso Colón de Carpentier[2] o las miserias del gran hombre que al final pudo ser Bolívar según la versión de García Márquez[3]. Aludir a este conjunto de personalidades en su faceta tanto histórica como literaria no es gratuito, ya que contextualizan el ámbito preciso que ocupa la presente investigación y aportan las coordenadas elegidas para el análisis. Con mayor o menor acierto, Posse se asoma a ese abismo ontológico que es hablar de los que hablaron de América (a veces para construirla, a veces para negarla), integrándose obligatoriamente en un espacio textual cuyas dimensiones intentaré acotar para perfilar un análisis crítico acerca de los protagonistas históricos. Es mi propósito, en este sentido, resolver y desvelar las latencias semánticas que gravitan en el discurso posseano sobre los grandes nombres propios que contribuyeron a escribir la historia de América.

La perspectiva de trabajo empleada es amplia y tiene como único objetivo permitir un acercamiento a los parámetros creativos con los que Posse elabora a sus protagonistas

---

2 Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1979.

3 Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto,* Barcelona, Mondadori, 2000 [1ª ed. 1989].

históricos. Para ello será imprescindible aclarar a priori a qué tipo de historia alude el autor y cómo ésta tiene unas claves constructivas muy particulares que entroncan con la poética del mito y con los personajes que pueblan ese mundo de referentes ancestrales. Así, para entender cómo el narrador rescata del olvido a sus criaturas, es prioritario comenzar por su seductora visión de América que, como veremos, supone una evolución que parte del vergel intacto de lo mítico hasta formas variadas de degradación (espacios que en Posse serán, irónicamente, consecutivos o simultáneos según el caso). En el terreno de lo mítico se abre un campo de interpretaciones muy preciso del que me ocuparé en el primer capítulo, partiendo de las relaciones que varios especialistas han establecido entre dicha materia y la producción literaria en general. Lo que me propongo demostrar es cómo en Posse persiste la idea unitaria de la historia concebida como secuencia mítica, hilo conductor que a lo largo de su trayectoria narrativa irá diversificando sus estribaciones y prolongaciones laberínticas; en ocasiones la referencia al mito yace en una intelectualizada construcción del espacio y el devenir temporal, mientras que otras veces lo mítico se halla oculto en el insobornable valor heroico que se atribuye a los personajes.

Otra clave fundamental del presente trabajo es la consideración de una perspectiva intertextual ya que, pese a la importancia que la narrativa posseana concede a la estética y al valor interpretativo del mito, la polifonía reclama un lugar destacado al postularse como origen de un discurso poliédrico en el que alusiones, referencias y juegos otorgan al texto una gran riqueza semántica. Así, el análisis intertextual se revela imprescindible, pues las novelas de Posse son siempre un campo minado que es preciso recorrer con cierta cautela crítica y, en este sentido, las citas de origen diverso que jalonan el universo narrativo del autor no son nunca gratuitas.

Desde un punto de vista estructural, el estudio se inicia con una breve introducción teórica que indaga en diversos aspectos relativos a la nueva novela histórica y a la posición que el proyecto novelístico de Posse ocupa en este contexto. Esta parte lleva por título «Pasos previos: novela histórica, mito y personaje en la narrativa de Abel Posse» y en ella intentaré aclarar en la medida de lo posible el acertijo terminológico que acarrean todos estos conceptos; indagaré en lo que hay de mito en la visión posseana de la historia americana y extraeré la esencia común que subyace en todos los protagonistas históricos construidos por el autor a partir de una serie de características que constituirán una morfología del héroe posseano. Sin embargo, lo que constituye el grueso de mi trabajo es el estudio concreto del personaje histórico, y ello se hará partiendo de dos grandes bloques o itinerarios que definen, según mi criterio, la distinta factura empleada por el novelista para elaborar a sus criaturas.

En el «Primer itinerario: héroes y arquetipos» analizaré aquellos personajes posseanos elaborados según unos parámetros que responden más a un concepto abstracto, a la proyección de una idea, que a la problemática de una persona en una encrucijada histórica concreta. Dentro de esta estética del personaje arquetípico ubicaré al hiperbólico Lope de Aguirre de *Daimón* y al alucinado Cristóbal Colón de *Los perros del Paraíso*. Un punto intermedio entre los dos itinerarios marcados (pero susceptible de ser estudiado junto con el primero), lo constituye el protagonista de *El largo atardecer del caminante,* Álvar Núñez Cabeza de Vaca, al que Posse presenta como paradigma del mestizaje cultural de la Conquista y en cuya construcción creo posible observar rasgos de los dos bloques, dando como resultado una creación híbrida, un personaje-puente para entender el cambio

de perspectiva operado por el autor en sus siguientes construcciones.

La distinta concepción del personaje histórico que el novelista empieza a poner en funcionamiento a partir de la publicación de *El largo atardecer del caminante* se estudia en el «Segundo itinerario: hacia la construcción del héroe mítico». En este bloque me centro en los personajes posseanos que, a mi juicio, se han tratado de plasmar en toda su complejidad y densidad humanas y en los que el autocuestionamiento, el peso de la historia y la conciencia de pertenecer a una estirpe que se sabe extinta de antemano, los conmina a actuar de acuerdo con su naturaleza trascendente. De esta manera, los discursos crepusculares de Ernesto Che Guevara en *Los cuadernos de Praga* y la carismática Eva Perón en *La pasión según Eva* se acercan a lo que podría llamarse una poética del héroe mítico, tan añorada por un tipo de discurso ficcional (y, en ocasiones, historiográfico).

I. Pasos previos: novela histórica, mito y personaje en la narrativa de Abel Posse

En cualquier reflexión sobre la obra de Posse resulta imprescindible hacer alusión a la importancia que a lo largo de toda su trayectoria novelesca ha otorgado sin reservas a la materia histórica. El mismo autor reconoce lo imprescindible de tal postulado más allá de modas o tendencias dominantes ya que, según sus propias palabras, «hacer novela histórica en América Latina es una necesidad casi existencial y no una posición estética»[4]. En esta literatura, que se podría llamar «de urgencia» en el ámbito hispanoamericano, es común la actitud general de «hambre por los temas históricos»[5], peculiaridad que se convierte en norma para desplazar todo lo demás a una posición ciertamente marginal; así, para Posse,

4 Abel Posse en Viviana Patiño Correa, «Entrevista a Abel Posse», disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=669 (última fecha de consulta: julio 2010).

5 Abel Posse, «La novela como nueva crónica de América. Historia y mito», en Anna Houskova (ed.), *Utopías del Nuevo Mundo*, Praga, Academia Checa/Charles University, 1993, pp. 258-265.

«en la gran literatura latinoamericana son excepción obras que no surgen en relación a preocupaciones históricas»[6].

Al ubicar su obra en un campo de acción de tal envergadura, se hace necesario aclarar cuáles son los objetivos perseguidos que, en el caso del novelista argentino (como en gran parte de los autores de nueva novela histórica), se circunscriben al ámbito de la reflexión y el diálogo con el pasado, desechando desde un primer momento cualquier ilusión de historicidad. Posse afirma sin tapujos: «me voy a equivocar sobre todo lo que diga de la historia de América»[7], y tal declaración no es en realidad una demostración de debilidad, sino la concesión de un estatuto prodigioso, casi necesario, a la presencia del error, ya que la posibilidad de éste (así como la lenidad con la que se censura) es la marca distintiva del oficio literario, germen de todo su poder de evocación y libertad intrínseca.

Pese al importante peso de lo histórico en toda la obra posseana, y atendiendo al objetivo marcado desde el principio, en las siguientes páginas me limitaré al análisis de una serie de novelas en las que el personaje histórico alcanza un rango de protagonista, desechando trabajos diversos en los que éste asoma ligeramente por un flanco, sin enmarcar el relato ni centralizarlo. De este modo, quedarán fuera del ámbito de la presente tarea (aparte de la destacada labor de Posse como ensayista y periodista) las novelas que, aunque hundan sus raíces sobre la materia histórica, son protagonizadas por personajes anónimos (el «héroe medio» que diría Lukács, y que es concebido por éste como un mero eslabón en las tensiones sociales) para atender únicamente a la

---

6 *Id.*

7 Posse en Silvia Pites, «Entrevista con Abel Posse», *Chasqui*, 22:2 (noviembre 1993), p. 123.

construcción posseana del gran individuo histórico (el que aparece ante el lector dotado de una tradición historiográfica y narrativa que permite al autor multiplicar sus juegos de referencias y despertar las expectativas de los receptores). Insisto, sin embargo, en que las novelas excluidas, aún así, demuestran que estamos ante un autor que reincide en la temática histórica a la hora de cimentar sus ficciones. Ello es evidente ya desde *Los bogavantes* (1970)[8], relato de estirpe rayuelesca tanto en la evocación parisina como en las caóticas relaciones personales que encuadran un marco histórico definido en el que aparecen referencias a la revolución cubana, al ascetismo baldío de la España franquista y a la bohemia de ese París convertido en mito por los inmigrantes latinoamericanos. *La boca del tigre* (1971)[9] aborda la vida de un latinoamericano en el oclusivo mundo soviético, mientras que *Momento de morir* (1979)[10] nos traslada a una proyección apocalíptica de la vida política argentina, brutalmente escindida en radicalismos y donde el protagonista encarna una necesaria postura intermedia. *La reina del Plata* (1988)[11], también dentro del ámbito argentino, da vida al ambiente enrarecido de una sociedad orwelliana, en la que una serie de personas han quedado fuera de la Reforma, o lo que es lo mismo, fuera de la Historia. Mención aparte merecen las dos novelas nacidas de la seducción que sobre el autor ha ejercido desde siempre el tema del paganismo místico, en este caso en relación con el mundo nazi: *Los demonios ocultos* (1987)[12]

---

8 *Los bogavantes*, Barcelona, Arcos Vergara, 1970.

9 *La boca del tigre*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1971.

10 *Momento de morir*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1979.

11 *La reina del Plata,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1988.

12 *Los demonios ocultos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987 (en el presente trabajo se citará la edición de 1988).

y *El viajero de Agartha* (1989)[13]. La primera sigue el rastro de Lorca, muchacho que intenta desentrañar el sentido de los últimos pasos de su padre, un científico nacionalsocialista del que apenas sabe su nombre: Walter Werner, mientras que en la secuela somos testigos de primera mano de la gestación del cuaderno de notas de Werner, de su viaje demencial y catártico por oriente, hasta llegar a Agartha, sede del poder milenario que un nazismo decadente (representado por él mismo) necesita para regenerarse. En *El inquietante día de la vida* (2001)[14] se entremezclan varios personajes históricos pero sin ostentar ninguno de ellos un valor esencial para la configuración de la trama y sin presentar su caracterización un desarrollo literario propio. *Cuando muere el hijo*[15], su última novela (que el autor insiste en llamar así pese a tratarse de una crónica íntima[16]) narra en forma de testimonio personal el suicidio de su único hijo, Iván, a los quince años de edad, y cómo el escritor y su mujer tratan de superar el trance y volver a la vida.

Ya vistos los motivos por los que se descartan determinadas novelas, puedo matizar bajo qué condiciones incluyo cada una de las seleccionadas en los dos apartados de los que consta el presente estudio. El objetivo del «Primer itinerario: héroes y arquetipos» es abordar, desde una serie de patrones comunes, la manera en que Posse crea sus versiones novelescas de Lope de Aguirre, Cristóbal Colón y Álvar Núñez

---

13 *El viajero de Agartha*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

14 *El inquietante día de la vida*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

15 *Cuando muere el hijo*, Barcelona, Emecé, 2010.

16 Posse en Leila Guerriero, «Narrar la muerte de un hijo», *La Nación,* 10/10/2009; también disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1184779 (última fecha de consulta: julio de 2010).

Cabeza de Vaca en *Daimón*[17], *Los perros del Paraíso*[18] y *El largo atardecer del caminante*[19] respectivamente. A lo largo de estos tres títulos asistimos a un ambicioso proyecto literario basado en la construcción de un entorno mítico que obliga a una nueva lectura de la historia de América y a revisar la función que en ella tendrá el personaje histórico. Es importante señalar aquí que estas tres novelas han venido a constituir a ojos de la crítica un proyecto que Posse denominó la «trilogía del descubrimiento», formada en origen por *Daimón, Los perros del Paraíso* y una anunciada pero todavía no publicada novela sobre la acción de los jesuitas en Paraguay, *Los heraldos negros.* Ante la ausencia de esta última, y a consecuencia del ahínco con que Posse publicitaba su trilogía, se ha venido a sumar como invitada tardía la obra sobre Cabeza de Vaca que, como se demostrará en su momento, no se asemeja a las otras dos ni en el estilo ni en el propósito ni en el espíritu novelesco; de manera que consideraré que Posse elabora tres novelas sobre el ciclo del descubrimiento y la conquista o, a lo sumo, un «díptico» sobre el descubrimiento y una novela, *El largo atardecer del caminante*, que anuncia varias técnicas y estrategias narrativas que aparecerán en su producción posterior.

En el «Segundo itinerario: hacia la construcción del héroe mítico» analizo lo que considero un giro en la metodología y estilo del narrador argentino tras el paréntesis ambiguo que supone *El largo atardecer.* A partir de este punto, Posse reviste su novelística de otras esencias; aparentemente achata el horizonte vital de sus personajes (que ya no transitan por

17 *Daimón,* Barcelona, Debolsillo, 2003 [1ª ed. 1978].

18 *Los perros del Paraíso,* Barcelona, Debolsillo, 2003 [1ª ed. 1983].

19 *El largo atardecer del caminante*, Barcelona, Debolsillo, 2003 [1ª ed. 1992].

una América ingente e inabarcable) pero en realidad inmortaliza sus contornos al adoptar una óptica muy distinta del protagonista histórico. Su escritura se acercará voluptuosamente a una visión heroica de dos personajes fundamentales en el imaginario popular argentino: Eva Perón y Ernesto Che Guevara, recreados como monumentales vestigios legendarios de un mundo caduco en *La pasión según Eva*[20] y *Los cuadernos de Praga*[21].

Terminologías: novela, historia, posmodernidad

> Para mí, la novela es un cruce de caminos del destino individual y el destino colectivo expresado en el lenguaje. La novela es una re-introducción del hombre y del sujeto en su destino; así, es un instrumento para la libertad.
>
> (Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*)

La novela histórica como género

No cabe duda de que abordar la definición de un concepto tan complejo como el de novela histórica no es desde ningún punto de vista una tarea unívoca. Casi todos los críticos evidencian la futilidad del intento (casi siempre pretencioso) de aportar una caracterización precisa y definitiva, válida para cualquier ejemplo; así, como afirma Mª Cristina Pons, «parecería que estamos frente a un género fantasma configurado por un tipo de novela que, borgeanamente, es todos los tipos y no es ninguno»[22]. Casi de manera preventi-

---

20 *La pasión según Eva,* Barcelona, Debolsillo, 2003 [1ª ed. 1994].

21 *Los cuadernos de Praga,* Barcelona, Debolsillo, 2003 [1ª ed. 1998].

22 María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996, p. 44.

va, propongo como comienzo diferenciar de qué elementos está formado el término con el fin de analizarlo con menos riesgo.

Si de la idea de novela histórica, obviamente lo histórico alude al tiempo, el otro elemento del sintagma, novela (a su vez sinónimo de relato), es según Paul Ricoeur, «la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida»[23]. De esta manera, ya el propio hecho de narrar contiene semánticamente una alusión al tiempo humano, cuya manifestación colectiva no es otra que la historia. La novela histórica en particular acentuará esa noción temporal intrínseca a todo relato hasta hacerla parte fundamental de su significado y articular desde ella una nueva lectura. Según Noé Jitrik, todo discurso «espacializa el tiempo», pero la novela histórica, a través del recurso de la ficción, intenta «hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia»[24], con lo que la conflictividad entre escritura ficcional e histórica es un aspecto a tener en cuenta en todas las obras que podamos incluir bajo el marbete de novela histórica. Siguiendo a Jitrik, «la novela histórica propugna la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado»[25] y esta tensión continua entre novela e historia se resolvería en «un acuerdo –quizá siempre violado– entre 'verdad', que estaría del lado de la historia, y 'mentira', que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes»[26].

---

23 Paul Ricoeur, *Historia y narratividad,* Barcelona, Paidós, 1999, p. 216.

24 Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género,* Buenos Aires, Biblos, 1995, p. 14.

25 *Ibid.,* p. 15.

26 *Ibid.,* p. 11.

Si en cierto modo las diferencias entre ambos discursos son reseñables, no lo son menos las afinidades, que afectan también a su proceso productivo; de esta manera, como defiende el historiador Hayden White, hay una gran similitud entre la narración empleada por el historiador y el tipo de diégesis al que recurre el novelista[27], por lo que ambos órdenes no deben resultarnos tan radicalmente opuestos.

Otro aspecto conflictivo es especificar qué papel juega la novela histórica, no en relación con la historia como disciplina, sino dentro del estatuto de la propia novela. Es éste un problema que ya se planteó Lukács en su clásico manual *La novela histórica*[28], y resulta especialmente significativo que el teórico por antonomasia de este tipo de relato rechace la idea de ofrecer una definición canónica del mismo y llegue difuminar las ya de por sí confusas fronteras entre la novela histórica y la novela en general:

> ¿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 planteamos así la pregunta, creo que únicamente podemos responder así: no los hay[29].

Esto, que podría malinterpretarse como la convicción del autor de la inexistencia de la novela histórica, significa en realidad algo muy distinto; para Lukács toda novela (cabría decir, toda buena novela) es, en esencia, histórica. Lukács evidencia la dificultad (aunque no la resuelve) de establecer

---

27 Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX,* México, FCE, 1992 [1ª ed. en inglés 1973].

28 Georg Lukács, *La novela histórica,* México, Ediciones Era, 1971.

29 *Ibid.,* p. 298.

una definición válida de novela histórica. Una de las ideas de mayor enjundia de su tratado es la que versa sobre el intangible punto de unión entre el individuo y la comunidad, eje difuso pero al tiempo mágico donde el hombre se reencuentra y puede comprenderse a sí mismo a través de las grandes tensiones de la historia.

Tal vez no se trate, pues, de deslindar la frontera entre los elementos históricos y literarios presentes en la novela histórica, sino de considerarla, con Celia Fernández, «como una actualización más en esa larga tradición de intercambios entre las dos modalidades básicas de la narración: la histórica y la ficcional, una tradición enormemente fecunda de la que han ido brotando diferentes géneros a lo largo de la historia»[30]. De esta manera, algunos críticos como María Cristina Pons rehúsan aventurar definición alguna de aquello que pueda ser novela histórica, ya que existiría en los lectores una especie de «preconcepto de género», una noción sobre este tipo de relatos que «pareciera estar incorporada a nuestro bagaje cultural y conceptual a partir del cual podríamos distinguir una novela histórica de aquella que no lo es»[31].

Según mi punto de vista, en esa tal vez improbable definición de la novela histórica deberían estar presentes dos ideas fundamentales. La primera de ellas es la relativa a la hibridez de un género que parte en su constitución de una naturaleza mixta, siempre dual, donde, como apunta Fernando Aínsa, «las convenciones de veracidad y ficcionalidad se funden y se complementan en esa intromisión de lo fabuloso en lo real, de lo fabulado en lo cronístico, esa mezcla de lo ficticio y lo

---

30 Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica,* Pamplona, Eunsa, 1998, p. 74.

31 Pons, *op. cit.*, p.30.

histórico»[32]. El segundo rasgo imprescindible en mi atisbo de definición intenta eliminar esa idea arcaica de que en la novela histórica lo histórico es únicamente un marco que ambienta los acontecimientos; por el contrario, toda novela histórica siempre permite una lectura del presente, hay en ella una latencia de actualidad, un amarre en lo concreto que la aleja de cualquier monumento lingüístico de inspiración historicista. La novela histórica «escoge» el tipo de historia que intenta plasmar, y lo hace con la intención de que lo aludido aporte trascendencia, para que su hálito llegue hasta el presente y nos proporcione las claves para comprenderlo. Como afirma María Cristina Pons, el presente es su «centro de gravedad» y además «se proyecta hacia el futuro»[33]. No es la novela histórica un camafeo ornamental (una trama urdida en un escenario bien decorado), sino un mecanismo de análisis de la realidad que busca su anclaje en los tres tiempos absolutos del hombre: pasado, pero también presente y futuro.

Historia y novela en América Latina

El desarrollo de la novela histórica en América Latina presenta unas características particulares que es necesario destacar. Esta forma literaria nacida en Europa y de estirpe indudablemente romántica, se vincula desde sus orígenes en Hispanoamérica a los procesos de independencia[34]; las antiguas colonias, ahora naciones emergentes, encontrarán en

---

32 Fernando Aínsa, «Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana» en Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad,* Frankfurt-Madrid, Ed. Iberoamericana, 1997, p.121.

33 Pons, *op. cit.*, p. 62.

34 Para profundizar en esta cuestión véase Aracil, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, *op. cit.,* pp. 45-73.

esta tipología novelística el vehículo necesario para analizar su pasado y, como consecuencia, re-construir su identidad. Sin embargo la novela histórica en Hispanoamérica no queda varada en el episodio reivindicatorio decimonónico y post-colonial, sino que sigue un largo recorrido que llega hasta nuestros días, sinuoso trayecto en el que, según Karl Kohut, incluso las novelas del *boom* pueden incluirse[35]. Pese a su vinculación genética con la novela histórica europea, la hispanoamericana evidenció desde el primer momento que no iba a caracterizarse por la servidumbre respecto al modelo importado; desdeñó al héroe medio y centró su objetivo en los grandes hombres de la historia y cambió una visión generalmente conservadora de la sociedad para convertirse en un espacio de difusión de las ideas liberales.

El ansia de renovación del género se hace todavía más evidente en la novela histórica hispanoamericana actual, que obliga a renunciar a la pretensión de un modelo único que abarque todas sus variantes. Aún así es posible destacar, con Fernando Aínsa, algunos rasgos comunes a buena parte de estos relatos como la actitud de desconfianza hacia el discurso historiográfico, la libertad en el uso del documento histórico, la dislocación temporal, la utilización de diferentes puntos de vista o el esmero en la expresión[36]. Seymour Menton, en *La Nueva Novela Histórica de América Latina (1979-1992)*[37], realiza un esfuerzo de sistematización del fenómeno bastante irregular; por un lado, acuña una terminología eficiente al fijar el nombre de Nueva Novela Histórica y establece rasgos

---

35 Karl Kohut, «La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad» en Kohut, *La invención del pasado*, *op. cit.*, p. 20.

36 Fernando Aínsa, «La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, 28:4 (julio-agosto 1991), pp. 13-31.

37 Seymour Menton, *La Nueva Novela Histórica en América Latina (1979-1992)*, México, FCE, 1993.

definitorios que la caracterizarían y que son de gran interés[38], pero, en mi opinión, se equivoca al encorsetar su propio objeto de estudio en una definición a la que tiene que hacer mil remiendos, porque no alcanza para abarcar la pluralidad de una tipología de relatos en plena gestación[39].

Tal vez, evitando excesos clasificatorios, se debería considerar la nueva novela histórica latinoamericana como una manifestación de carácter más general, que afecta al propio estatuto de novela y de historia al cuestionar sobre todo la capacidad de la segunda para aprehender la realidad; así, se ha convertido en ocasiones en el vehículo de una actitud de descreimiento que muchos han dado en llamar «posmoderna». La posmodernidad como tal es un término de abigarrada bibliografía en cuyas marañas selváticas no conviene perderse. Amalia Pulgarín, que emplea el concepto en su estudio sobre la novela histórica actual en el ámbito hispánico, lo define como «la marca de distinción de una época tras el ocaso de las vanguardias artísticas y las ideologías políticas»[40] y especifica que su manifestación dependerá siempre de la situación de cada país en concreto[41]. Son destacables en este sentido las reticencias de algunos autores a la

---

38 Las seis características que Menton destaca son las siguientes: la subordinación de la mímesis a otras formas de representación enraizadas en lo filosófico (y en concreto en lo borgeano), la distorsión histórica, la utilización de personajes históricos en contraposición a las teorías de Lukács, la metaficción, la intertextualidad y los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (*ibid.,* pp. 42-46).

39 Además hay afirmaciones de gran ambigüedad como la siguiente: «La primera verdadera NNH, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, se publicó en 1949 (…), 30 años antes de que empezara el auge de la NNH» (*ibid.,* p. 38).

40 Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1995, p. 11.

41 *Ibid.,* p. 12.

hora de emplearlo en el contexto hispanoamericano, como es el caso de Nelson Osorio, que lo desechó por «foráneo» e ilógico al postular posmodernidad donde no había existido ni tan siquiera la modernidad[42]. Más allá de si es lícito o no emplearlo en el ámbito de América Latina, otros críticos han sido infinitamente más benévolos con el término; tal es el caso de Umberto Eco, que considera que el posmodernismo

> …no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual (…). Podríamos decir que cada época tiene su posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica)[43].

Aunque no entraré en el acalorado debate (tal vez algo trasnochado) del posmodernismo, sí considero oportuna al respecto la opinión de José Carlos Rovira, que ha reflexionado acerca de la pertinencia del concepto para llegar a la conclusión de que no existe una diferencia sustancial entre lo que hoy llamamos posmodernidad y lo que simplemente podemos denominar crisis de la modernidad; además, no disponemos de un sistema de análisis básico para definir lo posmoderno, y esta deficiencia científica impediría hacer cualquier tipo de crítica convincente desde bases teóricas tan espurias[44]. Para Rovira, es preciso «asumir nuestra condición de reflejo de la modernidad y su crisis que algunos quieren reducir a la nada»[45]. En mi opinión, el concepto adolece de

---

42 Nelson Osorio en Kohut, *La invención del pasado*, *op. cit.* p. 11.

43 Umberto Eco en *ibid.,* p. 16.

44 José Carlos Rovira, «La pretensión postmoderna», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* 28 (1999), pp. 355-371.

45 *Ibid.,* p. 371.

una volatilidad peligrosa que oscurece en lugar de aclarar y que por ello habría que contribuir a evitar. Por otro lado, aunque sean evidentes algunas relaciones entre lo posmoderno y la nueva novela histórica (sobre todo la desconfianza hacia los grandes constructos de la razón de raigambre dieciochesca, la ironía y la libertad creativa que tiene como cómplice a un lector hiperconsciente), no es recomendable ir más allá en su vinculación[46].

Llegados a este punto, tampoco tiene sentido plantearse si la nueva novela histórica supone una tendencia opuesta a la novela histórica de corte tradicional ya que, de hacerlo, caeríamos en el error de no considerar un aspecto que ya el propio Lukács tuvo en cuenta: la historicidad del género. Esta propiedad flexibiliza la férrea disciplina de las convenciones genéricas al postular que, siempre dentro del canon, hay elementos reincidentes que se compaginan con otros novedosos, y sólo gracias a esta aparente paradoja puede un género perpetuarse y mantenerse en el tiempo. Novela histórica clásica y nueva novela histórica son, por tanto, dos momentos distintos en la reescritura que cada sociedad hace de su aventura a través del tiempo. Hay diferencias más que evidentes pero, con la misma intensidad que las divergencias, es posible percibir algo que se mantiene. No debemos olvidar que la nueva novela histórica bebe de los rasgos fundadores de la nueva novela y los adopta al mimetizarlos en su

---

46 Son curiosas a este respecto las siguientes declaraciones de Posse en las que se considera a sí mismo, sin ninguna reserva terminológica ni falsa modestia, un autor posmoderno precoz: «Yo creo que antes de hablarse de Posmodernidad yo era un posmodernista, en el sentido en que mi obra subraya la refutación de los valores útiles que creó el enciclopedismo y que santificó, en el siglo XX, la sociedad anglosajona». Posse en Domingo-Luis Hernández, «La novela es generosa (Una conversación con Abel Posse)», *Página*, 21-22, VII: 3/ 4 (1996), p. 130.

textura narrativa. La actitud más razonable parece ser la de destacar las líneas de acercamiento existentes entre la novela histórica tradicional y la nueva novela histórica, muestra por otro lado de la versatilidad de un género que fija su mayor riqueza en la hibridación de discursos y actitudes.

La «nueva novela histórica» de Abel Posse

La nueva novela histórica ha alcanzado un importante grado de desarrollo en Hispanoamérica gracias a su potencialidad para aludir, reformular, completar una serie de interpretaciones que el discurso histórico tal vez había enunciado de forma más especializada y académica. El que muchos autores hayan recurrido a ella se explica por esta capacidad para construir, a través de proyecciones novelísticas siempre propensas a la originalidad y la invención, una fórmula literaria capaz de rescatar elementos de la cultura popular que se hallaban dispersos; como ha destacado Fernando Aínsa,

> …en la integración de la narrativa latinoamericana se han recuperado, a través de nuevas formulaciones estéticas, las raíces anteriores del género, tales como la oralidad, el imaginario popular y colectivo presente en mitos y tradiciones y las formas arcaicas de subgéneros que están en el origen de la narrativa (parábolas, crónicas, baladas, leyendas, etc.), muchas de las cuales no habían tenido expresiones americanas en su momento histórico. En esta deliberada recuperación se recrean formas y se reactualiza lo mejor de géneros ya olvidados en su origen. Se puede hablar así de una poderosa función integradora retroactiva[47].

47 Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida- Venezuela, Ed. Celarg, 2003, p. 77.

En el caso de Abel Posse y su proyecto novelístico (basado en reinventar la historia para volver a trazar el devenir de América según unos patrones propios), veremos cómo el autor necesita acudir a los pilares esenciales de la nueva novela histórica, ya que en ella todo se torna lícito; se resquebrajan las convenciones al favorecer la distorsión de los materiales históricos, la metaficción permite el distanciamiento irónico y la polifonía multiplica las interpretaciones. Las novelas históricas del argentino se proponen corregir un manipulado discurso historiográfico al tiempo que devuelven el imaginario americano a su caudal primigenio y mítico. La reconstrucción histórica en el proyecto posseano pasa por el ideario general de una vuelta al principio de todo: al discurso de la conquista, a la esencia del poder, a la idea de América e incluso a la palabra misma que la nombra. Así, en relación con el tipo de análisis que pretendo, a las redes de parentesco que se puedan establecer entre la novela y la historia se añade la narración mítica, cuyo valioso caudal ya fue prolíficamente reconducido por otros autores y tendencias.

Como intentaré demostrar, las novelas de Posse abordadas en este estudio se caracterizan por un tratamiento de la materia histórica en el que se cincelan y destacan sus perfiles más míticos con un doble propósito, que es simultáneamente estético e interpretativo. La conciliación de estos tres tipos de discurso (novelístico, histórico y mítico), en principio tan ajenos, no constituye un ejercicio de herejía literaria ni transgresión iconoclasta, ya que como aclara Fernando Aínsa: «La historia, como la novela, es hija de la mitología. Ambas surgen del tronco secular de la epopeya, donde mito y narración eran fondo y forma de una narración compartida en sus técnicas y procedimientos»[48]. Cabría preguntarse, pues,

48 *Ibid.*, p. 19.

si en realidad la labor de integrar el mito a la materia novelesca para reconstruir la historia de América (tarea ingente emprendida por varios autores, entre ellos Abel Posse), no es sino otra vuelta (oculta subrepticiamente bajo el cascarón «posmoderno») a los orígenes del relato.

La historia como mito

> Y ahora el hombre no mítico está, eternamente hambriento, entre todos los pasados, y excavando y revolviendo busca raíces (…) en las más remotas Antigüedades. El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, de coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué apunta todo esto sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?
> (Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*)

La necesidad de la visión mítica

En los autores de nueva novela histórica latinoamericana, y en Abel Posse en particular, la historia vista desde sus presupuestos anteriores (en su versión academicista, diacrónica y occidental) ha sido negada como medio eficaz para captar la realidad. Muchos de ellos verán necesario iniciar un proceso de reescritura que, según Posse, tiene por objetivo «interpretar el absurdo de nuestra América»[49] y rescatar esa nueva forma de contar genuinamente americana que ha logrado superar la «intoxicación» provocada «por la 'historia oficial' de la Conquista»[50]. De esta manera,

49 Posse en Pites, *op. cit.*, p. 123.

50 Posse en Juan-Manuel García Ramos, «Abel Posse: la verdad está en otra parte o la última versión de América», *Página*, 21-22, VII: 3/4 (1996), p. 118.

late en toda la novela histórica (y la de Posse es un buen ejemplo) un afán explicativo que, tras desestimar la disciplina histórica, legitima la novela como el único medio válido para conocer la realidad:

> El fin es reinterpretar, es buscar claves en un continente que está buscando su paternidad. El acta de bautismo de América fue escrita por gente que escribía falsamente: la escribieron los eclesiásticos y los conquistadores. La verdadera historia de América tiene que hacerse por la interrelación de la versión americana profunda, y eso lo están haciendo los escritores[51].

Así pues, la consustanciación entre lo histórico y lo novelesco que propone aquí el autor argentino no es una idea exclusiva de su proyecto literario, ni tan siquiera de los mismos presupuestos de la nueva novela histórica. En términos generales, la narrativa hispanoamericana y su historiografía han marchado de la mano desde sus orígenes, en una fusión continua entre relato y realidad, entre el hecho y su formulación narrativa. Como indica Enrique Pupo-Walker: «en América, el contacto mental y casi fulminante entre el entorno físico y lo legendario inicia una nueva manera de pensar la historia que de por sí invitará repetidamente al concurso de la facultad imaginativa del narrador»[52]. Si la historiografía americana se gestó con ingredientes literarios, ahora la novela histórica contemporánea utilizará la literatura con la pretensión de ofrecer una imagen del pasado que responda a los desórdenes del presente, objetivo más propio de la historia misma.

---

51 Posse en Pites, *op. cit.*, p. 123.

52 Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos, 1982.

Para esta tarea, Posse deberá realizar un trabajo de búsqueda de lo americano que le hará apartarse del estilo «porteño» de sus primeras novelas, de esa estética «europeizante», «exclusivista» e intelectualizada, tras la que sufrirá «una revelación» que le lleva a «traicionar a Buenos Aires»[53]. Posse llega a afirmar: «Yo también descubrí América»[54], sentencia que resume su alejamiento de los modelos vigentes en la literatura argentina (Borges, Bioy Casares, Cortázar, Sábato, Arlt) y su proyecto de «resucitar al hombre americano»[55]. El autor alcanza este punto de inflexión en parte gracias a su estancia en Perú (relacionada con su labor de diplomático), lugar que para él resultará trascendental en la reorientación de su proyecto novelístico y en la apertura hacia otros temas enraizados con lo americano:

> …reencontré toda una zona de mi yo profundo en América, en Perú. La estancia en Perú fue una revelación estética, porque me abrió a las filosofías indígenas, a la cosmovisión del mundo indo-americano; y estudié profundamente esos fenómenos. Ese conocimiento de América me llevó a un cambio total de mi escritura[56].

En cierto modo en Perú se produce la «iniciación», que luego será completada con una consciente formación que tendrá por objetivo ofrecer esa visión inédita del mundo indígena a la que Posse recurrirá en sus primeras novelas de

---

53 Posse en Luis Sáinz de Medrano (coord.) *La Semana de Autor sobre Abel Posse* (Madrid del 20 al 23 de noviembre de 1995 en Casa de América), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997, p. 40.

54 *Id.*

55 *Ibid.,* p. 108.

56 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.*, p. 126.

temática americana, *Daimón* y *Los perros del Paraíso*[57]. El narrador hace un intento por apropiarse de otra lógica ajena al racionalismo y organizar desde ella esa perspectiva de América que recupere el espíritu y la sabiduría del hombre primitivo y establezca las claves del presente. La nueva novela histórica será el vehículo que mejor se adapte a estas aspiraciones, ya que le permitirá, a partir de un regreso ancestral a los orígenes, interpretar y dar a entender la realidad de América. Como afirma Mª José Punte, quien a su vez parte de los presupuestos de Ricoeur:

> La novelística en Latinoamérica recurre a la historia como una manera de volver a las fuentes de todo relato, porque reivindica el relato como explicación. En ese sentido puede decirse que vuelve a las fuentes del mito en cada novela, no porque crea que no existen nuevos relatos, sino porque es una misma la estructura de todo relato: la experiencia humana del tiempo[58].

Así que, si, por un lado, el objetivo de las novelas históricas del ciclo americano de Posse es de naturaleza hermenéutica, interpretativa, de la esencia amerindia y, por otro, el saber histórico como tal ha sido considerado como un

---

57 Como indica el propio autor: «Es un universo lleno de contenidos, de profundidades, de misterio del mundo inca. El mundo andino fue para mí un tremendo agregado de riquezas espirituales, de nuevas cosas. Me dediqué hasta a la arqueología. Leí muchísimos estudios antropológicos sobre los indios, su mitología, y eso forma parte de mis libros, porque está como integrada la visión de los vencidos» (Posse en Magdalena García Pinto, «Entrevista con Abel Posse», *Revista Iberoamericana* –Pittsburg–, LV: 146-147 –enero-junio 1989–, pp. 505-506).

58 Mª José Punte, «Novela e historia en Latinoamérica. Esbozos desde la teoría narrativa de Paul Ricoeur», *Quadrivium (*Órgano de difusión del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México), 9 (1998), pp. 84-90.

instrumento deformador de esa naturaleza, al autor sólo le va a quedar un camino: un sistema de interpretación de la realidad que ofrezca explicaciones y que al tiempo no sea tendencioso y pueda recuperar al perdido hombre primitivo y su filosofía ancestral. Los autores de la nueva novela ya recurrieron a las múltiples posibilidades exegéticas de la dimensión mítica, y en cierto modo la nueva novela histórica continúa este acercamiento. Como tantos otros autores, Posse tendrá que volver al mito, al primer relato, al modelo explicativo originario, inmediatamente lingüístico y natural. El novelista argentino adopta el mito para redimensionarlo, para otorgarle de nuevo inmanencia interpretativa; se trata entonces de una especie de renacimiento de la lógica mítica (desprestigiada como irracional e intuitiva tras la irrupción brillante del logos), que vuelve a ser accesible como modelo de aprehensión de la realidad tras superar las trampas racionalistas de la disciplina histórica. Dice Posse que «la historia de América es como la selva de América. Si vos quieres ir de un punto a otro de la selva ya sabes que en línea recta no llegas»[59], y esa línea recta, que bien podría ser la historia oficial, un mecanismo pulido y logocéntrico, queda resueltamente descartada como medio cognoscitivo válido.

Entrar en la selva de América es entrar en su mundo mítico, y dicha aventura ya la vimos perfectamente representada en varios episodios narrativos originarios de Latinoamérica, como los brillantes realismos mágicos de Carpentier y García Márquez o el componente indígena que sirve de sustrato a lo mejor de Miguel Ángel Asturias. Por ello Carlos Fuentes afirmaba, a propósito de la significativa recurrencia al mito en la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas: «La novela, como si intuyese la dolorosa vocación

59 Posse en García Pinto, «Entrevista con Abel Posse», *op. cit.*, p. 500.

de una ausencia, busca desesperadamente aliarse de nuevo al mito»[60]. Posse sigue pues este recorrido ya que, ante la antiquísima dicotomía mythos/logos, y perteneciendo claramente al mundo del segundo, opta por adscribirse al primero para construir desde él algo nuevo. En el mito reside la fuerza de América, su poder invocador es la riqueza del hombre americano que se resiste a la pérdida de sus orígenes. Según declara el propio autor:

> Creo que el mito es el gran motor, mito y motor tienen que cambiar una letra… Sin la creación de grandes utopías basadas en los mitos no se puede vivir. Desde la antigüedad el pensamiento occidental nos enseña eso… Todas las historias de las grandes religiones ordenadoras del mundo nos enseñan eso. Así que yo creo que en esta etapa de desmitificación, de chatura pragmatista, estamos viviendo la crisis filosófica y poética más grande que agrede a nuestro continente. Nos están robando la última riqueza que nos queda que es la de generar mitos, de creer en utopías y la de nacer y avanzar[61].

Algunas novelas de Posse (sobre todo *Daimón, Los perros del Paraíso* y *El largo atardecer del caminante*, aunque esta última en menor medida) han sido catalogadas como metahistóricas, transhistóricas, aunque bien podrían calificarse simplemente de míticas, ya que vuelven a este esquema para dejarnos ver una América distinta, preeuropea, auténtica:

---

60 Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo,* Madrid, Mondadori, 1990, p. 174.

61 Posse en Rita Corticelli, «Entrevista a Abel Posse. Revitalizador de mitos», *Ancora*, 21-03-1999; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=643 (última fecha de consulta: julio 2010).

> El hombre de América, el aborigen supuestamente conquistado, estaba más cerca del origen de lo Cósmico que el «civilizado europeo» que le arrancó sus dioses e impuso el judeocristianismo. Kusch fue, junto con hombres como el mexicano León-Portilla, quien más se acercó al «pensamiento aparentemente desterrado» de la América indígena[62].

Los trabajos de Rodolfo Kusch actuarán como un poso ideológico imprescindible para la gestación de esa imagen, que luego será genuinamente posseana, del espíritu del americano. Sobre todo en *América profunda*[63], el antropólogo realiza la que sin duda es su aportación más original a la comprensión del pensamiento indígena, al aplicar las categorías hegelianas del ser y del estar al contexto americano: el hombre del ser es el blanco, el europeo, que vive desenraizado de su entorno, alienado, perdido en sus elucubraciones y proyecciones; el hombre del estar es el indígena, dedicado únicamente a la «sobrevivencia»[64], a la contemplación estática del mundo[65] y fundido completamente en el sólido magma de su tierra y cultura natural. Kusch habla asimismo del «hedor de América», eso que queda como reducto cultural siglos después de la conquista y la «europeización», algo que avergüenza al latinoamericano reeducado en el ser:

> Y el hedor de América es todo lo que se da más allá de nuestra populosa y cómoda ciudad natal. Es el camión lleno de indios, que debemos tomar para ir a cualquier parte del altiplano y lo es la segunda de algún tren y lo son las villas

---

62 Posse en Aracil, *Abel Posse…*, *op. cit.*, p. 214.

63 Rodolfo Kusch, *América profunda*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1962.

64 *Ibid.*, p. 146.

65 *Ibid.*, p. 98.

miserias, pobladas por correntinos, que circundan a Buenos Aires[66].

A pesar de los intentos por borrar este trasfondo desagradable, siempre se trata de esfuerzos infructuosos, «porque las viejas raíces vitales siempre hieden»[67] y América no es tan blanca, ni europea, ni tecnificada, ni está educada en los valores absolutos o las verdades rotundas. La realidad de la América de Kusch es la del mestizaje y la filosofía primitiva: el hombre y la mujer, buscando la subsistencia, frente a una naturaleza al tiempo generosa y arbitraria de la que sólo los dioses pueden protegerles. Como puede suponerse, la historia para el hombre americano originario no tiene los atributos que le otorgamos referentes a su objetividad y racionalidad. Según Kusch, en el espíritu primitivo, «la historia es siempre un itinerario divino. Por eso aparece mezclada en sus comienzos con héroes míticos y con dioses. Ahí la historia es, ante todo, un itinerario»[68]. Posse escoge este camino por considerarlo más eficaz para «formar una visión de lo americano»[69] y necesitará volver al mito porque para este autor «hacer novela histórica es fundar mitos»[70]. Como indica Mircea Eliade, «la memoria colectiva es ahistórica»[71], y es necesario prescindir de versiones oficiales para uso y consumo de los hombres del ser. Será sobre todo *América profunda* de Rodolfo Kusch (aunque también otras obras

66 *Ibid.,* p. 12.
67 *Ibid*., p. 193.
68 *Ibid.,* pp. 212-213.
69 Posse en Pites, «Entrevista con Abel Posse», *op. cit.,* p. 500.
70 Posse en Patiño Correa, «Entrevista a Abel Posse», *op. cit.*
71 Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 [1ª ed. castellano 1968], p. 51.

como *El pensamiento indígena y popular en América*[72] o *La seducción de la barbarie*[73]) la cantera de donde tomará Posse todo el caudal filosófico precolombino, rico en matices y formas, que deslumbra en sus novelas sobre el ciclo de la conquista (*Daimón, Los perros del Paraíso* y, algo menos, en *El largo atardecer del caminante*). En una entrevista Posse declaró que «Kusch decía que *Daimón* era la 'puesta en novela' de su filosofía»[74], con lo que la filiación con el filósofo argentino queda clara desde el principio.

A la concepción y valoración del pensamiento mítico evidentes en las novelas de Posse también contribuirá la filosofía de Friedrich Nietzsche, del que el novelista se declara gran admirador[75] y que a su vez se convirtió en uno de los pioneros de todas las corrientes filosóficas irracionalistas europeas. Nietzsche, ya desde su primera obra, se reveló como un autor polémico al reivindicar el valor del mito frente a las posturas racionalistas dominantes; para él, el mito representa los elementos dionisíacos de la vida que han sido tristemente eliminados por el afán controlador y cognoscitivo del pacato hombre apolíneo. Éste ha obviado que «toda cultura, si le

---

72 Rodolfo Kusch, *El pensamiento indígena y popular en América*, Buenos Aires, ICA, 1973.

73 Rodolfo Kusch, *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires, Raigal, 1953.

74 Posse en Aracil, *Abel Posse…, op. cit.,* p. 214.

75 «En Argentina, y toda Sudamérica, la presencia del pensamiento alemán es muy firme. He leído y sigo leyendo a Nietzsche, Heidegger, Scheler, Gadamer. En mis libros la presencia de Nietzsche es muy marcada. Creo que sigue siendo el gran provocador. Ha sido una 'usina' de cuestionamientos, de sendas ocultas que todavía hoy tienen validez», Posse en Roland Spiller, «Conversación con Abel Posse», *Iberoamérica (Lateinamerika-Spanien-Portugal)*, nº 2/3 (37/38), 2004; también disponible en la página web oficial oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=634 (última fecha de consulta: julio 2010).

falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero»[76].

Aunando los elementos articulados por Kusch en su visión del hombre americano original y las teorías nietzscheanas de rescate de lo dionisíaco y lo mítico en la configuración del hombre nuevo, Posse construye su particular versión sobre la América de la conquista, continente que quedará anonadado con la llegada del hombre blanco portador de esa extraña filosofía del hacer y del ser, contraria al puro dejarse vivir.

Hacia una definición del mito en Posse

Aunque definir el concepto de mito excede desde cualquier punto de vista las dimensiones de este trabajo, sí resultaría conveniente especificar bajo qué condiciones puedo relacionarlo con la visión histórica explícita en las novelas de Posse. No cabe duda de que quedarán fuera del presente estudio construcciones del mito relacionadas con el psicoanálisis (en Freud y Jung, por ejemplo), su inagotable morfología en la época clásica griega[77] o concepciones un

---

76 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, p. 189.

77 No renuncio en absoluto al mito griego ni a sus valiosas posibilidades semánticas, sino a la excesiva labor de divulgación que se ha realizado sobre su repertorio más célebre de personajes arquetípicos, fenómeno que ha dejado a la sombra otros matices y ha transmitido una visión un tanto superficial de la cultura clásica y su riqueza mitológica. En este sentido, creo necesario recordar que la tradición mítica griega, pese a su dilatada difusión a nivel mundial, no es la única existente y por ello no debe eclipsar en ningún momento otros ejemplos igualmente relevantes. En este sentido recojo las palabras de Robin Lane Fox: «Naturalmente, las sociedades de Oriente Próximo tenían su poesía, algunas de cuyas manifestaciones eran muchísimo

tanto peculiares como la de Roland Barthes, que en *Mitologías* concibe el mito como un agente del estatismo social de la burguesía que lo crea, una realidad «deformadora»[78] que «priva totalmente de historia al objeto del que habla»[79].

A este respecto, Robin Lane Fox advierte de las connotaciones un tanto grandilocuentes que puede tener el término en la actualidad e intenta reproducir su sentido primigenio en el mundo griego que, obviamente, tiene que ver con la sensación de añoranza de un pasado más puro, realmente auténtico y admirable, del que el presente es una degradación:

> La palabra griega *muthoi* significa «relatos» y sólo somos nosotros los que los designamos con el término más grandilocuente de «mitos», palabra que utilizamos para referirnos a los relatos acerca de individuos con nombre propio, a diferencia de los «cuentos populares», muchos de cuyos elementos pueden formar parte del relato de un mito. Un impulso para la creación y la conservación de *muthoi* acerca de personajes con nombre y apellido es la sensación que pueda tener una comunidad de poseer un pasado lejano más brillante (…)[80].

Otros, como Joseph Campbell, han preferido mostrar las variadas interpretaciones que el término ha tenido por parte

---

más antiguas que cualquiera de las que conocemos en Grecia (…). La antigua gran epopeya de *Gilgamesh* seguía siendo conocida y copiada, lo mismo que el viejo *Poema de la Creación* babilónico. Ninguna de las obras que pudieran cantarse en la Grecia del siglo VIII tenía una antigüedad comparable» (Robin Lane Fox, *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 60).

78 Roland Barthes, *Mitologías,* Madrid, Siglo XXI, 1999 [1ª ed. 1957], p. 222.

79 *Ibid*., p. 247.

80 Lane Fox, *Héroes viajeros*, *op. cit.,* p. 58.

de diferentes autores y disciplinas, para evidenciar precisamente el carácter parcial de todas estas versiones:

> La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar al individuo a su grupo (Durkheim); como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung) (…) y como la Revelación de Dios a sus hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto. Los diferentes juicios están determinados por los diferentes puntos de vista de los jueces. Pues cuando se la investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época[81].

Para aplicar el concepto de mito a la obra de Posse, y articular desde ahí las claves que guiarán las siguientes páginas, preciso de una acepción de mitología más «primigenia», una definición que me permita vincular al mito con una forma de conocimiento especial y propio de la mentalidad arcaica. Con este objetivo, realizaré varias calas en diferentes autores que desde distintos puntos de vista se han ido ocupando de la poliédrica materia mitológica, que tantas veces ha hundido sus raíces en el terreno literario.

---

81 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 [1ª ed. inglés 1949], pp. 336-337.

Como nos recuerdan Wellek y Warren, en su clásico manual sobre *Teoría literaria*[82], en la *Poética* aristotélica el mito es el equivalente a trama o estructura narrativa, aunque también puede entenderse como fábula o invención. En oposición, la filosofía griega gesta el logos, con sus manifestaciones más evidentes en la exposición lógica y el discurso dialéctico[83]. En los siglos XVIII y XIX se generaliza una consideración negativa hacia el mito y se concibe como un término peyorativo sinónimo de ficción falsa, tanto histórica como científicamente. El Romanticismo, en su buceo por lo subjetivo e irracional, rescata el vocablo para una valoración positiva del mismo, hasta convertirse el mito en el equivalente a un tipo de conocimiento que complementa a la realidad histórica y científica.

En cuanto a interpretaciones contemporáneas, me parecen interesantes las aportaciones del español Andrés Amorós, quien continúa de algún modo con esta idea decimonónica del mito como «complemento vital» de ciencia e historia y lo define explícitamente como «una intuición privilegiada que ha descubierto una conexión insospechada»[84], o del mexicano Carlos Fuentes cuando acude a la etimología del término «mito», que, según Erich Kalher, remite a *mu* y

---

82 Wellek y Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974, p. 227.

83 Conviene matizar aquí la idea extendida de que el discurso mítico y el filosófico o racional son totalmente opuestos; pese a las evidentes diferencias entre ambas formas de pensamiento, éstas coexistieron durante algún tiempo en la mentalidad griega e incluso se influyeron mutuamente. Como indica Alberto Bernabé, «ambos terrenos se mantuvieron por caminos paralelos durante siglos y (…) no se trató en modo alguno de una pura sustitución radical de uno por el otro» (Alberto Bernabé, *Dioses, héroes y orígenes del mundo. Lecturas de mitología*, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 377).

84 Andrés Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 2004 [1ª ed. 1980], p. 73.

es por ello «la imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo; de la misma raíz proviene el verbo griego MUEIN, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística»[85].

Karen Armstrong, en su *Breve historia del mito*, apunta un poco más lejos y considera el saber mítico «una forma de arte que va más allá de la historia y señala lo que hay de eterno en la existencia humana, ayudándonos a traspasar el caótico flujo de sucesos fortuitos y entrever la esencia de la realidad»[86]. Pero sin duda quien más ha estudiado el concepto y en mayor profundidad es Mircea Eliade, que define el mito en las sociedades arcaicas como «historia verdadera, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es *sagrada, ejemplar y significativa*»[87], de manera que «conocer los mitos es aprender el secreto origen de las cosas»[88]. Como explica Eliade, a partir de Jenófanes el mundo griego fue desvinculando al mito de todo valor religioso o metafísico y quedó simplemente como algo opuesto al logos y, más tarde, a la historia: es decir, como un vestigio de otra época[89]. Sin embargo, la persistencia del mito en muchos ámbitos humanos es indudable y así se lo plantea el filósofo Hans Blumenberg:

> ¿Acaso toda recepción de lo mítico, al igual que la pretensión filosófica de haber puesto definitivamente término al mito por medio del *logos*, sólo es un pretexto, fruto de una acción selectiva, para encubrir lo que, no obstante, de acuer-

85 Fuentes, *Valiente mundo nuevo, op. cit.*, p. 156.

86 Karen Armstrong, *Breve historia del mito,* Barcelona, Salamandra, 2005.

87 Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 2006, p. 9. El subrayado es mío.

88 *Ibid.,* p. 21.

89 *Ibid.,* p. 10.

do con su realidad, ha permanecido invariable: «un mito que persiste en medio de una humanidad que sólo en apariencia está desmitologizada»?[90]

No es extraño que Blumenberg recoja en su estudio la sugestiva noción que Salustio tenía del mito: «aquello que *jamás* aconteció y aún así *siempre* es»[91]. La persistencia del mito está más allá de toda duda independientemente de cuál sea la lectura que se adopte. Esta conciencia mítica perseverante, ese espacio inviolable que subyace a todos los cambios aparentes, es el que Posse intentará rescatar a través de su proyecto novelesco, que tiene en el mito un aliado esencial.

Ventajas de la visión mítica

a) El lenguaje en el mito

Para Rodolfo Kusch, «la palabra en el mundo primitivo es un fluido mágico, que está cargado de *mana* y supone sabiduría. Entre los aztecas se representaba como una voluta de humo, para hacer notar el discurso sagrado de algún personaje»[92]. Así, en un sentido amplio, la palabra es el vehículo de lo trascendente, de lo sacro, y por ello se puede afirmar que mito y lenguaje mantienen una relación matricial que los convierte en indivisibles. No se puede concebir el mito sin la materia lingüística que lo forma; las culturas primitivas constituyen sus enunciados míticos en y desde la

---

90 Hans Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder, 2004, p. 13. Las palabras entrecomilladas que cita el autor al final de su interrogación son de T. W. Adorno.

91 *Ibid.,* p. 50.

92 Rodolfo Kusch, *El pensamiento indígena y popular en América,* Buenos Aires, Ed. ICA, 1973 [1ª ed. 1970], pp. 260-261.

palabra, pero mantienen en ellos algo que los proyecta hacia otros fines no exclusivamente verbales. Pese a estar constituidos materialmente de palabras, inseparables éstas de la naturaleza oral que las gesta, los mitos apuntan siempre a una dimensión que podemos considerar translingüística, religiosa; según Lévi-Strauss, «el mito está en el lenguaje y al mismo tiempo más allá del lenguaje»[93] o lo que es lo mismo, «el mito es lenguaje, pero lenguaje que opera en un nivel muy elevado»[94]. El enunciado mítico no existe si no capta la solemnidad verbal de un discurso que siempre tiene un valor trascendente, más allá del meramente declarativo, que explica, predice, organiza el mundo según unos patrones compartidos por una cultura. Por ello se puede afirmar que cuando se cumplen todas estas premisas, el mito, en su formulación oral primitiva, se ha convertido en algo más que un simple enunciado; será entonces poema, canto o lenguaje en su grado más alto:

> Éste [el mito] se presenta en forma de un relato procedente de la noche de los tiempos, preexistente a cualquier narración que lo recoja por escrito. En ese sentido el relato mítico no depende de la invención individual o la fantasía creadora, sino de la transmisión y la memoria. Este vínculo acerca el mito a la poesía, que, en su origen (…) puede confundirse con el proceso de elaboración mítica[95].

Fuentes resume muy bien esta relación matricial del mito respecto a la materia lingüística que lo crea, esta ambivalencia de significante y significado. Al mismo tiempo, destaca la

93 C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural,* Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 189.

94 *Ibid*., p. 190.

95 Jean Pierre Vernant, *El universo, los dioses, los hombres (El relato de los mitos griegos)*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 10.

latencia de ese corpus mítico en la proyección novelística, de manera que esa primitiva forma de contar, posiblemente la primera en la historia del hombre, vuelve a estar presente en la narrativa contemporánea: «La novela occidental (…) vive una intensa nostalgia del mito que es el origen de la materia con la cual se hace literatura: el lenguaje»[96].

En reiteradas ocasiones Abel Posse ha confesado que su objetivo prioritario a la hora de afrontar una novela es crear una expresión lingüística convincente, lograda, que refleje esa admiración del europeo hacia la naturaleza americana, esa extrañeza ante lo distinto. Llega a afirmar: «para mí, el problema exclusivo de la literatura es el lenguaje; después se podrán contar historias (…). Pero todo no son más que opciones externas a la creación literaria, que no es otra cosa que lenguaje»[97]. De ahí que, según el argentino, la única preocupación que debe atormentar a todo escritor es la de encontrar su lenguaje[98] y en este sentido relaciona el hecho de escribir con un acto de valor ritual:

> Escribir es una impostura. Y hay momentos de esa impostura que son más legítimos, y ese caer en el propio lenguaje es un momento de *satori*, como diría un budista zen, de revelación, donde todo un juego de intuiciones se da en ese preciso instante a través de la palabra[99].

La palabra, portadora de un valor semántico expansivo, cobra una relevancia que podríamos llamar religiosa («religiosa» considera Luis Sáinz de Medrano toda la narrativa de

---

96 Fuentes, *Valiente mundo nuevo, op. cit.,* p. 155.

97 Posse en Sáinz de Medrano (coord.), *La Semana de Autor sobre Abel Posse, op. cit.,* p. 81.

98 Posse en Pites, *op. cit.,* p. 124.

99 Posse en García Pinto, *op. cit.,* p. 498.

Posse, «desde el momento que toda ella concierne al esfuerzo de establecer una religación con los dioses y con sus huellas auténticas en el reino de este mundo»[100]). El universo verbal de las novelas de Posse es sin duda uno de los valores más destacables de las mismas; arraiga en una exuberancia estilística que deslumbra al lector, es compacta, ingeniosa, barroca (esencialmente en *Daimón* y *Los perros del Paraíso*) y en proyectos sucesivos parece destilarse y concentrarse en una voz de resonancias más íntimas, pero en la que el componente estético del lenguaje sigue presente. La inclusión de cierto valor lírico en su novelística es en este sentido un rasgo definitorio del estilo posseano:

> En la prosa, en la misma materia de mi escritura, hay muchísimos elementos poéticos. Saltos, inmisiones [sic] emocionales, momentos líricos… provienen exclusivamente de la intención poética. Incluso ciertas descripciones, las referencias a ciertos estados del alma de los personajes, situaciones… y la visión con que los abordo son eminentemente poéticos[101].

El estado más elevado del lenguaje tal vez se corresponde con la expresión poética. Es en la tensión lírica donde la palabra alcanza todo protagonismo y se nos presenta semánticamente abierta, expectante. Toda narrativa que se presuma dotada de algún grado de trascendencia (y la de Posse lo es) necesita de esos momentos de mayor intensidad y, para el novelista argentino, «lo poético es una de las dimensiones esenciales del novelista»[102]. Encontrar su propia voz (tema

---

100 Luis Sáinz de Medrano, «Abel Posse: La búsqueda de lo absoluto», *Anales de Literatura hispanoamericana,* 21 (1992), p. 467.

101 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* 122.

102 *Ibid.,* p. 121.

del que ha hablado Posse en reiteradas ocasiones[103]) supone en cierto modo incluir la dimensión lírica que, por otra parte, es algo connatural a la realidad de Hispanoamérica ya que en este espacio el lirismo parece asaltar al novelista a cada instante. La unión de lo lírico y lo irreal en la naturaleza americana lleva a replantear los cánones, los estatutos de verdad y representación, de manera que «en el aparente salto hacia lo surreal de la escritura latinoamericana, la introducción de elementos poéticos o fantásticos es un poco el realismo de América»[104].

Todas estas premisas con las que Posse se plantea su tarea novelesca parecen reclamar la recurrencia al mito, al lenguaje mítico. El novelista opta por una expresión cargada de significado, que alude a un universo cultural compartido cuya lectura se revela nítida en su esencialidad. Las novelas de Posse pretenden tener la formulación verbal de ese relato anterior al saber histórico, que cuenta algo conocido casi de forma innata, pero que parece reactualizarse al hacerse verbo, palabra. La oralidad con la que nace el mito está hermanada con la expresión poética que lo expresa. Hemos visto que en el ideario estilístico de Posse lo lírico es una categoría fundamental que, además, forma parte de la naturaleza verbal del mito. El componente oral del relato mítico no tiene una relación directa con las novelas del argentino, ya que éste parte siempre de contrastar los sucesos narrados con las versiones oficiales que la historiografía ha establecido como definitivas mediante la seriedad del código escrito; además, la novela según Posse parte, sobre todo, de un trabajo de invención y

---

103 «En un determinado momento tuve la exacta sensación de que yo no estaba dentro de mi voz. Me sentía incómodo, como cuando uno está en un lugar que no le gusta. La única formación de un escritor, creo yo, es encontrar su voz» (Posse en García Pinto, *op. cit.*, p. 498).

104 Posse en Pites, *op. cit.*, p. 124.

composición individual, privado, y todo mito, por el contrario, supone colectividad y tradición. Aún así, el autor tomará de la forma mítica todo lo que de ella pueda resultarle eficaz para su revisión de la historia de América y dejará de lado los rasgos inherentes al mito que en su proyecto novelístico no sean pertinentes. Pese a las acrobacias sorprendentes entre los elementos históricos y míticos, no debemos olvidar que Posse es un novelista y que echará mano de unos u otros recursos según la ocasión.

b) El valor actualizador del mito

El enunciado mítico siempre connota duración y permanencia; las verdades en él contenidas se caracterizan por su ubicuidad temporal, ya que su validez no tiene una naturaleza marcada por lo transitorio. Un mito siempre es verdadero, su contenido no es caduco. Independientemente de que la estructura verbal del mito recurra estilísticamente al pasado, este pretérito no acota su valor semántico, que se proyecta siempre sin agotarse. El significado del mito atañe a «todos los tiempos», no se encuentra circunscrito a ninguna temporalidad precisa. Como sostiene Lévi- Strauss:

> Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: «antes de la creación del mundo» o «durante las primeras edades» o en todo caso «hace mucho tiempo». Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se suponen ocurridos en un momento del tiempo, forman también una estructura permanente. Ella se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro[105].

105 Lévi- Strauss, *Antropología estructural, op. cit.,* p. 189.

De la misma manera, Posse planifica sus novelas históricas con el objetivo de que en ellas la lectura del pasado no sea únicamente un elemento «arqueológico», embellecedor de la trama. Como ya vimos, en gran parte de la novela histórica el pasado se reelabora dotándolo de una gravidez que alcance al presente y aporte claves que puedan ayudar a su interpretación. La fidelidad de la reconstrucción histórica pasa a un segundo plano y lo interesante es que el pasado evocado muestre de forma directa la génesis del presente que comparten lector y autor:

> En todo caso, yo no traté de ser un escritor histórico en el sentido en que lo fue sir Walter Scott, que procuraba darle al lector una reconstrucción del pasado más o menos cuidadosa. Yo quise hacer presente el pasado, o si lo prefiere, visitar el pasado con el sentido del presente[106].

Para enfatizar esta idea relativa a la trascendencia del pasado en el presente Posse acude en muchas ocasiones al concepto de la *cum-presencia* de Ortega y Gasset[107] de manera que todo tiempo pretérito sigue copresente (o cumpresente) en nuestros días. Sin embargo, este punto no sólo parece tomarlo del filósofo español sino que aparece más cercano a él a través de la figura de Alejo Carpentier, que renovó las técnicas, las perspectivas y los juegos temporales en su valiosísima obra narrativa. Posse tiene no pocas deudas con el novelista cubano y una de ellas atañe sin duda a la dimensión temporal en que se articulan sus novelas; de

106 Posse en Sáinz de Medrano (coord.), *La semana de Autor sobre Abel Posse*, *op. cit.*, p. 65.

107 «Quise recordarle al lector que no está en el pasado jugando a que los dos navegamos en la historia felizmente en un viaje a través del tiempo, sino que esto es presente o cum-presente, como diría Ortega y Gasset» (Posse en Pites, «Entrevista con Abel Posse», *op. cit.*, p. 125).

hecho, en las siguientes palabras de Carpentier percibimos la misma idea que antes nos anunciaba Posse:

> Puede decirse que en nuestra vida presente conviven las tres realidades temporales agustinianas: el tiempo pasado –tiempo de la memoria–, el tiempo presente –tiempo de la visión o de la intuición–, el tiempo futuro o tiempo de espera. Y esto en *simultaneidad.* La historia de nuestra América pesa mucho sobre el presente del hombre latinoamericano; pesa mucho más que el pasado europeo sobre el hombre europeo (…).
>
> Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los pálpitos del futuro, el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de una temporalidad tradicional en el relato para inventar la que mejor convenga a la materia tratada, o valerse –las técnicas se toman donde se encuentran– de otras que se ajusten a sus enfoques de la realidad[108].

Esta idea de simultaneidad temporal, tan necesaria para el propósito interpretativo de las novelas de Posse, forma parte elemental de la naturaleza del mito. Así pues, encontramos una afinidad esencial entre los perfiles cronológicos que articulan la voz mítica y la idea temporal que Posse pretende recrear en sus novelas históricas. Todo ello sin desechar la posible (y evidente) influencia que en lo terminológico tuvo Ortega y Gasset y en lo fáctico tendrá Carpentier[109].

---

108 Alejo Carpentier, *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de Rectorado, 1976, pp. 214-215.

109 En el artículo «Borges y Carpentier. Recuerdo de dos maestros en Venecia», el escritor y diplomático argentino narra el encuentro que, en 1974, tuvo con el cubano en la bella ciudad italiana. En este escrito muestra su admiración hacia el autor de *El reino de este mundo*: «Como Venecia, la obra de Carpentier no se agota en la primera aproximación, ni siquiera en las sucesivas. Está llena de meandros, conexiones imprevistas, sombras y

c) La universalidad del mito

Los mitos desarrollan un tematismo ecuménico y son reconocibles más allá de fronteras nacionales y culturales (en este sentido, ya Jung apuntó a la universalidad de los arquetipos). Historias relativas a la recreación de una edad dorada, el viaje iniciático, el regreso periódico de los muertos o el descenso de un héroe a los infiernos con una misión alumbradora son reconocibles en tradiciones orales y literarias de diversas civilizaciones. El mito es permeable a los cambios, ágil y variable, pero siempre hay algo en él que pervive a las modificaciones externas y facilita que sea decodificado y comprendido de forma semejante por varios colectivos distintos. Hay siempre una dialéctica de distancias que garantiza la proximidad del mito a la cultura que lo gesta y al mismo tiempo su proyección en una escala universal. Joseph Campbell desarrolla toda una poética de lo que él llama el «monomito», un esquema mítico esencial y reiterativo que es común a todas las tradiciones legendarias, a todos los tiempos. Según afirma:

> Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tsé, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que captemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal,

---

claridades (…). Hay en Carpentier una suntuosidad palaciega, si se quiere parnasiana, pero no obstante se oye el bullicio de la vida en su intimidad, como aquel memorable atardecer de mayo». Posse en *La Nación*, Buenos Aires, 14-08-1988; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=575 (última fecha de consulta: julio 2010).

> encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que podrá ser nunca sabido o contado[110].

La escritura literaria, independientemente de las características prescriptivas impuestas por el género al que pertenezca, procura recuperar estas esencias, hacerse con esta capacidad de alusión poderosamente significativa. En una novela, como en un relato mítico, se pretende la combinación mágica de elementos particulares y universales que dé como resultado la articulación de un cierto sentido que pueda ser común a todos los lectores. En definitiva, siempre se cuenta la misma historia, con las mismas resonancias ancestrales, pero de forma distinta.

En las novelas que abordaré, Abel Posse parte del propósito claro y manifiesto de reinterpretar la historia del continente americano desde la conquista más allá de nacionalismos y regionalismos. Aunque, como veremos más adelante, tenderá gradualmente a una mayor atención hacia la realidad y la política argentinas, nunca dejará de lado cierta visión onmiabarcante, plural, que late en su escritura. Por ello, debe recurrir al mito y dotar a su expresión literaria de muchos de los conceptos filosóficos, de los giros que articulan dichos esquemas universales. La versión que realiza de Lope de Aguirre debe aludir a la historia del poder y la usurpación en América Latina, su Colón representa el potencial de la utopía (y su inconsciencia) en todo el continente y Álvar Núñez recupera el valor del testimonio, de la palabra y su revelación en la gestación de la historia americana. Las versiones que

110 Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op. cit.,* p. 11.

Posse realiza del Che Guevara o Evita perfilan los contornos de lo que podría ser un «héroe» dentro del ámbito histórico hispanoamericano. En el andamiaje de todas estas novelas, lo concreto debe aludir a lo general; las palabras, las referencias, poseen una gravidez que sólo el enunciado mítico permite. Según nos cuenta Anderson Imbert:

> El cuento y la novela, la comedia y el drama, la épica y la lírica han perpetuado en el plano de la literatura, hábitos psicológicos que dimanan de un ancestro inmemorial. En cierta medida, el desarrollo mental de un escritor recapitula el de toda la raza humana. Al escribir desciende a un fondo oscuro que es común a todos y de allí saca mitos que reconocemos porque también los lectores los hemos conocido en nuestros propios descensos[111].

d) La libertad de la forma mítica

El mito presenta en su caracterización una libertad intrínseca: es un sistema siempre abierto, que acepta todas las versiones, todas las formas. En ello se opone al aparato científico, que pretende hallar la única voz válida, la verdad entre las no verdades. El mito no sólo permite, sino que exige la diversidad. Esto es así de tal manera que ni siquiera hay «un esquema del *mito heroico*» como tal, sino que «existen temas míticos recurrentes en la mitología heroica (al igual que en la divina)»[112]. En la semántica del mito, la contradicción, la variación, la libertad en suma de su narrador, son posibles. Como evidencia Lévi-Strauss:

---

111 Anderson Imbert en Amorós, *Introducción a la literatura, op. cit.,* pp. 75-76.

112 A. Brelich en Hugo F. Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica,* Buenos Aires, FCE, 2004, p. 25.

> El método nos evita, pues, una dificultad que ha constituido hasta el presente uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, a saber, la búsqueda de la versión auténtica o primitiva. Nos proponemos, por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones. Dicho de otra manera: el mito sigue siendo mito mientras se lo perciba como tal[113].

Frente al cerrado saber histórico, en el mito la variedad de versiones constituye una riqueza y no un problema metodológico: «No existe una versión 'verdadera' de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito»[114]. De la misma manera, Campbell advierte que «los cambios que se llevan a cabo en la escala del monomito desafían toda descripción»[115]. Si el mito no es propiedad de nadie, nadie fija su estatuto. Su permanencia, la inmanencia de sus significados, no depende de un sistema preceptivo. La esencia del mito es siempre fluida, libre, autónoma:

> No existe el mito privado; por el contrario, el hecho de que hubiera unos contextos tan heterogéneos significa que los relatos sobre los dioses eran comunes a mucha gente, especialmente los himnos o las historias asociadas a los rituales, de ahí que muchos se convirtieran en relatos «tradicionales» transmitidos oralmente de generación en generación. De ese modo, los relatos se transformaron en mitos, con variantes locales de una comunidad a otra, que irían agrupándose en conglomerados o ciclos elaborados por los poetas, pero sin adquirir nunca una forma fija o canónica. En consecuencia, los poetas, los artistas y otros individuos podían contar

113 Lévi-Strauss, *Antropología estructural, op. cit.*, p. 197.
114 *Ibid.,* p. 199.
115 Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op. cit.,* p. 225.

> una y otra vez sus esquemas o rasgos generales de diferente manera[116].

Además el mito no pide adhesión lógica, ni fe; ésta es una de sus cualidades más destacables que lo diferencian de cualquier tipo de discurso lógico, que se presupone cierto desde su primera formulación. Tal como destaca Blumenberg, «la fascinación que ejercía el mito se debía precisamente a que era mera representación, sólo necesitaba ser 'creído' momentáneamente, pero nunca devino norma o credo»[117].

Hemos visto que había en el espíritu de la novela histórica latinoamericana de las últimas décadas una negación de la historia como medio eficaz para acceder al pasado. El conocimiento histórico, cómodamente ubicado en su estatuto de oficialidad (privilegio logrado gracias a ser un producto del logos) es desestimado, desautorizado. Al reprobar la disciplina histórica como discurso veraz, todos los demás sistemas explicativos pueden activarse como posibles ya que se ha eliminado la idea de lo apócrifo. En estos nuevos novelistas no existe la pretensión de sustituir un sistema absoluto, cerrado, como es la historia, por otro, sino que se trata de abrir la semántica del devenir histórico a todas sus posibilidades. Por eso el potencial semántico del mito se abre, se revela imprescincible y Posse no será el único en recurrir a él.

e) La fuerza significativa del mito

El mito puede interpretarse como una forma lingüística muy rentable desde un punto de vista comunicativo ya que, con una mínima expresión, logra un máximo poder signi-

---

116 Lane Fox, *Héroes viajeros, op. cit.,* p. 230.

117 Blumenberg, *El mito y el concepto de realidad, op. cit.*, p. 23.

ficativo. Además, su valor estético no se obvia sino que es directamente proporcional a su poder para vehicular significados. Con una economía esencial en cuanto a sus recursos expresivos, el relato mítico logra transmitir lo que en otros términos supondría una pérdida de la poeticidad y de la función estética del lenguaje. El espectro temático del mito es multidireccional, ya que toda narración mitológica permite hablar con naturalidad y cercanía de elementos esenciales de la vida humana (el nacimiento, la lucha, la búsqueda del hogar, la muerte) a los que la literatura siempre recurre, porque precisamente con ellos ha construido su matriz temática. Karen Armstrong define muy acertadamente el valor eminentemente semántico del relato mítico, que cifra en su significación su verdadera razón de ser: «un mito es cierto porque es eficaz, no porque proporcione una información objetiva. Sin embargo fracasará si no nos permite comprender mejor el significado profundo de la vida»[118].

Investigadores de distintas ramas del saber han potenciado las propiedades significativas de la expresión mítica. Jung, dentro del ámbito del estudio de la psique humana, destaca la importancia y difusión de las figuras míticas al sostener que «las imágenes arquetípicas son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar»[119]. Para el crítico literario canadiense Northrop Frye (que ha estudiado el discurso mítico como un elemento organizativo esencial en la construcción de cualquier forma narrativa, sea ésta histórica, literaria o religiosa), una de las funciones básicas del mito «es decir a esa cultura qué es lo que es y cómo ha llegado a serlo en sus propios términos

118 Armstrong, *Breve historia del mito*, *op. cit.,* p. 19.

119 Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 19.

míticos»[120]. Joseph Campbell ha sabido definir la dualidad del mito, la diferencia entre su formulación física (llena de sugerencias pero aparentemente intrascendente) y los remotos universos de significado a los que alude siempre con sobriedad inquietante:

> La mitología está derrotada cuando la mente descansa solemnemente en sus imágenes favoritas o tradicionales, y las defiende como si ellas mismas fueran el mensaje que comunican. Estas imágenes han de considerarse como meras sombras de lo insondable, donde el ojo no llega, donde la palabra no llega, ni la mente, ni siquiera la piedad. Como las trivialidades del sueño, las del mito están cargadas de significado[121].

Nada hay de gratuito en el enunciado mítico; tan sólo se requiere un receptor competente que interprete de forma adecuada y no se deje llevar por la pirotecnia verbal, teñida engañosamente de irrelevancia. Lo más valioso del mito yace en el subsuelo, en sus profundidades casi irracionales. Cuando el mito se reconoce y se entiende se convierte en significado puro, ya destilado todo lo accesorio. Este significado hunde sus raíces en nuestro universo personal, subjetivo, al que el saber histórico (como el resto de las disciplinas científicas) sólo puede imponerse desde su exterioridad. El mito parece hablarnos más de cerca, es más inmediato a la experiencia humana, reposa sobre un fondo común al que todos recurrimos para interpretar nuestra realidad. Jung se planteó la cuestión de cómo el hombre procesa intelectualmente lo percibido mediante los sentidos, y terminó buceando en la

---

120 Northrop Frye, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 [1ª ed. inglés 1976], p. 18.

121 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* pp. 245-246.

profundidad de nuestra psique, donde descubrió que el mito es todavía una categoría vigente e imprescindible para comprender el mundo:

> Pero, ¿cómo otorgamos significado? ¿De dónde lo tomamos en última instancia? Nuestras formas de otorgar significado son categorías históricas que se pierden en una oscura antigüedad, hecho este que habitualmente no se advierte como es debido. Las interpretaciones utilizan ciertas matrices lingüísticas que también provienen de imágenes arcaicas. Podemos tomar este problema en el punto en que queramos; siempre caemos en la historia del lenguaje y de los temas, lo que nos hace volver directamente al mundo primitivo poblado de milagros[122].

La forma mítica puede ser inmensamente útil aplicada al ámbito de la novela histórica. Al reducir la enunciación de un episodio histórico a las pautas y los elementos propios de los relatos míticos, éste puede ser desentrañado de una forma mucho más intuitiva. De esta manera dicho acontecimiento se revelará, en su decodificación, más próximo a nuestra sensibilidad. Todas las artes en todos los momentos de la historia han recurrido a la mitología bien hambrientas de tópicos o motivos temáticos, bien añorando su poder de alusión, su aparente sencillez o su estilo cuidado. La novela bebe del mito en muchas de sus formulaciones y no es excepcional que la nueva novela histórica recurra al mito (en todas sus acepciones) con tanta asiduidad. Como es evidente, a Posse no se le escapa el enorme juego de posibilidades que le abre el hecho de aplicar las categorías míticas a su personal revisión de la historia de América.

---

122 Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo, op. cit.*, p. 39.

El tiempo del mito

Una diferencia esencial entre el relato mítico y el histórico puede establecerse en relación a la distinta noción temporal articulada por cada uno de estos discursos (hermanados, como ya vimos, por la estructura narrativa a la que recurren). El tiempo histórico funciona siempre en una dirección determinada (desde el pasado se proyecta hacia el futuro, irreversiblemente), no es recuperable y ordena los acontecimientos diacrónicamente, siguiendo la estructura hipotética de un eje. Por el contrario, el tiempo mítico adopta una estructura circular, donde vida y muerte se suceden eternamente.

En Grecia se conjugan dos tradiciones míticas similares pero que terminarán asociándose: la correspondiente a las edades del mundo (donde aparece el conocido mito de la pureza inicial y la perfección de los comienzos) y la doctrina cíclica[123]. En relación a la estructura temporal del mito, Campbell explica la dinámica dicha doctrina:

> El ciclo cosmogónico está normalmente representado como una repetición de sí mismo, mundo sin fin. (…) De acuerdo con la doctrina estoica de la conflagración cíclica, todas las almas se resuelven en el alma del mundo o en el fuego primario. Cuando termina esta disolución universal, empieza la formación de un nuevo universo (la *renovatio* de Cicerón) y todas las cosas se repiten a sí mismas, cada divinidad, cada persona, repite su papel anterior[124].

Esta idea parece estar difundida en todas las religiones y culturas arcaicas: el mundo es creado y destruido eternamente en un ciclo perenne que no se agota. Orden y caos son

---

123 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 66.
124 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 238.

elementos complementarios, necesarios el uno al otro, y el tiempo no es sino la sucesión de los opuestos. De esta manera, el tiempo histórico, concreto, parcial, tiene un carácter profano ya que, aislado de su contexto, carece de sentido. Sólo cuando un episodio temporalmente ubicado puede ser absorbido por la estructura del relato mítico, el tiempo profano pasa a ser mágico, esencial (*in illo tempore, ab origine*[125]), donde todo fue creado por primera vez en los albores del mundo. Los especialistas en mitología hablan del «tiempo fuerte» del mito, que es aquel «tiempo prodigioso, 'sagrado', en el que algo nuevo, fuerte y significativo se manifestó plenamente»[126]. La religiosidad del hombre arcaico no concibe ningún acto que no haya sido realizado anteriormente por otro (un héroe o un dios): cada acción debe repetir los hechos esenciales que no son otros que los de la cosmogonía, la creación nueva del mundo a cada instante. Para la mentalidad primitiva, «un objeto o acto no es real más que en la medida que imita o repite un arquetipo»[127]. Fuera del ámbito de las repeticiones de los actos primordiales, nada tiene sentido.

Es posible imaginar cuál será el papel del hombre, del individuo portador de historia, en este contexto. En el tiempo del mito no existen los hechos históricos, que son insignificantes y no están vinculados a nada; lo histórico únicamente tendrá cierta valía cuando se hayan desdibujado sus matices circunstanciales y haya podido ser asimilado a los contornos de lo arquetípico, que es para nuestra mente lo único relevante, lo realmente significativo:

---

125 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* p. 29.
126 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 26.
127 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* p. 41.

> El carácter histórico de los personajes de la poesía épica no se ponía en duda, pero poco a poco, su historicidad iba cayendo en el terreno del mito. El hecho histórico en sí no se conservaba en la memoria popular y se recordaba en la medida en que se aproximara al modelo mítico[128].

Toda la filosofía del hombre primitivo se constituye sobre la base del tiempo mítico; esta idea está muy enraizada en la cultura popular americana, a la que Posse tuvo que recurrir para encontrar su voz. Isabel Monal destaca que, en las tres áreas culturales prehispánicas (náhuatl, maya e incaica), prevalecen una serie de conceptos comunes acerca del origen del universo: éste es producto directo de la intervención divina, resultado de la creación y la destrucción sucesiva de otros tantos mundos más imperfectos, de los cuales el presente sería la versión más lograda[129]. Así, la noción de un tiempo siempre sometido al devenir, que construye diversos ciclos entre el origen y el apocalipsis de cada era, es un rasgo fundamental en la percepción que de la historia tiene el hombre americano: en *América profunda,* Kusch recuerda la historia del dios inca Viracocha, que envía a sus dos hijos, Tunupa y el Demonio, a ordenar el cosmos, es decir, a equilibrar las fuerzas del mundo. La leyenda deja su final abierto y parece que todo volverá a repetirse anualmente[130]. La cultura náhuatl, por su parte, considera divinidad suprema y regidora de los destinos de los hombres a Ometéotl, dios de la dualidad, ser único y al mismo tiempo doble, que posee

---

128 *Ibid.,* p. 49.

129 Isabel Monal, *Las ideas en América Latina. Una antología del pensamiento filosófico, político y social,* 1ª parte, tomo I («Del pensamiento precolombino al sensualismo»), La Habana, Casa de las Américas, 1985, pp. 33-34.

130 Kusch, *América profunda, op. cit.,* p. 48.

en virtud de su ambivalencia dos rostros: uno masculino y otro femenino[131]; todo parte del cambio, de la variación, del juego inmortal entre los contrarios. Como destaca Jacques Soustelle refiriéndose al México precolombino: «La ley del mundo, es la alternancia de cualidades distintas, radicalmente separadas, que dominan, se desvanecen y reaparecen eternamente»[132].

En las novelas históricas de Posse se pierde la linealidad temporal del logos, el espíritu diacrónico del análisis histórico; por el contrario, los tiempos se simultanean, se repiten en una especie de ciclo imperecedero donde todo muere y renace. El argentino habla explícitamente del «Eterno Retorno de lo Mismo, que es una espiral espacio-temporal»[133], en una clara referencia al que es, junto con Kusch, su filósofo predilecto, Nietzsche (al menos a la hora de «novelar» aspectos de su teoría). En realidad, las teorías del tiempo cíclico ya fueron tremendamente atractivas para los autores de la nueva narrativa de los 50 y 60, que no dudaron en incorporarlas a sus creaciones. Puedo decir al respecto que Abel Posse se inserta en esa larga tradición al tiempo que explota las posibilidades semánticas que esta noción temporal despierta en contacto con la materia histórica.

El objetivo de Posse es presentar la historia de América como una historia de repeticiones que encarnan el esquema esencial de toda empresa humana: la búsqueda paradisíaca (en *Los perros del Paraíso*), la idea del poder (en *Daimón*), el mito del héroe (en *Los cuadernos de Praga*), la ascensión

---

131 Monal, *Las ideas en América Latina, op. cit.,* pp. 39-40.

132 Jacques Soustelle en Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 [1ª ed. 1956], p. 123.

133 Posse, *Daimón, op. cit.,* p. 9.

de los seres relacionados con la divinidad (en *La pasión según Eva*), etc. Para ello, el novelista necesita de una «regeneración periódica del tiempo»[134], que supone un «nuevo nacimiento»[135] de toda la realidad. El hombre primitivo, cuya esencia pretende recuperar Posse en las culturas precolombinas que aparecen en sus novelas, es «antihistórico»[136], tiene «terror a la historia» porque ella supone la muerte, la estatización del devenir con la negación de un nuevo comienzo. Es imprescindible para el autor, en su visión histórica de un continente todavía poblado por lo originario, lo primitivo (o como él mismo ha dicho «ese maravilloso continente que tiene algo de inmaduro, algo de eterno adolescente»[137]), contar con el potencial significativo –y también estético, qué duda cabe– de esta teoría cíclica del eterno retorno. En ella, junto a la fatalidad de que todo se repite, aparece un elemento esperanzador: el mundo ya no es «irreversible», porque «todo recomienza por su principio a cada instante» y el mundo que se crea es siempre nuevo, brillante, inmortalizado «en el instante auroral de sus comienzos»[138]. Posse en sus novelas no hace otra cosa que contar siempre la historia de América desde el principio, porque cada lucha individual recrea la primera lucha y cada héroe es el primer héroe en un mundo no caduco que no conoce la muerte.

---

134 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* p. 58.
135 *Ibid.,* p. 59.
136 *Ibid.,* p. 136.
137 Posse en Sáinz de Medrano, *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 63.
138 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* pp. 90-91.

Los personajes

> El fundamento de mis novelas es el héroe. Yo creo en el héroe, en la vida del rebelde, en la vida del emboscado.
>
> (Abel Posse)

Para aproximar su estilo al corpus de lo mítico, Posse estructurará su narrativa histórica en torno al principio del eterno retorno, es decir, organizará el devenir histórico de sus criaturas en la sucesión de unos momentos de auge o creación seguidos por otros de derrumbe y retroceso. Y este movimiento de ascenso y descenso cíclicos se repite eternamente variando únicamente en el orden de lo accesorio, de lo aparente. Lo interesante es ver qué caracterizaría esos momentos de creación, de movimiento: qué o quién provoca la eclosión que termina con todo el mundo conocido para poder reiniciarlo una y otra vez, como en una cadena viciada. La respuesta no es otra que la que ocupa el presente estudio: el personaje histórico, ya sea éste Lope de Aguirre o Eva Perón. Según puede leerse entrelíneas, para Posse es un personaje histórico quien, cada cierto tiempo, desvela la podredumbre de un mundo caduco y crea, con sus actos, los ritos propiciatorios de un universo nuevo. Pese a la variada factura empleada por el autor para la plasmación de sus personajes, es posible destacar elementos comunes que ayudan a establecer una especie de fisonomía del personaje histórico posseano cuyo rastro es posible seguir en todas las novelas abordadas. Todas las criaturas recreadas por el autor presentan en algún momento preciso concomitancias constructivas que nos revelan ciertos rasgos unitarios en su concepción. Por todo ello, es posible establecer una suerte de poética del personaje histórico posseano, una morfología precisa que contribuirá a un mejor análisis del mismo.

El acercamiento al individuo histórico

La elección de un personaje histórico como protagonista novelístico contradice los principios que Georg Lukács, el gran teórico del tema, exponía en el capítulo titulado «La forma biográfica y sus problemas»[139] de su célebre tratado *La novela histórica*. El crítico húngaro entiende la idea de protagonista histórico como equivalente a novela de corte biográfico donde «la tarea consistiría en plasmar la génesis del genio»[140]. Pero podríamos plantearnos una idea: ¿y si el «genio» –es decir, el personaje histórico– aparece ya maduro ante nuestros ojos? Según Lukács, «la forma biográfica de la novela histórica se plantea (…) como si el personaje se parase de puntillas para aparentar ser más grande»[141]. Sin embargo no es necesario llegar a este punto porque no es imprescindible rastrear cómo nace la grandeza de un personaje histórico y el conocimiento previo del lector puede llenar esos vacíos que no tienen por qué ser estrictamente materia novelesca. Además, tampoco es preciso contemplar al personaje con esa magnificencia de la que habla Lukács, ya que en ocasiones la visión paródica nos ofrece más posibilidades que una de tipo lineal y verosímil; como escribe Aínsa, «la escritura paródica (…) permite recuperar la olvidada condición humana», es decir, que «la ironía (…) rehumaniza a los personajes históricos a los que se había transformado en hombres de mármol»[142].

La teoría de Lukács del «héroe medio» como protagonista prototípico de la novela histórica, como personaje que representa las tensiones del «pueblo», se muestra inoperante

139 Lukács, *La novela histórica, op. cit.,* pp. 377-405.
140 *Ibid.,* p. 381.
141 *Ibid.,* p. 395.
142 Aínsa, *Reescribir el pasado, op. cit.*, p. 111.

en América Latina donde la narrativa de tipo histórico ha preferido en buena medida moldear a las grandes personalidades de su historia. Aunque Mª Cristina Pons se refiera al filósofo Ranke como posible influencia para esta preferencia por la historia política[143], lo cierto es que la importancia y el valor fundacional de *Facundo* de Domingo Sarmiento es determinante en este sentido. El citado ensayo construye la esencia de ese caudillo al tiempo terrible y necesario, que parece generarse a partir de un determinado contexto histórico para representar en él pulsiones de brutalidad y dominio ancestrales y abre una línea narrativa que sin duda pasa por toda la novela hispanoamericana de dictador[144] y alcanza, según creo, al autor que nos ocupa (de manera especial en *Daimón*).

Es necesario, llegados a este punto, establecer una línea evolutiva en cuanto a la construcción de los personajes históricos en Posse. El autor recurre a un procedimiento muy preciso de caracterización que alcanza en su díptico sobre el descubrimiento y la conquista todo su potencial estético; sin embargo, tras el desgaste de la fórmula y una necesaria época de transición (marcada por ese personaje intermedio que es Álvar Núñez), resulta evidente un cambio significativo en sus planteamientos, que cristalizarán en *La pasión según Eva* y *Los cuadernos de Praga*. Posse nunca sale del terreno del mito en sus versiones sobre los personajes históricos, sin embargo éste es interpretado de distinta manera en cada caso

143 Pons, *Memorias del pasado, op. cit.,* p. 89.

144 Jaime Alazraki comenta en su artículo «*Facundo*, de Sarmiento, y la novela hispanoamericana del dictador» (*Casa de las Américas,* año XXX, nº 180, 1990, pp. 14-28) que «constituye la expresión más temprana del género» (p. 15) y que «Sarmiento crea con *Facundo* un tipo, el embrión de un personaje literario que alcanza su adultez en la novela hispanoamericana contemporánea del dictador» (p. 22).

y podemos trazar una línea cambiante en su visión mítica del personaje que facilitará el análisis: la lectura que realiza sobre Lope de Aguirre y Colón se organiza partiendo de un entorno legendario, primigenio, que encarna esa peculiar visión de América que había integrado en su escritura a través de la asimilación de las ideas de Kusch. El personaje parece perdido en un trasfondo mítico y esencial que lo determina y, como sucede en los relatos míticos, se convierte en un mero arquetipo, en un portador de una idea o emblema. Con Álvar Núñez, Posse abre otra senda en la caracterización de sus criaturas, al organizar el discurso desde la primera persona un tanto disminuida de un conquistador ambiguo; el protagonista de *El largo atardecer del caminante* es, desde todos los puntos de vista, un personaje de transición. En esta novela el entorno mágico sólo se evoca mediante el recuerdo y aparece ya algo desgastado en comparación con la fortaleza estética con que se exhibía en *Daimón* y *Los perros del Paraíso*. La vejez y el valor de la escritura como única arma contra la muerte se convierten en las dos vetas temáticas que organizan la narración y la caracterización del personaje. Finalmente, con Eva Perón y el Che Guevara, el novelista renuncia a la ambientación exuberante y barroca de sus anteriores obras, adelgaza el contexto para centrarse en el protagonista y construir desde él dos versiones distintas pero complementarias del héroe mítico. La función de los personajes no es ya vehicular una idea o una actitud, sino que se escarba en sus individualidades buscando en el fondo de sus personalidades, en cierto modo estandarizadas como modelos, la latencia humana que los hace al tiempo débiles y ejemplares en su función histórica. De cualquier manera, nos encontramos siempre en el punto de rescatar al personaje de la historia, cuyo fluido incesante y poco significativo hace que poco a poco sus protagonistas vayan cayendo en ese

olvido no-mítico del que nos habla Eliade. Sólo un retorno a lo ancestral los salvaría de hundirse en las profundidades del Leteo, y de ahí que la novelística histórica de Posse suponga distintas recuperaciones o lecturas del héroe mítico.

El valor del personaje histórico en la obra de Posse es fundamental, independientemente de que hablemos de sus constructos arquetípicos de la primera fase o de proyecciones más subjetivas e intimistas como las de *La pasión según Eva* o *Los cuadernos de Praga*. Las creaciones posseanas siempre parten de un proceso de construcción que amalgama varios mecanismos que iré desarticulando hasta llegar a su aspecto más esencial, a la base que es el personaje histórico en Posse. Tal vez al final del proceso no encontremos nada deslumbrante, sino el mismo intento por parte del narrador argentino de reescribir continuamente al héroe mítico en sus diferentes avatares y fases. Como afirma Fernando Aínsa:

> A estos héroes, a estos superhombres, Abel Posse los extrae de su contexto histórico para introducirlos en un espacio temporal en el que esa constante del héroe se repite y se reencarna continuamente con distintas formas. Basta recordar (…) al héroe mítico Jasón: Jasón fue viajero y aventurero, empeñado en la búsqueda del vellocino de oro, y su historia fue originalmente escrita por Apolonio de Rodas, y después retomada por Píndaro, por Ovidio, etcétera. Es decir, que hay toda una reencarnación, una reescritura constante del héroe mítico, y es en esa escritura de los héroes míticos donde se inscribe la narrativa de Posse: los héroes son siempre los mismos, y son diferentes; los héroes son de ayer, de hoy y para siempre[145].

---

145 Aínsa en Sáinz de Medrano, *La Semana de Autor sobre Abel Posse, op. cit.,* pp. 70-71. Continúa Aínsa de la siguiente manera: «Pero Posse no se limita a recuperar a los personajes para reescribir una historia ya sabida; él, si recoge los mitos, lo hace para desmitificarlos». En realidad,

Podría pensarse que los personajes en Posse, al compartir este valor arquetípico, heroico, de ser dinamizadores de la historia, podrían terminar asimilándose los unos a los otros. Este problema queda resuelto con el rico caudal intertextual que se pone de manifiesto en el curso de la novela y que salva cada creación posseana de la estereotipia. Cada novela mantiene abierto un discurso con lo que el personaje, en su versión «histórica» o fáctica, ha vivido, escrito o dicho, y de esta manera se entabla un juego de desmentidos oficiales, de huecos que se completan en la ficción, de voces ausentes que se manifiestan sólo en el ámbito de la creación novelesca.

Romain Magras ha analizado los personajes históricos de Posse en varios artículos[146] considerando que todos ellos son distintas cristalizaciones de un modelo preciso, el del héroe épico. Siguiendo las categorías que aparecen en el estudio de Hugo Francisco Bauzá titulado *El mito del héroe. Morfolo-*

---

yerra el crítico en este punto: la intención desmitificadora en Posse aparece en el mismo grado que la «remitificadora», ya que en personajes como Álvar Núñez Cabeza de Vaca o Evita realiza una labor de reorganización del discurso mítico que ya veremos en detalle. En el caso de *La pasión según Eva,* la célebre argentina aparece en la novela asimilada a una categoría que podemos definir como de santidad, con lo cual no estamos únicamente ante un discurso desmitificador. En varias ocasiones lo que hará Posse es profundizar en la naturaleza del mito para darle una formulación literaria.

146 Los artículos de Romain Magras sobre los personajes posseanos son los siguientes: «El Lope de Aguirre de *Daimón*: la intertextualidad y la construcción del héroe», ponencia presentada en las V Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Santiago de Chile, 6-10 de agosto de 2001 (en prensa); «Dos mitos argentinos visitados por Posse: Evita y el Che», *Travaux el Documents 22*: *D'une rive… l'autre. Approches travesières*, París, Publications de l'Université Paris 8 Vincennes- St Denis, 2003, pp. 133-150 y «El Colón de Posse: ¿un héroe épico?», *Revista Iberoamericana*, 213 (octubre-diciembre 2005), pp. 1097-1107; también disponibles en la página web oficial de Abel Posse, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php (última fecha de consulta: julio 2010).

gía y semántica de la figura heroica[147], el crítico francés ha ido ejemplificándolas en cada uno de los protagonistas de las novelas que nos ocupan. El problema de Magras es que considera a todos los personajes históricos de Posse como una sola unidad («el arquetípico héroe posseano»[148]), sin distinguir ninguna particularidad en su propia fisonomía o en el objetivo constructivo que se propusiera su autor. De esta manera, considera a Colón o a Aguirre como prototipos del héroe épico o mítico, parangonados a Evita o el Che, cuando queda claro que los primeros no aparecen dotados en el relato de la función de ejemplaridad y del carácter ético con los que sin duda Posse nos presenta a los segundos[149].

---

147 Bauzá, *El mito del héroe, op. cit.*

148 Magras, «Dos mitos argentinos visitados por Posse: Evita y el Che», *op. cit.*

149 Además, según el estudio de Bauzá, tan consultado por Magras, la «nota distintiva», el «común denominador» de los héroes épicos o míticos «es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor» (Bauzá, *El mito del héroe, op. cit.,* p. 7), función que Magras atribuye a los personajes históricos posseanos de manera, cuanto menos, dudosa, como podemos deducir de las siguientes palabras: «todo apunta a que una de las mayores preocupaciones de su proyecto novelístico es elaborar a través de sus múltiples facetas la figura del héroe al que espera todavía el continente latinoamericano» (Magras, «El Colón de Posse: ¿un héroe épico?», *op. cit.,* p. 1107). Este proyecto utópico que atribuye a Posse está fuera de contexto: antes de abordar a los personajes de Ernesto Guevara o Eva Perón, no existe en su obra un valor propedéutico en la configuración del protagonista histórico. Ni Aguirre ni Colón son héroes épicos y Posse tampoco quiso que lo fueran. Sí que le interesará dotar de cierto heroísmo añejo, echado a perder, a la figura de Álvar Núñez, y no cabe duda de que Evita y el Che inauguran en su escritura el tema específico del héroe mítico, aunque la categoría heroica en sí parece observada desde distintos ángulos.

Estirpe de daimonía

Hay un valor sintáctico, actancial, que poseen todos los personajes históricos de Posse y que les permite convertirse en agentes creadores de la historia. Éste vendría representado por una condición espiritual particular: todos ellos aparecen caracterizados como daimones (de hecho, la novela sobre Lope de Aguirre lleva como título *Daimón* directamente). Una reflexión explícita sobre la daimonía la ofrece el autor en una nota al pie aparecida en *Los perros del Paraíso*, después de identificar a los Reyes Católicos como portadores de esta inaudita particularidad. La definición que Posse traslada a los lectores presume de ser una aclaración del término:

> En la angeología musulmana hay una clara referencia a esta categoría de ángeles que invaden la Tierra, en retorno germinativo, devueltos por la ira de un dios acosado por la indiscreta pasión cognoscitiva del humano (…). Casi unánimemente los angeologistas convienen en la terribilidad e insolencia de estos seres que moran al margen del código cristiano: no necesitan *salvarse*. No necesitan ni fe, ni esperanza, desconocen la caridad. Probablemente les repugne la piedad. Sólo se atienen a las leyes de su misión[150].

Aunque Posse ofrezca un poético atisbo de definición, es evidente que éste no agota el potencial significativo que a lo largo de sus novelas tendrá el término. El autor resucita este vocablo griego de dudosa interpretación y lo convierte en el punto liminar de su caracterización de los protagonistas. Hay dispersa en sus novelas toda una poética y hermenéutica de la daimonía que trataré de exponer a continuación.

---

150 Posse, *Los perros del Paraíso, op. cit.,* p. 83.

Considero, con Carolina Sanabria, que se trata de un término de gran riqueza significativa, aunque no soy partidaria de pensar que el concepto fue «adaptado al español (…) por Abel Posse»[151]. El caudal semántico que el vocablo despierta ya desde su origen griego, y que nos recuerda la autora citada, es extraordinariamente amplio:

> Poder divino, de naturaleza sobrenatural, los espíritus de los héroes divinizados, un ser intermediario entre lo divino y lo mortal, el destino inevitable del hombre (con lo cual se igualaba al *fatuum*), el agente perturbador del alma…(…) Esta riqueza de acepciones hace de daimon un término difícil de delimitar, que se resiste a ser definido –no en vano los *daimones, grosso modo*, no pasaron de ser, entre los griegos, una idea abstracta, una fuerza, un poder, sin llegar nunca a personificarse– (…). La ambigüedad de su carácter –no son benignos ni malignos– parece indicar, en última instancia, la renuncia a inscibirse dentro de una taxonomía o (de)limitación de la moral[152].

Para Sócrates ocupaba un rango intermedio entre lo divino y lo mortal que él definía como una voz profética dentro de sí; sin embargo, Platón lo consideraba un elemento irracional, dionisíaco y por ello liberador del exceso de racionalismo propio de la actividad filosófica. Para Apuleyo, era «un verdadero guardián, prefecto singular, observador íntimo, cuidador particular, conocedor confidente, indicador asiduo, árbitro personal, testigo inseparable (…), consejero en las dudas, protector en los peligros, alivio en

---

151 Carolina Sanabria Sing, *Carnaval y comparsa en la historia de América: Daimón o el lujo de la rebeldía*, San José (Costa Rica), Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003, p. 29.

152 *Ibid.,* pp. 30-31.

las necesidades»[153]. En el ámbito del folklore y la mitología primitiva encontramos un concepto que puede ayudarnos: es el llamado «daimon del año», es decir, «uno de esos seres misteriosos que tras su muerte renacen en cada primavera y que, después de haber tenido contacto con los antepasados muertos de la tribu, retornan a la tierra cargados de cierto poder sobrenatural, por el que se los venera»[154]. Con el judeocristianismo, la voz demón se asoció a divinidades y espíritus malignos hasta constituir el actual término demonio.

Posiblemente, Posse tome el vocablo de Nietzsche, que se refirió a él (y lo tradujo como Dämon) al hablar de Sócrates. Según el filósofo alemán, «en situaciones especiales en que su entendimiento dudaba, Sócrates encontraba un firme sostén gracias a una voz demónica que milagrosamente se dejaba oír. Cuando esa voz viene, siempre *disuade*»[155]. Para Nietzsche, el daimon socrático representa lo instintivo, la sabiduría natural y dionisíaca del hombre, que es subordinada por el pensador griego al saber consciente o racional, de ahí su reprobación hacia la actitud de Sócrates, de quien dice que «pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo»[156].

---

153 Apuleyo, *Tratados filosóficos,* citado en Alejandro Hermosilla Sánchez, «El 'daimón' del Lope de Aguirre de Abel Posse», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética,* 1 (2007), p. 56. El autor del artículo considera a Posse un «hábil conocedor de las múltiples acepciones del término daimón» (p. 57), aseveración que juzgo un tanto arriesgada.

154 Bauzá, *El mito del héroe, op. cit.,* p. 114.

155 Nietzsche, «Sócrates y la tragedia», en *El nacimiento de la tragedia, op. cit.,* p. 235.

156 *Ibid*. Concluye Nietzsche su censura en esta misma página: «En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él [en Sócrates], el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador».

A Posse le va a interesar, en primer lugar, el valor dionisíaco, liberador, del término y, además, su destierro moral, al ser una acepción ubicada en un cruce de caminos entre lo correcto y lo inadecuado. Si en principio el «demón» es una voz, algo innato y originario que nos aconseja individualmente, poco a poco fue censurándose con la imposición de otros sistemas morales (religiosos, éticos, políticos, etc.) que atañían a la comunidad. El «demón» (como el mythos) es lo opuesto al logos, de ahí que Posse lo adopte y juegue con todas las posibilidades semánticas que ofrece. Los personajes posseanos, alejados de construcciones morales o éticas preestablecidas, se dejan llevar por un hálito profético que no obedece más que a sí mismo porque es anterior a toda norma y a toda imposición lógica.

Además, por influencia de su estimado Borges, que a su vez tenía debilidad por el filósofo visionario Emmanuel Swedenborg, Posse hace que sus daimones sean de naturaleza angélica[157]. Swedenborg tiene varios tratados sobre el tema, siendo el de mayor importancia y profundidad *Del cielo y del infierno*[158], donde explica a los mortales cómo ha conocido la región celestial en varios sueños y ha sido testigo de las costumbres y usos de los ángeles que allí moran. Posse optará, coincidiendo con el místico sueco, por espíritus celestes antropomórficos que tienen un gran potencial de origen divino y no permiten que nada se oponga a sus objetivos:

> En el mundo espiritual, los ángeles tienen tanto poder que si describiera todo lo que he visto, no se me creería. Si algo

157 Sobre la debilidad borgeana hacia este peculiar «buda del norte», ver J. A. Antón-Pacheco, «La religiosidad de Jorge Luis Borges a propósito de Swedenborg», *Revista Iberoamericana*, 151 (abril/junio 1990), pp. 513-517.

158 Emmanuel Swedenborg, *Del cielo y del infierno*, Madrid, Siruela, 2006.

> debe ser apartado del camino porque se opone al orden divino, lo derriban y lo apartan simplemente con un esfuerzo de la voluntad y una mirada. Así, he visto montañas que eran morada de gente malvada demolidas y allanadas, a veces sacudidas de una punta a otra como sucede en nuestros terremotos[159].

Según Swedenborg también hay un paralelo infernal o demoníaco a estos ángeles cuya esencia y razón de ser es el bien. Una especie de querubines malignos equilibran nuestra naturaleza humana que tiende, imperfecta como es, a la bondad y a la corrupción simultáneamente:

> En cada individuo hay espíritus buenos y espíritus malos. Estamos unidos con el cielo por medio de los espíritus buenos y con el infierno por medio de los malos. Todos ellos están en el mundo de los espíritus, que es un mundo intermedio entre el cielo y el infierno[160].

En Posse pesan los delirios de Swedenborg: sus daimones serían una mezcla de los seres angelicales y los genios malignos descritos por el peculiar científico y filósofo. No en vano, lo hace embarcar como lansquenete en la nave que Colón conduce hacia el nuevo mundo convirtiéndose así en el «asesor» en temas sobrenaturales de un Almirante que delira al menos tanto como él.

Para hacernos una idea ajustada del significado de la daimonía en Posse, es necesario partir de una lectura detallada de su obra. Una de sus ejemplificaciones más precisas la tenemos en esa voz interior que persigue a Lope de Aguirre y se constituye en la fuerza impulsora, el arrojo del perso-

---

159 *Ibid.*, p. 231.
160 *Ibid.*, p. 274.

naje. Para Posse los daimones son seres de carne y hueso pero elegidos por la providencia, movidos por una fuerza angélica, sobrenatural. Son un reto contra la finitud mortal, un llamado de trascendencia que está en lo humano pero tiene el potencial para superarlo. El daimón es indiferente a las nociones de bondad y maldad, porque éstas pertenecen al ámbito de la moralidad, que es posterior, impuesta, aprendida. Según las palabras del propio autor:

> No he creído jamás en lo inmediato, en lo terminado y en lo presente. Jamás creí que la realidad era lo visible y lo actuante sobre el individuo. Pensé siempre que existe algo más (…). En cierto modo, ese algo más es lo que incita a mis seres a salir de la normalidad (…). En definitiva, ese algo más es una vocación de la condición humana, y es un impulso de lo heroico y demoníaco al mismo tiempo. Las dos demandas, además, me interesan poderosamente. Jamás me interesó el hombre instalado en la instancia heroica o en la instancia demoníaca[161].

Los personajes históricos de Posse tienen como rasgo común la daimonía, éste sería su «valor sintáctico», y su función, también idéntica, producir un giro, un cambio histórico. Sin embargo las criaturas posseanas no quedan encerradas en una visión simple o unidimensional, sino que son seres portadores de una historia personal y una literatura previa: la del discurso histórico. Con ello se dispara el número de lecturas posibles para el lector (los procesos de escritura y «desescritura», las versiones canónicas o apócrifas de lo histórico, los mecanismos de sujeción o desapego a los referentes, etc.) y así, los daimones, dentro de la red en que se tejen, operan en la novela una reubicación del estatuto de

161 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 130.

la realidad mediante el establecimiento de una visión transhistórica, mítica.

Para una morfología del personaje histórico posseano

En los cinco personajes histórico-literarios que voy a analizar en el presente estudio, creo diferenciar una serie de rasgos característicos (seis en concreto) que nos ayudarán a establecer algunas notas distintivas en la creación de los protagonistas por parte del autor argentino. Algunos de estos atributos entroncan con esa visión mítica de la historia que Posse reconstruye en sus novelas; otros se relacionan con la idea de que la literatura, en oposición al discurso histórico oficial, puede ofrecer visiones alternativas y aportar una lectura válida sobre el pasado y el presente. También se aprecian otros motivos recurrentes en el novelista que atañen a la óptica desde la que se observa el personaje y a la tensión que en éste produce la elección entre dos pulsiones contrarias. A continuación expongo cada uno de estos rasgos definitorios al tiempo que los ejemplifico en las novelas estudiadas.

a) La intertextualidad

En este punto abordaré tanto la intertextualidad, concebida como «la presencia efectiva de un texto en otro»[162], como la hipertextualidad, entendiendo por hipertexto «todo texto derivado de un texto anterior por transformación»[163]. En el discurso novelesco de Posse ambos mecanismos son tangibles a primera vista, así como la variedad de fuentes

162 Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

163 *Ibid.,* p. 17.

de las que parte el autor para fabricar un tejido lingüístico de resonancias múltiples. Lo variopinto de esas citas y alusiones subyacentes y su uso indiscriminado en el cuerpo de la novela son propiedades que el propio Posse reconoce sin tapujos al afirmar: «soy un ladrón tan amplio que no puedo decir que he robado en un solo negocio»[164]. De ahí que no sea extraño encontrar filtradas en medio del discurso novelesco otras voces de distinta procedencia (históricas, literarias, filosóficas o artísticas) que ayudan en ocasiones a emparentar al protagonista con un modelo de referencia o con un repertorio ideológico; este proceso se hará con un fin enaltecedor, bien para parodiar al personaje histórico, bien para cuestionarlo desde su versión oficial. Por ejemplo, en *Daimón,* la carta que Lope de Aguirre escribe al monarca español constituirá un hipertexto continuo que se va reescribiendo a lo largo de toda la novela. En el Colón posseano también vemos reproducidos fragmentos del diario del personaje histórico real, al tiempo que se asimila su travesía transoceánica al paradigma de todos los viajes, el odiseico.

La intertextualidad concebida en sentido amplio ejerce en estas novelas un valor plurisémico, multiplicador de los sentidos e interpretaciones de la obra. La base documental histórica sobre los personajes escogidos se suma a una latencia de textos fundacionales de la literatura universal (pensemos en los homéricos) y de la literatura continental (aquí encontraremos obras tan disímiles como *Cien años de soledad*, *Martín Fierro* o *Los pasos perdidos*). Estas otras voces actúan en el discurso posseano como un campo minado de significados que se van avivando conforme avanza la lectura y que terminan finalmente por contribuir de forma determinante a la configuración del personaje. En Posse, intertextua-

164 Posse en García Pinto, *op. cit.*, p. 497.

lidad e hipertextualidad constituyen un mecanismo de gran eficacia para la caracterización del protagonista histórico, ya que permiten alusiones continuas y lecturas alternativas que pueden ir activándose y desactivándose en cada momento. En ocasiones, los textos aludidos son parodiados en la novela, pero también es posible encontrar el efecto inverso: en *La pasión según Eva*, el modelo literario hagiográfico y las citas bíblicas con las que se inicia la narración sirven para enaltecer al personaje y ubicarlo en una dimensión transhistórica.

b) La hipercaracterización y la huida de la historia

Estos rasgos, que a priori son antitéticos, se solidarizan y los vemos como parte constitutiva del carácter de los personajes posseanos: se trataría de dos pulsiones contrarias que conviven en la interioridad de cada uno de ellos.

La hipercaracterización en Posse puede relacionarse con la técnica valleinclanesca del esperpento (como de hecho ya planteó, aunque con otro propósito, Luis Sáinz de Medrano[165]). Valle-Inclán, autor muy estimado por Posse, define este concepto con el parlamento de su célebre Max Estrella:

> Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato (…). Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada[166].

A Posse le interesará de este «manifiesto estético» el efecto que la exageración puede provocar en la caracterización del personaje; como él mismo afirma, «América es espejo y

165 Sáinz de Medrano en *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 46 y 48.

166 Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 162.

transformador»[167]. Sólo el trazo hiperbólico es capaz de mostrarnos a un protagonista excesivo en su valor histórico: sea éste el de la crueldad (Aguirre), la capacidad para el delirio y la utopía (Colón), la postura de intermediario entre dos mundos (Álvar Núñez), la esencia ejemplar e iniciática de la política (Evita) o el héroe mítico que espera su muerte sacrificial (Che). Como decía Uslar Pietri del Lope de Aguirre real, histórico, sus rasgos estaban «vistos con un vidrio de aumento»[168], y esta estética puede revelarse muy apta para el juego. El novelista optará entonces por el personaje «hipercaracterizado» (término que tomo de Carlos Castilla del Pino[169]); tendrá una «hiperidentidad»[170], de la que conocemos una parte importante por el discurso histórico pero que está hiperbolizada, proyectada a gran escala. De esta manera, el personaje «ha de hacer necesariamente sólo lo que de él se espera»[171].

Como es lógico, a esta tendencia a auto-representarse continuamente se opone otra pulsión también poderosa, aunque no lo suficiente como para ahogarla: es lo que he llamado la huida de la historia. Todos los personajes históricos de Posse tienen este instinto de apearse de su función y misión histórica[172]. Muchas veces lo harán dejándose llevar

---

167 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 131.

168 Arturo Uslar Pietri, *La creación del nuevo mundo*, Madrid, Mapfre, 1991, p. 36.

169 Carlos Castilla del Pino, «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje», en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 21-38.

170 *Ibid*., p. 32.

171 *Ibid.,* p. 35.

172 No en vano Campbell destaca que dentro de la poética general de los relatos míticos y populares existe una parte importante en la vida del héroe que es «la negativa al llamado», en la que el protagonista parece refugiarse en sus intereses personales y olvidar la misión para la que ha sido elegido (*El héroe de las mil caras, op. cit.,* pp. 61-70).

por una relación amorosa, que es también un tema mítico: el del amor físico que produce la amnesia del maestro[173]. Este olvido retendrá temporalmente a un Aguirre de bolero con sor Ángela y la Mora, a Colón con Felipa y Beatriz, a Álvar Núñez con Amaría, a una joven Eva con el célebre general en la noche bonaerense y es la tentación continua del Che con Aleida March y su familia en Cuba. Finalmente la amnesia desaparece y el hiperpersonaje regresa de su desvío histórico y subordina su vida personal al cumplimiento de su cometido: ésta es una versión del tópico del sacrificio, también de origen mítico, ya que, para la conciencia primitiva, «todo sacrificio repite el sacrificio inicial»[174].

Otra vertiente de la huida de la historia es el viaje de los protagonistas a través de sí mismos para desconectar los mecanismos del «ser» y aproximarse al «estar» americano: muchas de las criaturas posseanas (sobre todo las de sus novelas sobre la conquista) llevarán a cabo este proceso de autodescubrimiento que ha definido con acierto Luis Sáinz de Medrano al caracterizarlas como «seres que intentan superar sus propias vidas o, de un modo más genérico, ir más allá de las estrechas limitaciones de lo humano, dar el gran salto hacia lo que trasciende»[175]. Para ello muchas veces contarán con la ayuda de «iniciados» (como el amauta Huamán en *Daimón* o los tarahumaras en *El largo atardecer del caminante*) y harán uso de drogas o de determinadas plantas mágicas, punto que también entronca con un topos mítico, el de las hierbas y los frutos milagrosos que pueden producir

173 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 114.

174 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* p. 42.

175 Sáinz de Medrano, «Abel Posse: La búsqueda de lo absoluto», *op. cit.,* p. 467.

extraordinarios efectos en quienes los consumen, incluyendo la inmortalidad[176].

A pesar de estas tendencias centrífugas en los personajes, que tratan en un determinado momento de «desescribir» su historia, de borrarse, siempre se mostrarán encadenados a una red determinista que los atrapa ya que, como afirma Carlos Castilla del Pino,

> …el personaje, mucho menos que cualquiera otra persona, no puede desidentificarse, abdicando de su personajeidad, como para poder vivir descansadamente en una representación de sí mismo más relajada, sujeta a reglas más laxas[177].

Las creaciones posseanas siempre serán excesivas representaciones de sí mismas, y cualquier escamoteo de su función histórica es únicamente accidental. Esta visión en cierto modo «plana» del personaje invita a rememorar con la precisa distancia a los personajes de los relatos ancestrales, absolutos en sus rasgos y por ello perfectos en su factura; es de nuevo el mundo de los mitos.

c) Idea de la *peregrinatio*

El trayecto «interior» al que acabamos de hacer alusión, y a través del cual los personajes de Posse se reencuentran con su naturaleza más profunda, tiene su correlato objetivo o geográfico en un motivo estructural básico de todo relato mítico: la idea del viaje iniciático. Este concepto, suma

---

176 Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1981 [1ª ed. francés 1949], pp. 300-302.

177 Castilla del Pino, «La construcción del self y la sobreconstrucción del personaje», *op. cit.,* p. 36.

del viaje interior y exterior, resulta esencial en la producción novelesca posseana, ya que como el mismo autor comenta:

> En todas mis novelas hay esa idea de la peregrinatio como viaje de descubrimiento o como viaje iniciático (…). Todos mis personajes son viajeros. Siempre he escrito sobre personajes que se trasladan en el doble sentido del término: para el descubrimiento de sí mismos y para el descubrimiento de lo otro. Mis personajes descubren territorios y zonas metafísicas desconocidas. Siempre he creído en el viaje iniciático y buena parte de mi obra tiene elementos de arcano o de esoterismo[178].

El viaje, por lo tanto, no debe entenderse en su acepción más prosaica, sino que es preciso considerarlo en toda su amplitud significativa: con el Che asistiremos a una trayectoria al tiempo espiritual y espacial, el viaje de Evita es a través de su gestación como líder político y una cuenta atrás hacia su muerte, y también aparece el trayecto que los aúna todos, el de Lope de Aguirre y Colón, que inician un ambiguo periplo a través de sí mismos y a través de la geografía y la historia americanas. Aún así, la novela de Posse que entronca más poderosamente con la poética del viaje es *El largo atardecer del caminante*, memoria vital y espacial de un hombre al que un trayecto ancestral por América le ha hecho convertirse en otra persona distinta, hermanada con la naturaleza que ha conocido, vinculada a la cultura americana de la que llega a formar parte. La *peregrinatio* en sentido plurisémico es la estructura formal de toda la novelística posseana pero, especialmente en las obras tratadas, se convierte además en una forma de concebir la historia, que es también un camino, «un itinerario divino», como decía Kusch[179].

---

178 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 132.
179 Kusch, *América profunda, op. cit.,* p. 213.

d) El espacio concebido como *axis-mundi*

Las obras estudiadas tienen en común su desarrollo en ese espacio mágico que es América; de alguna manera, da la impresión de que todas ellas no son sino capítulos de una gran obra plural cuyo único tema sería el puro intento de novelar el continente. La influencia de las referencias espaciales en la configuración de los personajes posseanos es algo innegable. Tal vez a la manera de un escritor romántico, Posse hace que el entorno sea la plasmación física de las profundidades emocionales de sus creaciones. El espacio sirve además de bisagra con una infinidad de topoi míticos a través de los que se organizan sus novelas. Aparece, por ejemplo, la idea del «omphalos» u ombligo del mundo, zona en la que se encuentra el acceso a formas de existencia superiores que suponen una regeneración, un renacimiento[180]. Esta idea se relaciona a su vez con todo un corpus simbólico relacionado con el «centro», lugar de enlace entre el cielo y la tierra que suele incorporar en su imaginería una montaña o árbol cósmico, de carácter sagrado y ritual[181]. Hay una relación activa y dinámica del elemento espacial con el protagonista novelesco que se evidencia ya desde *Daimón*, donde presenciamos la condición de desplazado de Aguirre en una floreciente Cartagena volcada al comercio y, más tarde, asistiremos a su entronamiento como poeta pseudo inca

180 Eliade, *Tratado de historia de las religiones, op. cit.,* pp. 241-242. En este sentido es curioso destacar que, según la filosofía náhuatl, el dios Ometéotl está «tendido en el ombligo de la tierra», lo cual, como aclara Miguel León-Portilla, quiere decir que le sirve de sustento a la creación, al estar en su centro, en el lugar donde convergen los cuatro puntos cardinales (ver León-Portilla, *La filosofía náhuatl, op. cit.,* pp. 93-94).

181 Eliade, *Imágenes y símbolos (Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso)*, Madrid, Taurus, 1986 [1ª ed. francés 1955], pp. 44-50.

en la mágica ciudadela de Machu Picchu. En la versión posseana de Colón, es imposible no pensar en el tema mítico de la nostalgia del Paraíso y a su vez en la idea de América como tierra de promisión veterotestamentaria. En Álvar Núñez, la visión de lo americano es también la de un paraíso incorrupto, originario, regido por las leyes naturales y Eva Perón vive en un Buenos Aires ancestral «la fiesta del poder», del exceso. Pero, indudablemente, donde la relación del personaje con el espacio va a ser más estrecha es en *Los cuadernos de Praga*, donde la capital checa se convierte en un referente simbólico y plástico que absorbe al protagonista y termina constituyendo el tópico literario de la ciudad muerta.

e) El personaje escribiente

Hay una extraña relación entre los personajes posseanos y la palabra escrita. Ello tiene que ver con el hecho de que, de todos ellos, se conoce una versión canónica, más o menos oficial, difundida por la historiografía. El ámbito de la novela nos va a permitir entrar en terrenos de mayor privacidad y, en ellos, el personaje reelabora su versión «auténtica» y construye un discurso inédito, íntimo y verdadero que se opone al público, dominado (según juzgan los propios personajes) por el aparataje moralizador y tergiversador de la Historia con mayúscula. Aguirre, que dirigió una impresionante carta de denuncia al monarca español, vuelve a escribir otras tantas en su trayectoria de resucitado, pero tendrá que dictarlas, ya que Posse ha urdido la travesura de presentárnoslo analfabeto. El Colón de los Diarios amplía su parte delirante en el discurso de Posse y se confiesa en sus escritos como un buscador del Paraíso a quien no importan los bienes temporales ni los títulos.

Toda la novela sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca es una reflexión sobre la escritura y su valor testimonial y tanto el Che como Eva Perón nos hacen testigos de la gestación de esos diarios secretos, presumidos por los historiadores pero, felizmente para Posse, perdidos, que nos muestran su lado menos conocido.

Volvemos a un momento en el que se preserva el valor de la palabra escrita como ente mágico, alumbrador, capaz de revelar aquello que está vetado a la exterioridad de la ciencia histórica. En el tono confesional de las tres últimas novelas estudiadas, llegamos a la parte subterránea de unos personajes caducos donde el sexo y la muerte cobran protagonismo con toda su carga nietzscheana y el acto de escribir adquiere también los rasgos de un *memento mori*.

f) La articulación de la nostalgia

En el tratamiento de los personajes históricos que protagonizan las cinco novelas objeto de análisis puedo constatar la preferencia por un trazo melancólico, descreído, íntimo. El personaje parece disminuido ante los ojos del lector, en cierto modo indefenso en un mundo que ha cambiado y lo ha dejado atrás. Existe una preferencia estética por cultivar esta visión más cercana y próxima (y por ello más humana) de los personajes prestados por la historia. El autor define este proceso de la siguiente manera:

> En mi caso, el mecanismo de trabajo es utilizar la nostalgia desde una posición de dolor, o de ruptura, o de amenaza, o de serenidad, o de enfermedad, o de vejez, puntos desde los que la rememoración de la vida cobra una intensidad nostálgica (…). Para mí, mi voz necesita fundarse en la nostalgia, y por eso recurro al personaje en crisis, al personaje caído, al

viejo, al enfermo, de modo que el personaje evoca su grandeza o su propia humanidad[182].

Teodosio Fernández relacionó *El largo atardecer del caminante* (1992) con otras novelas contemporáneas –como *El general en su laberinto* (1989) de García Márquez o *La visita en el tiempo* (1990) de Uslar Pietri– precisamente por la coincidencia en el punto de vista con que presentaban a los personajes históricos: «se prefiere verlos desde un ángulo personal, privado, menor, marcado por el desengaño ante empresas azarosas e inútiles coronadas por el fracaso»[183]. La nueva óptica ya estaría inaugurada por una obra anterior a todas éstas, ya que es la empleada en la novela *Daimón* (1983), donde Lope de Aguirre queda relegado, tanto en lo personal como en lo histórico, a un papel únicamente fantasmagórico, espectral.

Ahora bien, con Posse no se recupera únicamente el protagonismo de los héroes sin pedestales, «recobrando su perdida condición humana», como afirmaba Aínsa[184]; el narrador argentino apunta, tal vez, a algo más: sus personajes a veces dejarán el pantanoso terreno de lo humano para entrar en lo arquetípico y, otras veces, si dejan la existencia histórica, lo harán para encarnar la heroica o la mítica. El personaje en Posse no es en absoluto un tema unidireccional; empecemos, pues, el recorrido.

---

182 Posse en Sáinz de Medrano, *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 72.
183 Teodosio Fernández en *ibid.,* p. 32.
184 Aínsa, *Reescribir el pasado, op. cit.,* p. 11.

II. Primer itinerario: héroes y arquetipos

Los personajes históricos que traza Posse en su díptico sobre el descubrimiento y en *El largo atardecer del caminante* presentan unos rasgos muy precisos. En primer lugar, son personajes que operan en un contexto mítico, por lo que su configuración tendrá que tener en cuenta esta peculiaridad; así, desde el planteamiento de la mentalidad primitiva, lo histórico pierde valor y sólo se recuerda en la medida en que se aproxima a un esquema esencial. Comenta Eliade que «la memoria popular retiene categorías en vez de acontecimientos y arquetipos en vez de personajes históricos»[185]. De ahí que, si el objetivo de Posse es la recreación de una visión mítica de la historia de América, tendrá que abstraer determinadas características de sus personajes históricos hasta dejarlos reducidos a su esencia. Mediante este proceso, el protagonista se convierte en arquetipo, un elemento de mayor potencial comunicativo y gran fuerza expresiva. Así, la construcción de los personajes por parte de Posse en esta primera fase tendrá una extraña similitud con las teorías

185 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* p. 50.

estructuralistas, donde el personaje se convierte en un actante, una entidad identificada únicamente por su función: el héroe deviene en «un mero soporte del contenido semántico de la obra»[186].

El estructuralismo y el formalismo ruso llevaron a puntos extremos este procedimiento de análisis basado en la reducción a la función en sus estudios sobre las formas narrativas. En este sentido es interesante recordar la conocida obra de Vladimir Propp, *Morfología del cuento*[187], donde se reflexiona sobre la naturaleza de los relatos maravillosos y sus principios constitutivos:

> La repetición de funciones por ejecutantes diferentes ha sido observada hace ya tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos y creencias (…). Así como los caracteres y las funciones de los dioses se desplazan de unos a otros y pasan incluso, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de ciertos personajes de los cuentos pasan a otros personajes. Podemos decir, anticipando, que las funciones son extremadamente poco numerosas, mientras que los personajes son extremadamente numerosos[188].

Había en el proyecto de Propp un deseo de encontrar el esquema originario, la «esencia» de todo relato popular, descartando lo accesorio y secundario, objetivo, obviamente, nunca alcanzado[189]. Sin llegar a estos extremos, en los per-

186 Darío Villanueva, «La recuperación del personaje» en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura 1990, p. 20.

187 Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2006.

188 *Ibid.,* pp. 32-33.

189 A este respecto, afirma Propp: «Rechazando todas las formaciones locales o secundarias, y no conservando más que las formas fundamentales, obtendremos aquel cuento del que todos los cuentos maravillosos no

sonajes de Posse que ahora nos ocupan hay algo de actancial, de arquetípico, ya que todos ellos parecen desempeñar la misma función sintáctica en el relato: desmontar el orden establecido, crear un universo nuevo y «darle la vuelta» a la historia. Todos sus personajes tendrán unas valencias similares a este respecto (aplicadas en distinto grado), aunque sean constructos mucho más complejos que los personajes pregonados por el estructuralismo. Para Sánchez Zamorano, los personajes posseanos son «símbolos –por momentos, meras alegorías– del 'espíritu', de la idea occidental en su paulatina aclimatación a las latitudes americanas»[190]. Ingrid Galster (aunque se refiere a *Daimón,* se puede extrapolar a todas las obras de Posse aquí estudiadas) afirma que la presentación de arquetipos por personajes y la unión de lo real y lo ficticio conducen a un mundo sin sujetos, donde se neutraliza «la oposición 'logocéntrica' de historia y ficción» y se evidencia el carácter de la historia como entidad ficcional[191]. Ese carácter arquetípico del personaje sirve a Posse para reubicar su narrativa histórica en el ámbito de lo mítico, de la inoperancia de los esquemas cognoscitivos racionales, en la estética de ese discurso descreído de la nueva novela histórica.

---

son más que simples variantes» (*ibid.,* p. 103). Este tipo de análisis, aplicado en exceso, llevaría a un empobrecimiento de la visión del personaje como tal y su función en la novela. Sin embargo, Propp ya estableció las limitaciones de su metodología, al indicar que las constantes que reflejó en su obra «conciernen sólo al folklore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal» (*ibid.,* p. 34). El crítico deja bien claro que sus teorías sólo son válidas para formas básicas del relato, tradicionales, no para formas narrativas más complejas y producto de un autor individual y concreto.

190 J. A. Sánchez Zamorano, *Aguirre: la cólera de la historia. Aproximación a la «nueva novela histórica latinoamericana» a través de la narrativa de Abel Posse*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 20.

191 Ingrid Galster, «El conquistador Lope de Aguirre en la Nueva Novela Histórica», en Kohut, *La invención del pasado, op. cit.,* p. 201.

Daimón: Lope de Aguirre y el mito del poder

> Este personaje me pareció tan descomunal que decidí que tenía que seguir viviendo, porque esa impronta anárquica y salvaje es la que permaneció en América (…). Los dictadores de América son, de alguna manera, ese Lope de Aguirre, y yo traté de que ese personaje tuviera dos vidas: la suya real y otra que, mediante sucesivas reencarnaciones, lo lleva hasta el siglo XX. Ése ha sido mi esfuerzo y mi intento, el de utilizar a este personaje como símbolo de los diversos avatares de la vida y la historia americana.
>
> (Abel Posse)

Posse elige para estrenar su nueva voz, su recién nacida versión de América, a un personaje histórico muy particular que ha tenido un amplio vuelo literario[192] iniciado ya por Valle-Inclán en 1926 con su *Tirano Banderas,* «novela de tierra caliente»[193]. De Aguirre se han elaborado varias lecturas que pasan por el tirano homicida de las crónicas hasta con-

---

192 Algunas novelas relevantes inspiradas por Aguirre son *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) de Ramón J. Sénder o *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva.

193 Ya Alonso Zamora Vicente, en su edición de la novela en Austral, destacaba «una dependencia palpable en detalles y vislumbres de algunos episodios de *Tirano Banderas* respecto de la figura que los cronistas nos legaron de Lope de Aguirre» (Zamora Vicente en Valle-Inclán, *Tirano Banderas,* Madrid, Austral, 2005, p. 26). De cualquier modo, si revisamos el epílogo de la novela podemos establecer un claro paralelismo entre el personaje valleinclanesco y el caracterizado por las crónicas: la deserción y abandono por parte de sus hombres (mientras que los pocos que quedan yerran voluntariamente sus disparos), las quince puñaladas a su joven hija (tras el discurso de su posible vejación a manos de los vencedores), la decapitación del tirano y el reparto final e ignominioso de sus restos mortales.

vertirlo en el primer independentista de América[194]; ya Uslar Pietri, en su ensayo «El peregrino», cree ver la causa de esta fascinación en el profundo «sentido de lo dramático, de lo histórico y de lo mágico»[195] que posee el personaje en cada uno de sus actos[196].

Este hidalgo nacido en Oñate (Guipúzcoa) en la segunda década del siglo XVI protagoniza una historia que no parece en principio tan distinta a las de otros que llegaron al Nuevo Mundo en busca de suerte y riquezas. Sin embargo, lograría que sus pasos resonasen más que los del resto, tal vez por el arrojo que puso a su empeño, por su personalidad abismal. Estuvo alrededor de treinta años en las Indias, casi siempre como uno más. Vivió el ambiente de crispación provocado por la promulgación de las Leyes Nuevas de 1542, que recortaban los derechos y las prerrogativas de los conquistadores a favor de la corona y que constituyeron el caldo de cultivo de las guerras civiles del Perú. Aguirre estuvo allí, casi siempre del lado del rey aunque con algún desliz que era perdonado al combatir al insurgente de turno. En una de esas campañas bélicas recibió un arcabuzazo en la pierna y desde entonces su cojera le acompañó como otro rasgo más que terminaría de conformar su fisonomía fúnebre, sombría, premonitoria. Era de carácter huraño y poca conversación; sólo se le conocía una debilidad: Elvira, su hija mestiza.

---

194 Teoría sostenida ya por el propio Simón Bolívar y por un grupo de historiadores vascos cuya figura más visible es Segundo de Ispizua.

195 Uslar Pietri, «El peregrino», *op. cit.,* p. 32.

196 Para un recorrido por las distintas obras literarias, teatrales y cinematográficas inspiradas por Lope de Aguirre, ver Rosa Mª Grillo, «La veridica storia di Lope de Aguirre, dalla cronaca al cinema», *Atti del Congresso «Il personaggio nella letteratura»* (Salerno, dicembre 2002), a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, E.S.I., 2004, pp. 69-86 y «La verídica storia di Lope de Aguirre: da *loco* e *traidor* a *príncipe de la libertad»,* Cultura Latinoamericana, *Annali 2005 dell'I.S.L.A.,* Pagani 7 (2006), pp. 123-154.

En 1559 el marqués de Cañete encarga al gobernador Ursúa una expedición al célebre reino de El Dorado. Aguirre, un aventurero ya entrado en años, se enrola en esta empresa de dudoso éxito con un objetivo diferente al de todos: aquí se inicia su plan suicida, su jugada maestra, el todo o nada. Una vez dentro del río Marañón consigue, mediante intrigas bien calculadas, matar a Ursúa y a sus allegados y proclamar como príncipe al tan ambicioso como inepto Fernando de Guzmán, jovenzuelo aristocrático que se convertirá en un mero títere en sus manos. A continuación, hace que los expedicionarios, ya bajo su mando, firmen un documento de desnaturalización de los reinos de España, una auténtica afrenta a la autoridad vigente. Además, escribe una airada carta a Felipe II que sella su paso por la historia: reprocha al rey su ingratitud, le recuerda sus servicios y se lamenta de haber tenido que llegar a esos extremos reivindicativos. Todo esto supone una declaración de guerra al rey, hecha desde unas barcazas endebles en una selva indómita y por casi un anciano. Aguirre ya ha advertido a sus hombres de que El Dorado es un artificio: lo más parecido es el reino del Perú, única prima por la que vale la pena dejarse la vida. Así, mata o hace matar a los que le estorban, o a los que cree que lo harán. Su poder de control es absoluto y mientras la delirante turba viaja hasta la desembocadura del Amazonas, todo pasa por sus manos. Después cruza a Isla Margarita y allí sufre las primeras deserciones: hombres que huyen sobrepasados por la culpabilidad de sus delitos, confiando en un indecoroso perdón real. Pero el tirano no se amilana, entra en Venezuela y encuentra en la localidad de Barquisimeto un final acorde con sus dimensiones: todos sus marañones (excepto uno) le abandonan y, cercado por el enemigo, mata a Elvira a puñaladas para evitarle futuros escarnios y humillaciones, destino propio de la hija de un traidor. Ya libre, tras haber borrado

su descendencia en este mundo, acude solo al encuentro de los dos arcabuzazos que sus propios soldados (ahora de nuevo súbditos reales) le regalarán con gran rapidez y decisión, cualidades muy aconsejables en quien teme que la víctima deje algún testimonio que evidencie que no debe marchar sola. Es el lunes 27 de octubre de 1561.

Esta hazaña de dimensiones épicas, versátil y susceptible de varias interpretaciones, constituye una trama perfecta donde Posse puede poner en práctica su visión mítica de América. Así, el argentino hace resucitar al que considera «el espíritu demoníaco de la conquista»[197] y con él representa el afán de poder, siempre renovado, siempre tosco y brutal, pero hermanado con la política americana. El planteamiento de *Daimón* es la resurrección del tirano que, haciéndose acompañar de todos sus hombres, regresa para proseguir su jornada imposible durante cinco siglos más, reanudando «la fiesta de la guerra»[198]. Un Aguirre incestuoso y endemoniado vuelve al mundo con toda la energía maquiavélica de antaño, pero ingresará en un mundo que ya no es el suyo: llega al mítico país de las Amazonas y le aburre su sensualidad sin malicia, ve en la Cartagena del siglo XVIII ese juego del progreso y del comercio que aniquila las antiguas jerarquías al tiempo que crea las suyas propias y visita con su séquito de marañones el anhelado Paytiti, país del oro, cuyo príncipe vive triste, como «un empleado de su propia opulencia»[199]. Esto sucede en «La epopeya del guerrero», la primera parte de la novela, que se cierra con un Aguirre hastiado de sus propias andanzas y que buscará, mediante el anonimato, un camino individual hacia la felicidad. Dicho trayecto aparece

197 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 132.
198 Posse, *Daimón,* Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 9.
199 *Ibid.,* p. 137.

trazado en el segundo bloque, «La vida personal», donde Lope vive al fin el amor junto a sor Ángela en un entorno ancestral, el Machu Picchu. Sin embargo, esta quietud pronto abruma al hombre de acción y decide conocer la floreciente República donde descubre que todos sus marañones han medrado al ocupar puestos de gran relevancia política e intelectual: Blas Gutiérrez (antiguo escribano) es el hombre ilustrado por excelencia y fundador del Partido Liberal; Diego de Torres, el soldado aspirante a místico algo torpe y apocado es ahora un famoso líder estudiantil, «entregado de lleno a la mística revolucionaria»[200]; el cura Alonso de Henao ha ascendido a la categoría de Obispo y Carrión, el verdugo vocacional de la tropa, se ha convertido en un coronel beligerante de bigotes prusianos al que todos temen en secreto. Aguirre está fuera de juego, su crueldad está obsoleta. Decide cambiar su destino y consuma el «erocidio matrimonial» con el necesario asesinato de su esposa. Se siente tan desolado que necesita a Huamán como guía de su proceso de liberación espiritual, tras el cual consigue entrar en «lo abierto», «deshistorizarse»[201] y sentirse poco a poco americano. Viaja entonces por un continente devastado por la injusticia y la explotación y presencia finalmente el levantamiento de las fuerzas armadas a cargo de Carrión, aventado, como siempre, por el amparo teológico de Monseñor Henao. En el Cuzco, Aguirre se reencuentra con la Mora, un antiguo amor imposible, y vive con ella el renacer de concupiscencia al tiempo que viene «oliendo su propia muerte»[202]. La joven, imbuida por el idealismo revolucionario de Torres, le propone unirse con él a su grupo de resistencia, y ahí Agui-

200 *Ibid.*, p. 260.
201 *Ibid.*, p. 226.
202 *Ibid.*, p. 280.

rre vuelve a sentir su «demonio», su necesidad de traición, su hambre de poder. En este momento en el que el protagonista vuelve a encarrilar su imagen prototípica, a encarnar los rasgos de que la literatura y la historiografía le han dotado, muere accidentalmente, atragantado por un hueso. Pero el estigma de maldad y crueldad que representa no desaparece con él.

Daimón desarrolla el tópico del poder, representado en inicio por Lope de Aguirre, al tiempo que reelabora la historia de América en clave mítica. La novela encierra una gran riqueza semántica que puede ser abarcada desde varios niveles; aunque sólo me acercaré a la factura del personaje histórico, no puedo dejar de constatar la presencia de diferentes lecturas que llevan al lector a un universo intertextual amplísimo, que abarca desde concepciones filosóficas a parodias más o menos veladas de toda una tradición literaria española e hispanoamericana. Tal vez constituye la obra más ambiciosa de Posse que, paradójicamente, no ha supuesto un mayor interés por parte de los especialistas, más bien al contrario, como se quejaba, (juzgo que con razón) Sánchez Zamorano:

> En la crítica más puntual sobre la narrativa de Posse, se advierten de entrada dos hechos: la preferencia, curiosa aunque no inexplicable, por la novela PP [*Los perros del Paraíso]*; y, a partir de cierto momento, la cansada aplicación epidérmica de las mismas categorías analíticas (…). Es natural que PP, por el ascendiente de la figura de Colón y por haber recibido, en 1987, el flamante Premio Internacional de Novela «Rómulo Gallegos», haya concitado la mayor atención crítica. Sin embargo, en la producción de Posse, es D [*Daimón*] la novela más compleja, la que ocupa un puesto central y la que sirve de faro y llave a todas las demás. Hermética, críptica, filosófica, D es la «rara avis»[203].

203 Sánchez Zamorano, *Aguirre, la cólera de la historia, op. cit.*, pp. 29-30.

Considero que *Daimón* es una novela metodológica porque cristalizan en ella varios de los presupuestos constructivos que van a marcar la visión de la historia y del personaje histórico en Posse. Todas las pretensiones del autor a la hora de articular una particular lectura del mundo europeo en contacto con lo americano pueden encontrarse, al menos en origen, en esta primera obra sobre la conquista, fundacional en todos los sentidos[204].

En ella se percibe como principio estructurador general la crisis del logos histórico, evidente ya desde los elementos paratextuales empleados para titular los capítulos que aluden a las cartas del Tarot (el juicio de los muertos, el diablo, la emperatriz, el enamorado, etc.), elemento ocultista, irracional, brillantemente anticientífico. La realidad parece resquebrajarse ante un discurso, el histórico, que no consigue abarcarla desde ninguna de sus perspectivas. La novela refleja ese ahínco definitorio, ese prurito perfeccionista del hombre europeo que choca con América, convertida ahora en selva de signos, en caos hermenéutico. Como apunta Sánchez Zamorano, *Daimón* «no es la mera parodia de una historia oficial. Desde el punto de vista filosófico, es el rechazo de la reducción de lo humano a historia, lo que, sin duda, no es lo mismo»[205]. Además toda la novela se adecúa a los objetivos propuestos de contar la historia de América desde otro punto de vista, de manera que con ello se legitiman otras voces ausentes del discurso oficial (recordemos, al respecto, la relevancia que para el novelista argentino tuvo la lectura

---

204 Este carácter fundacional de *Daimón* en la visión americana de Posse es el que propone asimismo Beatriz Aracil en su artículo «*Daimón* de Abel Posse: hacia una nueva crónica de América», en Carmen Alemany y Eva Valero (coords.), *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial*, monográfico de *América sin nombre*, 5-6 (2004), pp. 22-30.

205 Sánchez Zamorano, *Aguirre, la cólera de la historia, op. cit.*, p. 56.

de las obras de Kusch y León-Portilla). El elemento nodular de la nueva imagen de América elaborada por Posse es, como ya vimos, el personaje, y, en este sentido, *Daimón* es la puesta en escena, la primera y genial aparición de esta figura, amalgama de ser histórico, destino, demonio y ángel amoral. El contexto mítico que se inaugura en esta novela se ubica en esa temporalidad cíclica que salva al hombre de la historia, el eterno retorno del mito. Aguirre, protagonista absoluto, se convierte en su portavoz cuando, ya desde el principio de la novela, consciente tras vencer a la muerte de que «nada está descubierto», «nada está concluido»[206], afirma triunfante: «¡Querer la vida! ¡Querer repetir todo: todos los crímenes y todos los sufrimientos, sin dar ni pedir perdón!»[207].

El último rasgo que estrena la novela y que es parte de la poética o de la metodología posseana es la dicotomía entre los hombres del estar y los del hacer o ser, incapaces de vivir de forma tranquila según los ciclos naturales. Posse convierte a Aguirre en un «desdichado del hacer»[208] que, no obstante, hará un esfuerzo por asimilarse a lo americano, trabajo baldío ya que el daimón de Aguirre es un espíritu de poder y dominio, incompatible con la existencia apacible de los nativos.

Lope de Aguirre, el peregrino

Éste es uno de los muchos apelativos con los que el tirano se autodefine en sus misivas y de alguna manera Posse rescata ese rasgo presente en el personaje histórico real para ficcionalizarlo y convertirlo en un motivo mítico que desplaza

206 *Daimón,* p. 16.
207 *Ibid.,* p. 35.
208 *Ibid.,* p. 126.

a su protagonista por el tiempo y la geografía americana. El Lope de Aguirre de *Daimón* inicia una curiosa variante del topos literario de la *peregrinatio*, que es la *peregrinatio post mortem*, y que enlaza con un tema mítico de gran relevancia: la regeneración periódica del tiempo a partir de un nuevo nacimiento[209]. En el mundo arcaico persiste la creencia de que al final de cada año se repite simbólicamente la creación del mundo (en la novela esta cosmogonía está relacionada con América como continente nuevo, recién nacido) y ello va acompañado del retorno de los muertos a la vida. Este concepto entronca con creencias casi universales de que los muertos, aprovechando ese lapso en el que el mundo se regenera, regresan con sus familias al menos una vez al año[210]. Esta «invasión de las almas de los muertos» supone un «signo de suspensión del tiempo profano» que a su vez conlleva la coexistencia de pasado y presente; estamos ante un «régimen nocturno»[211] y la vuelta de Aguirre y su tropa marchita de marañones a la vida es una actualización novelesca del «culto del visitante»[212], elemento ceremonial que hunde sus raíces en la poética del mito. El «visitante» iniciará su viaje absurdo por un continente que se va creando ante sus ojos, y parece que la *peregrinatio*, elemento estructurador de la obra, sea también una excusa para contarnos, desde la óptica de un conquistador atroz venido a menos, qué es América.

Existen tres mecanismos constructivos importantes en la versión posseana de Lope de Aguirre que requieren un análisis pormenorizado; estoy hablando de la presencia de la anacronía, la deshistorización del personaje y su función en

---

209 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* pp. 58-59.
210 *Ibid.,* pp. 66-67.
211 *Ibid.,* pp. 71-72.
212 *Ibid.,* p. 74.

la novela como testigo o *voyeur*. A continuación explicaré en qué consiste cada una de estas estrategias elaboradas por Posse y cómo todas ellas cooperan en la creación de ese personaje ambiguo que es el Viejo Aguirre.

a) Presencia de la anacronía

La conciencia de que Lope de Aguirre es un personaje anacrónico no parte de Posse, es una característica que ya existía en el personaje histórico real, tal como evidencia Beatriz Pastor en su *Discurso narrativo de la conquista de América*:

> Ideológicamente, la rebelión de Aguirre presenta un carácter inequívocamente anacrónico y reaccionario. No hay en su formulación ni un solo elemento progresista, y, menos aún, revolucionario. Es una rebelión que reivindica los valores idealizados de una época anterior y que rechaza cualquier transformación de un modelo de sociedad guerrero-medieval, transformación que percibe irracionalmente como degeneración y corrupción. Para Aguirre, los valores cristianos y guerreros de las cruzadas se identifican con la esencia misma de ese espíritu español cuya pureza se propone restaurar, liquidando a todos los representantes de un orden «cevil» que no comprenden el valor superior de la guerra[213].

Lope de Aguirre es un espécimen arqueológico de un mundo que ya no existe y Posse así lo concibe, de forma que

213 Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América,* La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 435. Más adelante concreta específicamente la idea que nos interesa: «El análisis de las cartas y parlamentos de Aguirre no revela la figura de un loco, sino la de un rebelde angustiado y anacrónico» (p. 444).

esta evidente anacronía se combina con la idea del peregrinaje y ambas se traducen en una versátil marginalidad que caracteriza al personaje en todas sus andanzas; exclusión, por otro lado, capaz de redefinirse y reubicarse en cada momento y lugar. Por ejemplo, en Cartagena descubre que los tiempos han cambiado, y, al conocer las nuevas y poderosísimas armas de fuego, «comprendió que el poder de los emperadores europeos era ahora terrible: habían sabido incorporar la ciencia a su maldad de siempre»[214]. Allí siente su derrota con «cierta vergüenza, como de provinciano fracasado en fiesta mayor»[215] y su forma de vivir la nostalgia de un tiempo que se fue adquiere la forma de un encuentro paulatino con lo americano, de identificación con el continente:

> Por primera vez en sus sucesivas vidas se sintió americano. Al menos con el rencor de americano y ese cierto orgullo vegetal y paisajístico que con el tiempo sería confundido con mero folklorismo[216].

La novela consigue que este personaje sanguinario despierte compasión, ya que Aguirre es cada vez más el Viejo y menos el rebelde victimario de las Crónicas. Gracias a la iniciática psicoterapia dirigida por Huamán y al empleo de la ayawasca (recordemos aquí el valor mágico que en las leyendas míticas tienen ciertas hierbas), Aguirre entra en lo abierto, «su sudamericanidad era ya casi completa»[217]. Así su anacronía se vincula directamente con lo americano y en particular con la voz melancólica del tango:

---

214 *Daimón*, p. 102.
215 *Ibid.*, p. 108.
216 *Ibid.*
217 *Ibid.*, p. 225.

> En la borrachería donde Arturo Cova dormía con la cabeza sobre la mesa esperando que su mujer regresara del modesto «pase» imperaba la miseria y la música de la queja. Dos guitarreros melancólicos acompañaban a un cantor impersonal cuya voz provenía de un gramófono a corneta puesto sobre una silla de paja. Era algo nuevo, el tango *Mi noche triste* (que en ese tiempo se llamaba *Lita*). El cantor del disco era de mucha fama: Carlitos Gardel. Fue la primera aproximación de Aguirre con el tango, y fue un lazo para siempre[218].

b) La deshistorización del personaje

Si Lope de Aguirre siempre ha sido uno de esos personajes de los que vehiculan ideas, principios o mensajes bien sean positivos o negativos, la creación que presenta Posse está marcada por una extraña «deshistorización». De esta manera nos encontramos ante una criatura sin programa ni discurso, cuya resurrección le ha hecho surgir de la nada perdiendo paulatinamente su codificación histórica originaria. Este inaugural daimón se reinterpreta desde el presente obviando su carga pretérita: ya no es el que domina a sus hombres mediante el terror y busca en sus crímenes una reivindicación honesta, pero tampoco es un idealista, un luchador, un revolucionario (como lo ve, por ejemplo, Miguel Otero Silva). El Viejo Aguirre es una creación literaria profundamente descastada que, en su carácter continuamente dinámico, va liberándose de su carga semántica previa y obliga al lector a un ejercicio continuo de reconsideración. Es un personaje al que se dota en el relato de una profunda libertad, que juega continuamente a que busquemos su referente histórico para desmentirlo. Posse ha indicado en alguna ocasión que Aguirre simbolizaba «la barbarie maravillosa

218 *Ibid.*, p. 244-245.

de España, la barbarie que termina con una aventura desopilante y genial, aunque monstruosa» y que en este sentido él se proponía «rehabilitar»[219] dicha barbarie.

Quizá la restitución del tirano sea esta visión profundamente personal de un personaje que ya no predica nada, que está condenado a ver un ciclo concluido del que ya no forma parte. Tampoco funciona en su proyecto redentor el espejismo de la salvación romántica: intenta «hacerse» americano, pero cae sobre él la losa de la predeterminación histórica. La embriaguez de poder y dominio le llevan a traicionar a la Mora y apartar del camino al nuevo héroe, el «santurrón Diego de Torres»[220], trasunto del Che Guevara y del sacerdote católico colombiano Camilo Torres[221]. A priori, Lope se presenta como símbolo del poder, como daimón, pero se trata de un daimón desubicado, fuera de su ámbito originario y reemplazado por una mutación más talentosa que es la de la tiranía organizada, hecha sistema por Carrión y sus esbirros. El Viejo ya sólo camina para invalidar su versión oficial, sin tener una nueva que ofrecer. Ni siquiera puede ser la imagen de la barbarie y la violencia porque incluso su maldad ha quedado obsoleta: es un espectro en todos los sentidos, es «el fantasma de su fantasma»[222].

c) Aguirre, el *voyeur*

De la conjunción entre un personaje en eterno movimiento y la configuración de un prototipo sin ideario surge

---

219 Posse en Sáinz de Medrano, *La Semana de Autor, op. cit.*, 77.

220 *Daimón,* p. 283.

221 Camilo Torres Restrepo, arquetipo del cura guerrillero, perteneció al Ejército de Liberación Nacional y murió en 1966, durante su primera intervención armada contra miembros del ejército colombiano.

222 *Daimón,* p. 212.

el tercer mecanismo constructivo que observo en el protagonista de *Daimón*: el *voyeurismo* como forma de interacción entre mundo y personaje. Posse sustituye el ofrecer una lectura de Aguirre (condenatoria o absolvedora) para dejar que sea este mismo el que observe ejerciendo el valioso oficio de *voyeur*; de hecho, toda la novela es una exuberante recreación de esa mirada asombrada[223]. El autor no necesita explicar el demonismo ni la crueldad proverbial de este ser ferino porque lo convierte directamente en una constante histórica, un daimón de maldad, barbarie y poder. Es significativo en este sentido que la novela reciba su título de esta denominación abstracta, genérica, y no de su encarnación concreta en el texto que sería el propio Aguirre (ello enlaza con la idea de que estamos ante una novela metodológica, en cierto modo preparatoria). Sin embargo, si el tirano de Oñate es

223 En este sentido, podemos comparar el personaje de Aguirre en cuanto a esta peculiar actitud contemplativa que opta por la inacción con el Arturo Cova que protagoniza *La vorágine* de José Eustasio Rivera (y al que encontramos escuchando melancólicamente un tango en la cita anterior). Ambos circulan por una América devastada por la avaricia y la explotación humanas, pero son incapaces de articular una visión crítica coherente, ya que lo que realmente lamentan es no gozar de una posición privilegiada dentro del grupo de los poderosos. Cova deambula por el infierno de las caucherías y Aguirre también hace lo propio cuando hacia el final de su peregrinaje vaga por el Xingú, paraíso de explotación humana. En su visita a Manaos, el Aguirre de Posse distingue a lo lejos a un conocido: «Era Arturo Cova que pretendía entregarle al Cónsul de Colombia (…) su formidable y documentada denuncia sobre la bárbara esclavitud de los siringueros colombianos. Arturo Cova sólo era un resto famélico, consumido por las alucinaciones y el beriberi. Luchó como pudo pero en seguida cayó entre las patas de los caballos. Humillado y maltrecho, fracasado otra vez, se resignó a volver a las borracherías del bajo donde su mujer se ofrecía por monedas a los capataces despedidos» (p. 240). El protagonista de *La vorágine* forma parte de este séquito de desposeídos, nostálgicos anacrónicos, que deambulan por *Daimón* y a través de los que Posse crea su versión sobre Lope de Aguirre.

un daimón en el siglo XVI y representa en aquel contexto la violencia y el abuso, no lo será en los posteriores; asiste el lector entonces a su lucha por la supervivencia frente a sus homónimos, al salvajismo de la ley de selección natural más darwinista, una batalla perdida de antemano. En la propia novela aparece una cita referida al mundo animal que explica en forma de parábola este proceso que describo:

> Los jabalíes también crean jerarquías y jefes militares. Vive este jefe una vida profundamente antinatural, se hace proclive al abuso y la prepotencia creando serios desórdenes entre el hembraje. Mientras es joven parece imitar al tigre, perdidas las fuerzas transfórmase en rencoroso cerdo que los jóvenes despedazan en un sacrificio de renovación[224].

No es necesario especificar quién es ese ex-jabalí despedazado: Aguirre se convierte en una reliquia andante. De ahí que su función quede circunscrita únicamente a la contemplación impertérrita, exenta de predicamento. Lope es un hombre aturdido en un mundo polimórfico que lo excluye. Descubrirá que en esa nueva era «habían triunfado los putillos administrativos sobre los guerreros»[225], pero, como carece de la facultad del autoanálisis, no logrará darse cuenta de que él mismo «tenía un sentido arcaico y aristocrático del poder, olvidándose de que todo poder, incluso el suyo, siempre nace de la infamia, de la usurpación»[226]. Posse omite toda limitación significativa en la creación de Aguirre al convertirlo directamente en un espíritu errante, antaño paradigma histórico y ahora sólo *voyeur* caduco de sus herederos en la atrocidad: los modernos tiranos del caudillismo militar. Así,

224 *Daimón*, p. 145.
225 *Ibid.,* p. 113.
226 *Ibid.,* p. 269.

el personaje no necesita coartada en su itinerancia americana y puede opinar y admirar, fundirse en el paisaje polícromo de América aunque sin entender nada, ni siquiera a sí mismo. La vuelta del Viejo tiene un valor testimonial: cuando se plantea de nuevo la acción violenta y reconquistar el primer plano de los acontecimientos (reingresar en la historia), se cierra su círculo. Su funcionalidad en la novela es como espectador, no como agente: quizá su condena (y al mismo tiempo su salvación) sea presenciar su propia condición de desplazado, de marginal.

El Aguirre posseano desde una perspectiva intertextual

Hay varias referencias textuales y literarias mineralizadas en la constitución del protagonista de *Daimón*. Dar cuenta de todas ellas aquí es tarea imposible, pero sí se pueden atisbar algunas presencias esenciales que orquestan los principios básicos de este Aguirre tan novelesco, que solapa en su andadura, mostrándolo sólo a veces, un universo intertextual abarcador y polifónico que se ensancha a medida que es catalogado. Subyace un juego de latencias en la obra que vamos a rescatar del discurso para ver en qué medida contribuyen a la creación del protagonista. Me centraré en dos mundos textuales fundamentales por su trascendencia: el primero de ellos serían las crónicas que narraron los acontecimientos históricos de la rebelión de Aguirre; el segundo entroncaría con el viraje de Abel Posse hacia una visión y unos modelos literarios más genuinamente latinoamericanos y, en particular, argentinos.

a) El sueño de las crónicas

Se conservan seis testimonios documentales que narran el episodio homicida urdido por Aguirre[227]. 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 Monguía, 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, así, pintan el demonio de Aguirre con colores vivos y cegadores, un ser protervo que los lleva a todos a la perdición.

Daimón no es una novela que parta fielmente de las crónicas para elaborar su mundo propio, su logos; o al menos no las sigue del mismo modo en que otras obras basadas en el mismo personaje histórico lo han hecho[228]. Posse utiliza todo este material con total libertad creativa, pero aún así es imposible no ver en el magma poético que es la novela múltiples referencias, transformadas o solapadas, a la voz de los cronistas. Hechos, personajes y situaciones aparecen en ocasiones desrealizados por el trabajo literario, pero siempre subyacentes en el texto. El propio Posse reconoce que «en ese viaje espiritual y admirativo hacia la América ancestral,

---

227 Véase Elena Mampel González y Neus Escandell Tur, *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, Editorial 7 ½, 1981.

228 Hablamos de novelas que se basan de forma directa en las crónicas como *El camino de El Dorado* de Uslar Pietri o *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sénder.

necesité leer y releer las Crónicas»[229] y dicho proyecto de reelaboración ha sido efectuado por el autor argentino partiendo de un principio que él mismo denomina «fraguar imaginativamente la crónica»[230]. Para ello, no parte de la mera traslación de acontecimientos históricos al plano novelesco, sino que alambica ese discurso con una lógica delirante, similar a la de los sueños. Este onírico proceso de montaje ha sido definido con gran acierto por José Manuel Caballero Bonald cuando afirma que «lo que se ha propuesto Abel Posse, antes que nada, es desarticular el engranaje de algunas viejas crónicas para volverlo a montar según unas sorprendentes instrucciones de uso»[231]. Intentaré ver en este punto qué elementos del tirano histórico prevalecen en el posseano, y qué metamorfosis ha producido el filtro novelesco.

Uno de los rasgos que los cronistas reiteran de Aguirre es su insomnio vigilante. Dicen que «fué gran sufridor de trabajos, especialmente del sueño, que en todo el tiempo de su tiranía, pocas veces le vieron dormir, si no era algún rato de dia, que siempre le hallaban velando»[232]. Esta actitud controladora se reitera y magnifica en *Daimón*, donde Aguirre aprovecha el sopor tropical para luchar contra «los activistas nocturnales que existen en todo grupo humano»[233] y practicar la desconfianza, su vicio predilecto. Además, «cuando los hombres se disponen a iniciar los trabajos del día se echa en el camastro a dormitar, con un ojo entreabierto»[234]. En la novela, esta cualidad de insomne omnipresencia se magnifica de tal modo que ni siquiera un hecho tan incuestionable

229 Posse en Aracil, *Abel Posse…, op. cit.,* p. 211.
230 Posse en *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 83.
231 Caballero Bonald en *ibid.,* p. 28.
232 Vázquez-Almesto en Mampel, *op. cit.,* p. 270.
233 *Daimón*, p. 44
234 *Ibid.,* p. 46.

como la muerte le afecta: no duerme, no descansa y, en conclusión, tampoco muere. Ello le permite ejercer esa condición de *voyeur* que apunté anteriormente: lo ve todo porque debe verlo todo.

Sin lugar a dudas, el elemento caracterizador más reiterado por los cronistas es el demonismo del tirano. Al parecer, era imposible urdir cualquier plan para rebelarse contra sus imposiciones, ya que «por ninguna vía pudieron matarle ni alzarse por el Rey nuestro señor, porque las veces que se intentó, paresce quel demonio se lo decia, parece traer familiar (...) y lo sabia luego»[235]. Es tal su vocación infernal que habla con «palabras luciferinas»[236] y que entre sus soldados prefería sin duda a los hombres que «si fuese menester, jugasen con el demonio el alma á los dados»[237].

En *Daimón*, la presencia de lo satánico aparece manifiesta desde el principio; de hecho el personaje convive con esta voz interior y «en su mayor intimidad, casi sin palabras, sentía que las mejores cosas de su vida habían venido del lado del Bajísimo»[238]. Cuando reflexiona sobre su propia naturaleza no puede dejar de lado esta característica inherente, la compañía que siempre le asesora: «¿Qué sería un hombre como yo sin el Demonio? ¡Nada! ¡Una nulidad, un cagatinta armado! ¡Hay hombres que son un ángel, como San Francisco, y otros que son su demonio... pero son!»[239]. Hay una irrevocable razón para la presencia de la Voz en Aguirre y ni siquiera el patético exorcismo al que el padre Henao le somete al principio de la novela consigue separarlo de lo que es su especificidad histórica y personal.

---

235 Gonzalo de Zúñiga en Mampel, o*p. cit.,* p. 14.
236 Toribio de Ortiguera en *ibid.,* p. 102.
237 Vázquez-Almesto en *ibid*., p. 269.
238 *Daimón*, p. 49.
239 *Ibid*., p. 50.

Otra idea fundamental rescatada de las crónicas es la relación del personaje con la escritura, una cualidad que dejó constancia documental de su reivindicación personal. Uno de los momentos más estremecedores de la rebelión de Aguirre es esa carta llena de desencanto que remitió a Felipe II[240] donde se define a sí mismo como «rebelde hasta la muerte». En *Daimón* queda mucho de aquella manía epistolar: en su rodeo metahistórico, Aguirre escribirá dos misivas más a su odiada majestad en las que juega intertextualmente con la carta originaria y proclama a los cuatro vientos el inicio de «la jornada de América»[241]. Lo más irónico es que este personaje, que consiguió la inmortalidad histórica gracias a un hecho escritural, sea considerado en la novela como un «semianalfabeto» que «si bien no entendía la letra exacta, con los siglos (...) había aprendido a comprender el sentido general de los signos»[242]. Dentro del mismo grupo de coincidencias y guiños se puede incluir su relación de amor y odio con Blas Gutiérrez, el Escribano (más adelante el intelectual liberal) encargado de transcribir su aventura épica y al que hará torturar para arrepentirse al poco y confesarle: «¡…no sé qué haría sin ti! ¡Eres el único que va comprendiendo algo de las cosas…!»[243].

Tras la lectura de las crónicas, llama poderosamente la atención la relación tan particular que mantiene Aguirre con las mujeres. No sólo no cae hechizado como todos ante doña Inés, la amante de Ursúa y «la mas linda dama que en el peru quedaua a dicho de quantos la conocieron»[244], sino que además ordena matarla y la culpa directamente del desencadenamiento de la violencia entre los soldados. En *Daimón*

240 Véase Vázquez-Almesto en Mampel, *op. cit.,* pp. 254-259.
241 *Daimón*, p. 26
242 *Ibid.,* p. 179.
243 *Ibid.,* p. 94.
244 Custodio Hernández en Mampel, o*p. cit.,* p. 197.

Aguirre es un «erotómano tímido pero tenaz»[245], un romanticón apasionado que arrastra hasta la ultratumba un amor nunca confesado hacia esta perturbadora mujer, de la que se convierte en una especie de pretendiente eterno cuyas «misivas de amor eran cadáveres apuñaleados pero doña Inés no aceptaba descender a ese lenguaje de horror, de ensangrentados significantes»[246].

De nuevo según los cronistas, el tirano manifestó reiteradamente «que habia de matar á todas las malas mujeres de su cuerpo, porque estas eran causa de grandes males y escándalos en el mundo»[247] y, por otro lado, «las que eran honradas mujeres las honraba mucho»[248]. El Aguirre posseano es una marioneta de la *femme fatale* que es la Mora, primero prostituta y luego activista revolucionaria a la que él se sabe, pese a todo, predestinado ya que, como suele ocurrir, «es terrible la pasión de los hombres difíciles por las mujeres fáciles»[249]. La buscará incansable en las tabernas y borracherías de las ciudades sin alma, mientras escucha por primera vez el tango y queda atado a sus cadencias lastimosas de por vida.

En las crónicas el cojo Aguirre se hace acompañar a todas partes de su hija, «que era mestiza, que trujo del Pirú, á la qual queria y tenia en mucho»[250]. Casi todos los testimonios confirman este amor incondicional del soldado por su descendiente, «a quien queria mas que a su vida»[251], pero en *Daimón* este respeto casi sagrado por la niña Elvira se convierte en un incesto perpetuado, consentido y fructífero.

---

245 *Daimón*, p. 9.
246 *Ibid.,* p. 44.
247 Vázquez-Almesto en Mampel, *op. cit.,* p. 238.
248 Gonzalo de Zúñiga en *ibid.,* p. 21.
249 *Daimón*, p. 110.
250 Gonzalo de Zúñiga en Mampel, *op. cit.,* p. 21.
251 Crónica anónima en *ibid.,* p. 277.

En el trasvase del personaje histórico al novelesco hay una prolongación de significantes evidente: la castidad tenebrosa del Aguirre real se rebela y desata en *Daimón.* Parece que se establece un puente entre los textos históricos y la novela, y donde aquéllos ocultan, ésta explicita: Lope mata a la inalcanzable Inés porque no puede tenerla[252], quiere tanto a su hija que llega incluso a amarla como mujer y pronuncia pequeñas diatribas cotidianas contra las malas mujeres porque le fascinan y es incapaz de controlarlas como controla todo lo demás. *Daimón* se convierte también en una crónica amorosa bastante extensa que completa el cuaderno de bitácora del protagonista en su alucinado viaje, que es a la vez un trayecto por la historia y por el amor.

Otro de los motivos más desazonantes en la personalidad del hidalgo de Oñate fue la conciencia que de su propia muerte (y de la de todos) mantuvo en su viaje destructivo. En efecto, parece elegir este destino más que asumirlo:

> Tenía de costumbre, en matando alguno, decir á los demás: «Ea, caballeros, macheteros delante», dando á entender que á los que mataba enviaba delante á abrir y machetear el camino por donde él y los demás habían de ir tarde ó temprano[253].

En la carta que escribe al Provincial Montesinos[254], le advierte al padre que «los que vinieren contra nosotros,

---

252 «Sólo la había podido echar a tierra mediante las estocadas que le dieron sus esbirros, Carrión y Antón Llamoso, y sólo entonces ella comprendió, cuando agonizaba violentada, el salvaje amor o deseo que se escondía detrás de aquellas muertes, incluida la de ella» (*Daimón*, pp. 44-45).

253 Gonzalo de Zúñiga en Mampel, *op. cit.,* p. 19.

254 Vázquez-Almesto en *ibid.*, pp. 241-242. Aguirre escribe esta carta para exponerle su situación y rogarle por la vida de su compañero marañón Pedro de Monguía que, sin que él lo sepa todavía, acaba de traicionarlo.

hagan cuenta que vienen á pelear con los espíritus de los hombres muertos»[255]. Él mismo sabía (según sus soldados afirmaron) «que su ánima no se podia salvar; y que estando él vivo, ya sabia que ardia en los infiernos»[256] y así le dejó constancia al rey en su carta de que no había salida para él ni para ninguno de sus hombres, ya que «no hay en el río otra cosa, que desesperar»[257]. Hay en la figura de Lope de Aguirre toda una poética de la muerte que se potencia sin desvirtuarse en *Daimón*. El caudillo vuelve a la vida con sus hombres, pero todos siguen siendo presencias fantasmales en un mundo ambiguo que los va dejando de lado, del mismo modo en que lo eran sus correlatos históricos. No hay un salto narrativo desde las crónicas a la novela sino que todo adquiere los visos de una prolongación, fantástica e irreverente, donde se materializan esas premoniciones macabras que poblaban el lenguaje de las crónicas.

El último anzuelo que lanzaré a los testimonios de la rebelión de los marañones será el que denominaré el tópico de la traición. El tirano estampó su firma en una carta colectiva en que los marañones justificaban, entre otros escarceos, el asesinato de Ursúa. Pero no se conformó con plasmar su nombre, ya de por sí portador de un designio trágico, sino que lo completó con el apelativo de «traidor»[258], término que alcanzaba, como es lógico, a todos los firmantes. Así empezó

---

255 *Ibid.,* p. 242.

256 *Ibid.,* p. 269.

257 *Ibid.,* p. 258.

258 *Ibid.,* p. 219. Resulta obligado aludir aquí al lirismo y a la sobriedad de la obra teatral en la que José Sanchis Sinisterra aborda al personaje y que toma como título, precisamente, *Lope de Aguirre, traidor* (incluida dentro de su *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra, 1996; primera edición, con introducción de Moisés Pérez Coterillo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992).

a dominarlos para que se desvincularan de su lejana majestad española: les marcó con la enseña de la traición y los trató de condenar junto con su alma. Sin embargo, su plan se desmoronará cuando sus hombres se aferren a las cédulas reales de perdón repartidas por doquier ya en el momento final de su odisea. Fue traicionado por todos excepto por el siniestro Antón Llamoso. Si *Daimón* es el desquite, el retorno del personaje, la traición aparecerá pero devuelta a sus primeros ejecutores: Aguirre se venga de sus subordinados que, en la vida terrenal, le jugaron la mala pasada de dejarle solo frente a los iracundos arcabuceros. Cuando llega a Paytiti la delegación del nuevo Inca pidiéndole al tirano colaboración, éste escucha al Bajísimo y entrega a sus hombres: «el Viejo sentía algo verdaderamente grande, excepcional: los había vendido a todos de pies y manos»[259]. Tras la treta liberadora se siente feliz y consciente de que «un traidor debe traicionar todo, incluso sus cómplices, sus muertos, su costumbre» y concibe la existencia «como sucesión de traiciones que nos liberan de los efectos de la anterior»[260]. El Aguirre traidor de los cronistas traslada aquí su felonía a otros ámbitos (más privados, más personales y vengativos) sin variar un ápice su voracidad. De hecho, el final de la novela es una nueva traición, esta vez a la Mora y a sí mismo, a ese nuevo Aguirre «sudamericanizado» pero habitado todavía por un incansable y «furioso daimón»[261] que no puede morir con él, que seguirá su andadura circular por la historia.

---

259 *Daimón*, p. 142.
260 *Ibid.*, p. 108.
261 *Ibid.*, p. 286.

b) Dos personajes míticos de la literatura argentina

El Lope de Aguirre que protagoniza *Daimón* es el primero de los personajes posseanos que se crea partiendo de una visión más «americana», menos europeísta, dentro de lo que el autor denominó como su propia voz. En esta reorientación hacia un universo más enraizado en lo amerindio existe, como demostraré a continuación, una inclinación especial hacia lo argentino que se irá perfilando progresivamente en las sucesivas novelas históricas de Posse (el final del ciclo serían obviamente las revisiones que nos ofrece de los dos mitos políticos de Argentina: Evita y el Che). *Daimón* supone entonces la inauguración de una nueva óptica narrativa y para configurarla el autor recurre de forma consciente a modelos fundacionales básicos de la argentinidad literaria. De hecho, perviven amalgamadas en Aguirre dos figuras prototípicas de este ámbito; me refiero a *Facundo* (1845) y *Martín Fierro* (1872), los dos últimos interlocutores que cerrarán este juego intertextual. Ambas obras, fruto del Romanticismo literario argentino, aparecen más o menos parodiadas en *Daimón*[262], pero su presencia va más allá de la mera interpolación libresca para configurar rasgos elementales de la caracterización del tirano. Para muchos, Facundo y el gaucho Fierro son personajes antagónicos, pero ambos parten de un mismo principio: el rechazo de cualquier tipo de autoridad. El problema es que esta negación tiene razones diferentes: Facundo abomina de toda imposición porque pretende fundar su propio sistema de poder, donde él mis-

262 Marina Kaplan cree ver en *Daimón* una parodia en todos los sentidos, que afectaría literariamente a los motivos y valores propios del Romanticismo hispanoamericano. Véase Marina E. Kaplan, «*Daimón* o la ausencia del padre», en Anna Houskova y Martín Procházka (eds.), *Utopías del Nuevo Mundo*, Praga, Academia Checa/Charles University, 1993, pp. 272-286.

mo represente la ley; Martín Fierro encarna un anhelo de libertad sin ambages, que no sea coartado por nada ni nadie. Nuestro Aguirre toma elementos de los dos, así los aúna, los enfrenta y, finalmente, los reconcilia en este proceso dialéctico que es toda la novela.

Sarmiento escribe su obra como ataque personal contra el sistema político de Rosas, apoyado en su autocracia por caudillos semisalvajes como Facundo Quiroga, representante de la bárbara esencia de América que era necesario combatir con el principio civilizador. «El tigre de los llanos» es presentado con un titanismo atroz hasta el punto de dibujar por primera vez el prototipo literario que más tarde protagonizará la novela de dictador, de prolífico cultivo en Hispanoamérica.

Hay puntos de concomitancia entre Facundo y Aguirre, como su rebeldía absoluta, ya que aquél, como éste, «no podía sufrir el yugo de la disciplina, el orden del cuartel ni la demora de los ascensos. Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él solo»[263]. Ambos albergan un «odio invencible, instintivo, contra las leyes que lo han perseguido»[264] y son fuerzas de la naturaleza (tal vez daimones) que evidencian unos «instintos hostiles a la civilización europea y a toda organización regular» y un rechazo tanto «a la monarquía como a la república, porque ambas venían de la CIUDAD, y traían aparejado un orden y la consagración de la autoridad»[265]. No sólo hay similitudes en la caracterización de los protagonistas, sino también en la manera de presentarlos para hacer trascender desde ellos interpretaciones

263 Domingo Sarmiento, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 136.

264 *Ibid.,* p. 141.

265 *Ibid.,* p. 110.

más abarcadoras y coetáneas: si Sarmiento habla de Facundo para mostrarnos el origen, la simiente, de la maldad engendrada por Rosas, Posse nos plantea un Aguirre precursor de la fuerza tiránica de las dictaduras. Rosas y Carrión habrían construido desde la ira desorganizada e individualista de sus predecesores un sistema perfecto de opresión y dominio[266].

También podemos establecer un paralelismo entre ambos textos al referirnos al ejercicio de nigromancia, de «invocación», del que parten ambos autores para rastrear en los protagonistas del pasado las explicaciones a un presente convulso. Sarmiento invoca en su introducción a Facundo para lograr entenderlo tanto a él como a su estigma, que aún pervive:

> ¡Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo. Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, al tomar diversos senderos en el desierto, decían: «¡No!, ¡no ha muerto! (...). ¡Cierto! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares, en la política y revoluciones argentinas, en Rosas, su heredero, su complemento[267].

Posse «invoca» asimismo a un personaje de ultratumba, y lo hace traer de nuevo convencido de que su herencia pervive y que «esa impronta anárquica y salvaje» que él representaba «es la que permaneció en América»[268].

---

266 De hecho, en *Facundo* se dice de Rosas: «su talento ha consistido en plagiar a sus antecesores, y hacer de los instintos brutales de las masas ignorantes un sistema meditado y coordinado fríamente» (*ibid.*, p. 111).

267 *Ibid.*, p. 37-38.

268 Posse en *La Semana de Autor*, p. 77.

Facundo se nos presenta como el «gaucho malo», alguien que «no podía abandonar su misión»[269], como les sucede a todos los daimones, incluido el de Aguirre, que pese al empeño no logra salvarse y escapar de lo que es en sí un ejercicio de determinismo histórico impecable. Lope se cruza con Facundo en la novela cuando ambos están en el congreso de Chachapoyas que reúne a todos los apartados por el progreso civilizador; allí lo ve realizando eternamente su último viaje, en «un fúnebre galerón de seis caballos conducidos por gauchos degollados» y «exhibiendo el orgullo de la muerte»[270].

Respecto a *Martín Fierro*, José Hernández recrea en su primera parte toda una elaborada poética del gaucho bueno, el hombre que vive en un entorno idílico y natural hasta que hace su funesta aparición la autoridad. Tras perder familia y hacienda, sólo le queda la ira y, aunque jura «ser más malo que una fiera»[271], no busca la rebelión sino una huida personal hacia la libertad, la posibilidad de hallar un camino propio y sin imposiciones. Hay en él todo un afán escapista que culmina cuando, junto con su amigo Cruz, deciden dejar la civilización y cruzar la frontera con los «bárbaros», ya que «hasta los indios no alcanza / la facultá del Gobierno»[272]. Los dos personajes, víctimas del desencanto, buscan la salvación al final de esa primera parte de sus aventuras en el ámbito de lo no-histórico, de lo que está fuera del cómputo humano que es el terreno amoral e inextricable de las tribus primitivas e indómitas. En la segunda parte de la obra, *La vuelta de Martín Fierro* (1879), el héroe vuelve desengañado de su

269 Sarmiento, *Facundo*, *op. cit.,* p. 198.

270 *Daimón*, p. 249.

271 José Hernández, *Martín Fierro,* Barcelona, Editorial Juventud, 1995, p. 76.

272 *Ibid.,* p. 113.

incursión en lo bárbaro y decide reintegrarse en la sociedad y aceptar de nuevo sus reglas.

En el primer bloque de *Daimón,* titulado «La epopeya del guerrero», Aguirre sufre varios golpes emocionales que le hacen también querer salir de su rol histórico y del mundo cada vez más inhabitable de lo civilizado. Toda la segunda parte de la novela encarna este propósito de huida, de ahí que su título sea muy significativo: «La vida personal». En esta fase el tirano abandona a sus marañones y busca soluciones individuales a su recién estrenado existencialismo místico, pero el amor tampoco consigue salvarlo y por ello al final decide, como Fierro, volver de nuevo a la historia.

Hay además en la obra de Hernández una presencia inminente del peregrinaje, del vagabundeo. Como dice el propio personaje: «yo ruedo sobre la tierra / arrastrao por mi destino»[273]. El espíritu del gaucho presupone lo errante de su condición, característica ésta de su falta de ataduras providencial. Este rasgo profundamente dinámico se ve también en Aguirre, incapaz de asentarse en un lugar mucho tiempo porque «parecía vivir sin paz, como amenazado por un fuego que siempre ardiese a sus espaldas»[274].

América, axis-mundi

En la novela el espacio adquiere una importancia fundamental, similar a la de ese protagonista que precisamente se caracteriza por el peregrinaje, la itinerancia. América en *Daimón* es lugar esencial, genesíaco, mundo nuevo que nace, territorio del mito ya desde el comienzo:

---

273 *Ibid.*, p. 113-114.
274 *Daimón*, p. 74.

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. 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 (...). Las primaveras aparecían de repente en medio de los inviernos más lluviosos. En ese mundo todavía no se había asentado un definitivo orden de las estaciones[275].

América además es el ámbito del estar, de la existencia natural sin más trascendencias, y así el hacer de los españoles, «condenado, adánico, posparadisíaco»[276] no tiene cabida, se revela inoperante, erróneo. Los marañones redivivos y sepulcrales irán dándose cuenta de esa peculiaridad, pero en el momento inicial sólo tienen tiempo para la expectación contemplativa y asombrada, ya que entran en el continente «como quien visita el origen del Mundo»[277].

Cuando Aguirre se independice del grupo marañón, iniciará con el espacio una relación activa de estados anímicos y emociones: las ciudades, como Cartagena de Indias, Lima o Manaos, serán para él motivo de aislamiento y melancolía. Por ejemplo, en la capital peruana «sintió que nada es equiparable en densidad de angustia a una gran ciudad moderna, donde nuestra soledad y nuestro anonimato se multiplican en los mil rostros desconocidos que cruzamos por la calle; un único espejo de indiferencia»[278]. Aguirre se cansará del

275 *Ibid.*, pp. 13-14.
276 *Ibid.*, p. 43.
277 *Ibid.,* p. 41.
278 *Ibid.,* p. 203.

mundo urbano, histórico, conquistado por el hacer del hombre blanco, e iniciará una andadura individual hacia el corazón de América, el Machu Picchu. Su búsqueda de este espacio es todo un «rito de centro», donde el protagonista abandona la esfera profana para llegar a una «región pura», es decir, «realiza una ruptura de nivel».

La ciudadela inca del Machu Picchu adquiere valor mítico en la novela al aparecer como la «Montaña Cósmica», el lugar donde alguna vez se creó el mundo[279]. El espacio adquiere valor ritual al constituirse en *axis-mundi* y escenario del cambio espiritual de Lope. Posse dota al conjunto monumental de todas las características que el genial Pablo Neruda le atribuyó en su célebre poema «Alturas de Macchu Picchu»[280]: testimonio de una civilización silenciada, reencuentro con los antepasados, nexo entre la vida y la muerte. El amauta Huamán le invita a este recinto en el que se encontrará a sí mismo una vez abandonado el camino fáctico, de lo histórico, una zona que «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, ya verás…»[281]. Tal vez poseído por la trascendencia del espacio, a Aguirre le brotan espontáneamente algunos de los versos del poema nerudiano: «He aquí una permanencia de piedra y de palabras. De tanta vida un golpe de pétalos de piedra»[282]. Cuando el tirano decida aban-

279 Eliade, *Imágenes y símbolos, op. cit.,* p. 46.

280 Pablo Neruda, «Alturas de Macchu Picchu», *Canto General*, en *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954*, Barcelona, RBA Editores, 2005, pp. 434-447.

281 *Daimón*, p. 158.

282 *Ibid.,* p. 159. En el poema de Neruda: «Pero una permanencia de piedra y de palabra: / la ciudad como un vaso se levantó en las manos / de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos / de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe/ de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada: / este arrecife andino de colonias glaciales». En *Obras completas I, op. cit.,* p. 440.

donar la ciudadela, lo hará para intentar jugar de nuevo la partida de la historia, olvidando que había estado en «uno de los pocos lugares donde copulan los mundos paralelos»[283].

Daimón *o la actualización del mito del tirano Aguirre*

En esta novela Posse aborda un personaje que de alguna manera sigue vivo en la memoria colectiva americana en forma de profecías o leyendas oscuras. Hay una larga tradición que reinterpreta el mito del tirano Aguirre y de la que *Daimón* será, como trataré de demostrar, el eslabón final, el cierre. Uslar Pietri, en el ensayo «El peregrino», ya dio cuenta de la poderosa influencia no exenta de superstición que, desde el momento de la muerte del traidor, se asocia a su presencia y a los lugares donde tuvo lugar su locura homicida, de manera que incluso «la gente se santiguaba al nombrarlo»[284]. Segundo de Ispizua recoge varios testimonios del folclore donde ha pervivido de alguna manera la imagen de Aguirre: a un mal paso en el río Huallaga se le llama Salto de Aguirre, en determinadas zonas de Venezuela, los llaneros llaman *fuego de Aguirre* a «ciertas llamaradas que corren sobre la yerba sin consumirla ni quemarla, fenómeno extraño no bien explicado por los sabios…» y en general las hazañas del Viejo son un tema predilecto en proverbios y jácaras[285].

El venezolano Arístides Rojas también sucumbió a la fascinación del mito, y en un breve estudio sobre el personaje que lo generó, explica la persistencia de la leyenda más allá del interés histórico:

---

283 *Daimón,* p. 162.

284 Uslar Pietri, «El peregrino», en *La creación del Nuevo Mundo, op. cit.,* p. 32.

285 Segundo de Ispizua, *Los vascos en América. Lope de Aguirre*, San Sebastián, Ediciones Vascas Argitaletxea, 1979 [1ª ed. 1918], pp. 21-23.

> Más de tres siglos han pasado, y todavía el recuerdo de sus crímenes no se ha extinguido. Cuando en las noches oscuras se levantan en las llanuras y pantanos de Barquisimeto y lugares de la costa de Burburata, fuegos fatuos, y copos de luz fosfórica vagan y se agitan a los caprichos del viento, los campesinos, al divisar aquellas luces, cuentan a sus hijos ser ellas el alma errante de El Tirano Aguirre, que no encuentra dicha ni reposo sobre la tierra[286].

Este elemento popular enlaza con una línea literaria que lo plasma y que parte precisamente de las crónicas: en ellas aparece un romance que se popularizó a los pocos años del ajusticiamiento del tirano donde éste encarna su eterno papel de «endemoniado»: «La muerte de muchos buenos / el gran traidor ha causado, / usando de muchas mañas, / cautelas, como malvado»[287]. El poeta Vicente Gerbasi, en «Tirano de sombra y fuego» (1955)[288], hace renacer el espíritu del rebelde como «ángel oscuro» y nos lo muestra ya indiscernible de la naturaleza americana que lo oculta. Un intrincado y ambiguo trasfondo natural y salvaje, la esencia de América, aparece ya hermanada a la figura fantasmal de Aguirre:

> Tu muerte ya no es muerte, sino un viaje que empieza
> en las cumbres incaicas y sigue por las selvas
> y pasa a nuestra tierra que reservó la noche
> para que tú habitaras gobernando en el tiempo
> fuegos fatuos, aullidos y el canto de los gallos[289].

---

286 Arístides Rojas, «El elemento vasco en la historia de Venezuela», en *Orígenes Venezolanos. Estudios históricos*, Caracas, 1891, citado en Segundo de Ispizua, *Los vascos en América, op. cit.,* p. 22.

287 Gonzalo de Zúñiga en Mampel, *op. cit.,* pp. 26-27.

288 Vicente Gerbasi, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992, pp. 125-147.

289 *Ibid.,* p. 127.

Todo el poema es un intento de entender el espíritu del tirano entre el terror y la invocación, amalgama de sentimientos de los que brota la única certeza, la constatación de su sobrenatural presencia:

> Y tú continuarás, siempre de fuego,
> en busca de tu muerte por llanuras,
> que, en la sombra inmutable del espacio,
> verán la luz del número infinito[290].

El mismo Uslar Pietri no pudo sustraerse de esa «fascinación trágica»[291] que rodeaba al personaje y contribuyó a la línea literaria sobre el mito y el misterio de Aguirre con su asombroso relato «El fuego fatuo». En él, junto al último y solitario viaje del soldado, aparece un diálogo entre dos ancianas brujas que reconstruyen su leyenda mientras se santiguan e invocan protección contra el tirano, hecho ya de la naturaleza del fuego, «candela (…) que viaja por la sombra cerrando los caminos»[292]:

> ¿Has visto pasar los entierros? Pasa él. ¿Has sentido llegar la peste? Pasa él. ¿Has adivinado de noche la hora en que mueren los señalados? Pasa él[293].

Daimón también nos habla de la persistencia del tirano, de la actualidad de la leyenda. Lo que ocurre es que el mito de la violencia homicida, del poder arbitrario, ya no está en manos de Lope de Aguirre, que ha quedado obsoleto por

---

290 *Ibid.,* p. 147.

291 Uslar Pietri, «El peregrino», en *La creación del Nuevo Mundo, op. cit.,* p. 32.

292 Uslar Pietri, «El fuego fatuo», en *Cuentos completos,* Madrid, Páginas de Espuma, 2006, p. 169.

293 *Ibid.,* p. 166.

los tiempos modernos y sólo es en la novela un significante vacío. Desesperado, ordena a los marañones la misión de preguntar por él y su hazaña para comprobar si la tradición oral que recordaba sus crímenes seguía viva tras la resurrección, pero es poco lo que obtiene:

> Parece que han escrito tu historia. Te han hecho vivir, matar, morir, en los libros…» Informó Ayala. «Que estuviste de parte del demonio, más bien…
> Las brujas de Nueva Granada te invocan en la noche del 16 de junio. Se te nombra en las macumbas de todo lo que sea el Caribe, Isla Margarita y sus bordes…[294].

Posse ha querido fijar el valor mítico del personaje más allá de él, hasta el punto de convertirlo en el arquetipo del poder irracional, la fuerza bruta. Su originalidad estriba en la perspectiva con la que nos ofrece esta fuerza indomeñable: la intimidad de la derrota y la indiferencia. En *Daimón* la leyenda del Tirano ha quedado reducida a su mínima expresión; todo él es sólo una presencia fantasmal, un peligro tan añejo que ya no asusta a nadie, una latencia casi poética sólo aludida por supersticiosos. En *Daimón* crepita por última vez el mito de un tirano ya gastado, superado por la realidad. Sigue el abuso, la usurpación, la imposición brutal del poder, pero ya no es el vasco el artífice. El mito del tirano Aguirre aparece ante nuestros ojos como un reducto de lo terrible, un recuerdo antiguo, o como se dice en la novela:

> …casi sólo una brisa, un fuego fatuo de las lagunas que obliga a las viejas pampeanas a santiguarse y rezar tres avemarías. Viento en el viento, agua en el agua, polvo en el polvo[295].

---

294 *Daimón*, pp. 104-105.
295 *Ibid.,* p. 275.

Los perros del Paraíso: la Edad de Oro

> La visión cultural, la escatología judeocristiana, la desesperación y el impulso hacia lo grande y lo excepcional se mezclan como en el viaje de Dante a través del mundo y del ultramundo hacia el final paradisíaco (la más angustiosa y permanente ambición humana).
>
> (Abel Posse)

A través de la figura de Cristóbal Colón, Abel Posse profundiza en el arquetipo del iluminado, el elegido, el visionario. Mi objetivo es demostrar que en este caso, como en *Daimón*, el trazo del personaje se supedita a otro propósito más general y trascendente que él mismo; si en aquella novela un Lope de Aguirre observador explicaba la presencia continua de la violencia y el abuso en la historia de América, aquí Colón se emplea como un elemento más para configurar lo que según el autor es el objetivo central de la obra, a saber, «una explicación de esas oposiciones secretas del espíritu latinoamericano ante el espíritu europeo y la idea del hombre europeo»[296]. La creación de un entorno mítico identificado con lo americano y la filosofía del estar, contexto ya atisbado en *Daimón*, alcanza aquí su formulación más rotunda y eficaz.

Los perros del Paraíso desarrolla «aquellos creativos años de parábola renacentista»[297] auspiciada por los Reyes Católicos. En Génova nace Cristóbal Colón, cuyas inclinaciones ascéticas y poéticas empiezan a desviarlo del «destino de cardador o de sastre»[298] trazado por su familia. Un joven Colón, judío y de indeclinable vocación mística, inicia sus viajes de

296 Posse en Spiller, «Conversación con Abel Posse», *op. cit.*
297 *Los perros del Paraíso*, p. 294.
298 *Ibid.,* p. 11.

persuasión por Portugal y España, movido siempre por el fuerte llamado de los dioses del mar. En Castilla obtiene la simpatía y el beneplácito de la reina, que «se convertía en su cómplice en la aventura del Paraíso»[299]. Tras un lapso circeano en las Canarias, inicia la gran travesía este héroe anfibio (como más tarde se verá) con una tripulación insólita, vulnerando en sus andanzas todas las barreras espacio-temporales: los días duran más de treinta horas, irrumpen en el territorio de los muertos y les alcanza la traconchana, viento atroz que siembra en todos una concupiscencia indiscriminada. Llegan a América o, según el Almirante, el Paraíso terrenal, donde, tras desnudarse y colgar su hamaca en una ceiba gigante (para él sin duda Árbol de la Vida) se dedica a descansar «de la viejísima fatiga de Occidente»[300] y promulgar dos revolucionarias leyes: la Ordenanza de Desnudez y la Ordenanza de Estar, donde condena el trabajo y toda desviación de la armonía primigenia. Pronto, un guardia con ínfulas de general, Francisco Roldán, prepara con el apoyo del padre Buil un golpe para derrocar a Colón. La falta de complicidad de la Reina y un cierto desecamiento del clima desprejuiciado del Renacimiento hacen que el grupo militar se salga con la suya y el Almirante vuelve a España, prisión medieval, al tiempo que comprende que «América quedaba en manos de milicos y corregidores, como el palacio de la infancia tomado por lacayos»[301].

Los tripulantes de esa embarcación transoceánica constituyen la tela de araña en la que se desarrolla el clima espiritual donde se mueve Colón. Entre ellos están los lansquenetes Ulrico Nietz (Nietzsche), Mordecai (Marx), Swedenborg,

---

299 *Ibid.*, p. 141.
300 *Ibid.*, p. 226.
301 *Ibid.*, pp. 301-302.

Osberg de Ocampo (Borges) y Todorov, todos ellos a modo de apóstoles de la nueva fe post-racionalista. Junto al padre Buil viaja también el clérigo Bartolomé de Las Casas, «sereno en su marcha hacia una cierta beatificación»[302], y, como en todo grupo humano, no faltan los «saboteadores», en este caso un tal Guevara y Américo Vespuccio. En el tropel destaca también una familia de gitanos flamencos llamados de forma tribal «los hijos de Jégel»[303], y con ellos se completa un panorama bastante amplio de los conceptos filosóficos, estéticos y religiosos desde los que se va a analizar la llegada a ese Paraíso que es América en la mente alucinada del Almirante.

La novela, en rasgos generales, se constituye ante nuestros ojos como un inmenso mosaico donde se representa el espíritu del Renacimiento, del cambio. Aunque el personaje más importante es Colón, también adquieren cierta relevancia (sobre todo en la primera parte) los Reyes Católicos, en particular la Reina Isabel. El autor convierte a los españoles en «fuente del Renacimiento»[304], ya que «la unión de aquellas fuerzas, compelidas por una cósmica eroticidad, tendría por resultante una mutación política, económica y social sin precedentes»[305]. Precisamente, lo que dota de ese valor creador a los nuevos monarcas no es su presencia en sí, sino su relación de sexualidad trascendente, capaz de convertirlos en artífices de la auténtica «fiesta pagana»[306]. De esta manera, «en el atolondrado fornicio de aquellos adolescentes sublimes fenece definitivamente la Edad Media»[307]. Mª Rosa Lojo ya destacó en esta concupiscencia regia cierta alusión a la

302 *Ibid.*, p. 156.
303 *Ibid.*, p. 213.
304 *Ibid.*, p. 82.
305 *Ibid.*, p. 58.
306 *Ibid.*, p. 77.
307 *Ibid.*, p. 82.

simbología ritual del coito sagrado por excelencia, que representa la unión primordial de lo Masculino con lo Femenino[308]. Sin embargo, puedo ir más allá a este respecto: según Mircea Eliade, la unión humana reproduce la cosmología primitiva, la unión inicial de tierra y cielo[309]. El resultado de esta hierogamia es la creación del mundo o, en el caso de *Los perros del Paraíso*, el «último Renacimiento»[310] de Occidente. La unión sexual originaria, primigenia, tiene como resultado una gran prosperidad, la multiplicación, la creación: estamos ante la hierogamia fecundadora, fuerza motriz de la vida[311]. De hecho, el retraimiento de este «catolicismo imperial, cruel y renacentista»[312] planeado por los Reyes, y consagrado por ellos mediante el rito sexual, se produce con la llegada de la muerte a la corte (muerte que se llevará a la primera hija de los reyes, al nieto, a Torquemada y al príncipe Juan). Es entonces cuando la Reina «debía replegarse hacia aquel palacio de la metafísica medieval»[313] y «abandonaba para siempre la secta de los buscadores del Paraíso Terrenal»[314].

---

308 Mª Rosa Lojo, «La invención de la historia en *Los perros del paraíso*», *Estudios filológicos* (Valdivia), 30 (1995), p. 158.

309 Eliade, *El mito del eterno retorno, op. cit.,* p. 31.

310 *Los perros del Paraíso*, p. 15.

311 Este elemento mítico ya lo habíamos visto en otras célebres novelas latinoamericanas. Por ejemplo, en *Cien años de soledad*, la unión sexual de Aureliano II y su concubina Petra Cotes da como resultado la multiplicación mágica y milagrosa de frutos y animales: «Aureliano II apenas si tenía tiempo de vigilar sus ganados. Le bastaba con llevar a Petra Cotes a sus criaderos, y pasearla a caballo por sus tierras, para que todo animal marcado con su hierro sucumbiera a la peste irremediable de la proliferación» (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara, 2007, p. 220).

312 *Los perros del Paraíso,* p. 104.

313 *Ibid.,* p. 294.

314 *Ibid.,* p. 295.

Hay una cuestión terminológica que conviene aclarar antes de proseguir con el análisis: en la nota al pie donde el autor inserta su definición sobre los daimones (refiriéndose específicamente a Isabel y Fernando), advierte que Colón no es uno de estos ángeles, sino «que era un superhombre, un apasionado creador de hechos nuevos como un Gonzalo de Córdoba o el marqués de Cádiz o Miguel Ángel»[315]. Considero que aquí Posse emplea los términos de daimón y superhombre de forma pretendidamente arbitraria, ya que ninguna diferencia se percibe entre este superhombre Colón y toda la galería de daimones que empieza con el logrado Lope de Aguirre. La presencia en la novela de Nietzsche, mentor de la superhumanidad, y de Swedenborg, delirante teórico de la angeología, hace que Posse reparta las denominaciones entre el Almirante y los Reyes Católicos, pero, en términos del presente análisis, Colón es un daimón más que, como se demostrará, cumple todas sus características semánticas. Posse emplea a los monarcas en su mural renacentista con dos fines muy precisos: por un lado, son un elemento esencial para perfilar una visión optimista y festiva de la Europa de finales del siglo XV, y, por otro, se sirve de ellos para articular una definición precisa de la daimonía, como se destacó en la parte introductoria.

Ambiente espiritual del Paraíso: el deus otiosus

Como sostuve anteriormente, es lícito concebir toda la novela como un intento de plasmar el ambiente disoluto y el espíritu enérgico de la nueva era histórica. Posse lo logra, entre otros motivos, porque consigue representar el vacío moral que supone la conquista y el poder mediante

315 *Ibid.*, p. 83, nota al pie.

la recreación de un concepto fundamental en la religiosidad primitiva: el llamado *deus otiosus*, que no es otra cosa que la ausencia de Dios. Según Mircea Eliade éste es, para la conciencia humana, el primer ejemplo de la muerte de Dios: «Un Dios creador que se aleja del culto acaba por ser olvidado. El olvido de Dios, como su trascendencia absoluta, es una expresión plástica de su inactualidad religiosa o, lo que viene a ser lo mismo, de su 'muerte'»[316]. Dos personajes explotarán en la novela las posibilidades semánticas de este contexto sin divinidad y mostrarán con ello posiciones opuestas ante la realidad: Ulrico Nietz y Las Casas entablarán una especie de duelo religioso en el que cada uno interpreta de forma distinta el evidente mutismo de Dios. La postura del primero será más irracional, más primitiva, mientras que el autor de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* representa una actitud más tradicional, propia de lo que según Posse es el hombre europeo ante el contacto con lo maravilloso en América.

Ulrico Nietz ha participado con Colón en la búsqueda del Paraíso porque era el lugar ideal para confirmar sus teorías sobre el ateísmo: su objetivo será demostrar que no hay en la espesura de la selva americana la menor muestra de «las huellas de Yahvé»[317]. Para obtener una respuesta del cuestionado Altísimo, él y su grupo optan por la provocación de lo que en términos religiosos podría ser definido como la ira divina:

> Decidieron convocar a Jehová por el lado de su reconocida iracundia: el judío Torres defecó sobre una cruz y el alemán Nietz orinó sobre la estrella de David. Pero no convergieron las nubes negras de estilo, ni se cerraron los cielos ni

316 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 96.
317 *Los perros del Paraíso,* p. 267.

> cayeron horroríficos rayos (…). Nietz lanzó aullidos de pánica alegría. Había nacido el hombre sin la opresión del Tirano. El superhombre[318].

Las Casas emprende el mismo rastreo aunque con opuesto fin: él intentará percibir a Dios «en su esencia de invisibilidad». Tras su pesquisa selvática sólo se topa con signos de dudosa efectividad probatoria, como «no menos de una docena de mariposones gigantes con los colores del Vaticano». Pese a lo exiguo de las pruebas celestiales, el padre se muestra satisfecho: «No tuvo dudas. No necesitaba más. Había sido educado para comprender a Dios por el lado de la ausencia»[319].

Esta naturaleza de dios ausente deja un espacio enorme al desarrollo de los personajes y en particular a Colón que, como afirma Posse, «en cierto modo, se expulsa a sí mismo del paraíso, acaso sorprendido por la ausencia de Dios»[320].

El Colón de Posse desde el Colón real

Un problema esencial a la hora de abordar el personaje de Colón es la dificultad para hallar datos fiables respecto a casi todas sus facetas vitales. Varias biografías y estudios sobre su empresa transoceánica se pueden encontrar repartidos en la inabarcable bibliografía que lo estudia, pero da la sensación de que cada dato parece abrir más interrogantes de los que debiera (de ahí que Posse llegue incluso a compararlo con una matrioska[321]). Lo fundamental en el personaje

---

318 *Ibid.,* p. 268.

319 *Ibid.,* p. 291.

320 Posse en «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 128.

321 Posse, «El aventurero Cristóbal Colón», *Página,* 21-22, VII: 3/4 (1996), p. 16.

posseano es el valor prototípico que representa, su imagen como arquetipo de «todo lo bueno y lo malo de Europa –esa gran contradicción que era Europa»[322]. Según Edmundo O'Gorman, el genovés es un personaje esencial desde la misma configuración del concepto de América ya que «postuló su hipótesis, no ya como una idea, sino como una creencia, y en ello consiste lo verdaderamente decisivo de su actitud»[323]. Hay algo en el tesón y el empeño del navegante que debió sorprender a Posse a la hora de convertirlo en protagonista de esta singular versión del descubrimiento.

Tenemos pocos datos del personaje histórico que fue Colón. Además, los documentos que nos hablan de él presentan problemas textuales nada desdeñables, como pone de manifiesto Margarita Zamora:

> Desde el siglo dieciséis, cuando desaparecieron el autógrafo original y la copia que mandó hacer la reina Isabel, nadie ha visto el texto íntegro del diario de a bordo de Colón. Su hijo Fernando se sirvió de él para escribir la *Vida del Almirante*, intercalando citas concretas del diario a lo largo de su propio texto. Las Casas manejó una copia de la cual hizo un sumario, fuertemente editado de su propia mano, que llamó «libro de la primera navegación» y que luego utilizó en la redacción de la primera parte de su *Historia de las Indias*. El texto colombino, pues, ha llegado a nosotros en pedazos[324].

Si los textos atribuibles a Colón proceden de otras manos, es preciso adoptar una actitud de cautela que evite equívo-

---

322 Posse en Pites, *op. cit.,* p. 125.

323 Edmundo O'Gorman, *La invención de América*, México, FCE, 1993 [1ª ed. 1958], p. 86.

324 Margarita Zamora, «Todas las palabras formales del Almirante: Las Casas y el Diario de Colón», *Hispanic Review,* 57 (1989), pp. 25-41, citado en Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica, op. cit.*, p. 84, nota 43.

cos insalvables ante la posible autenticidad o falsedad de las copias conservadas. Como destaca la historiadora Consuelo Varela:

> El hecho de que escaseen los originales de un hombre tan amigo de la pluma como Colón nos hace desconfiar automáticamente de los apógrafos. En efecto, no se trata ya de suponer que se haya corregido tal o cual palabra, esta o aquella expresión, sino de una cuestión mucho más grave: que se haya alterado sustancialmente el texto original de los *Diarios*, de los cuales –extraña casualidad– ni siquiera nos ha llegado una mala copia[325].

Posse no es ajeno de ninguna manera a esta problemática textual, es más, parece aprovecharla. Según Amalia Pulgarín, lo ofrecido por el autor en *Los perros del Paraíso* es «lo que Hernando Colón y Las Casas desecharon como indigno para ser recuperado para la historia»[326], así que accederíamos a través de la novela a la parte menos canónica del navegante. Si según Las Casas había dos diarios, uno oficial y otro oculto, Posse juega a ofrecernos la fusión de ambos, mezclando delirios y acontecimientos en el mismo nivel de representación.

Luis Sáinz de Medrano, en su artículo «Abel Posse. Colón y su epopeya desde el saber demiúrgico», repasa las distintas lecturas que desde diferentes puntos de vista se han hecho sobre el personaje y llega a la conclusión de que Posse lo interpreta con una autonomía y libertad inéditas[327]. Aun-

---

325 Consuelo Varela, introducción a Cristóbal Colón, *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 1989, p. 16.

326 Pulgarín, *Metaficción historiográfica, op. cit.,* p. 86.

327 Sáinz de Medrano, «Abel Posse. Colón y su epopeya desde el saber demiúrgico» en Aracil Varón (coord.), «En torno al personaje histórico», *América sin nombre*, 9-10 (noviembre 2007), pp. 185-189.

que efectivamente el Colón posseano es una creación sugestiva y original, existen lazos evidentes que lo filian con lo que sabemos del personaje real, convergencia que, de alguna manera, pretende establecer un diálogo entre el discurso literario y el histórico.

Respecto a la debatida cuestión de la nacionalidad del Almirante (confusión que su hijo y biógrafo fue el primero en alimentar[328]), Posse lo hace resueltamente genovés sumándose así a la corriente mayoritaria de los historiadores. Esa Génova en la que nace el pequeño Colón debía de ser, según dos estudiosos alemanes, «de una estrechez espantosa», de manera que prematuramente el joven «siente la llamada del mar»[329]. Frente al silencio de Hernando Colón acerca del oficio familiar («prefiero que a nosotros toda la gloria nos venga de su persona y no de andar averiguando si su padre fue mercader o si cazaba con halcón»[330]), Posse lo hace hijo de tejedores de paños, origen humilde tan infructuosamente ocultado por su hijo bastardo, el biógrafo enaltecedor. Y respecto a las sospechas de su origen judío, el argentino, basándose en Salvador de Madariaga[331], lo convierte en un Moisés

---

328 Dice Hernando: «Yo, sin embargo, no quise tomarme este trabajo, pensando que él había sido elegido por Nuestro Señor para hacer algo tan grande como lo que llevó a cabo, y que como había de ser tan verdadero apóstol suyo como en efecto lo fue, quiso que en esto se asemejara a los otros», Hernando Colón, *Historia del Almirante* (traducción y notas de Manuel Carrera Díaz), Barcelona, Ariel, 2003, p. 32. A continuación, sugiere varios pueblos genoveses propuestos por algunos que «quieren oscurecer su fama».

329 Klaus Brinkbäumer y Clemens Höges, *El último viaje de Cristóbal Colón*, Madrid, Destino, 2006 [1ª ed. alemán 2004], p. 91.

330 Hernando Colón, *Historia del Almirante, op. cit.,* p. 35.

331 Dice que optó por la interpretación de Madariaga «porque él lo toma a Colón como judío lo cual me interesaba mucho», Posse en Silvia Pites, *op. cit.,* pp. 125-126.

transoceánico, temeroso de la ira de Dios, en busca de la tierra prometida, ese espacio no vulnerado que conservaría «su esencia de no-muerte»[332].

En todo esto resulta evidente que Posse se decanta por una visión de Colón que nada tiene a priori de diferente respecto a lo mundialmente conocido de su figura. Lo original en el Colón posseano será sin duda la exageración hasta el extremo de ese don de visionario y elegido que sin duda creía poseer el genovés. Se dialogará continuamente en la novela con los fragmentos más conocidos de las cartas y el diario colombinos: muchas veces se cita literalmente, otras se parafrasea o glosa un fragmento para añadir algún matiz más contemporáneo o literario a lo dicho. No recurre el novelista a todo el corpus de textos conocidos del navegante, sino que se queda jugando a mostrarnos los más célebres para reinterpretarlos según la clave de un Almirante al borde del delirio, embriagado de su propia idea de iluminado. Veamos algunos ejemplos. Si en la Carta de su tercer viaje Colón se consideraba a sí mismo descendiente de la estirpe de Isaías[333], en el diario apócrifo que se transcribe en *Los perros del Paraíso* podemos leer: «Pero habrá uno, de la estirpe de Isaías, que guiará a todos. ¡Nunca tantos deberán a uno solo! El Héroe»[334]. Las descripciones sumamente generosas que Colón hizo de los indígenas ya en su primer viaje (los presenta como «gente de amor y sin cudiçia y convenibles

---

332 *Los perros del Paraíso*, p. 153.

333 «porqu'es verdad que todo pasará y no la palabra de Dios, y se complirá todo lo que dixo, El cual tan claro habló d'estas tierras por la boca de Isaías en tantos lugares de su escriptura, afirmando que de España les sería divulgado su sancto nombre» (Colón, *Textos y documentos completos*, *op. cit.*, p. 203).

334 *Los perros del Paraíso*, p. 195.

para toda cosa»[335]) son llevadas al extremo por Posse cuando directamente su Almirante ve a los naturales como ángeles y es adoctrinado en el «angelismo» por el genial lansquenete Swedenborg. En su cuarto viaje, lleno de desventuras, Colón queda varado en Jamaica, desde donde escribe su carta más desesperanzada a los Reyes. En esta misiva, el navegante dice haber escuchado una voz que le reconfortó en los peores momentos[336]; en la novela aparece también dicha «voz estratosférica» (muy similar al Demonio que se manifestaba en la intimidad de Lope de Aguirre) que advierte a Colón de que se está desviando de su altísimo destino y entabla un juego de similitudes y adulteraciones con la célebre Carta de Jamaica, que incluso aparece citada como fuente (evidentemente adulterada) en la nota al pie:

> Oh hombre de poca fe. Levántate que Yo soy. ¡No hayas miedo! No temas, confía. Todas tus tribulaciones están escritas en mármol y no sin motivo. ¿Te negarás al Dios de todos? ¿Al que te distinguió desde que nacieras e hizo resonar tu nombre en las más altas demoras del Poder? Ahora te

---

335 «Diario del primer viaje», en Colón, *Textos y documentos completos, op. cit.,* p. 98.

336 «Cansado, me dormeçí gimiendo. Una voz muy piadosa oí, diciendo: «O estulto y tardo a creer y a servir a tu Dios, Dios de todos, ¿qué hizo El más por Moises o por David, su siervo? Desque nasçiste, siempre El tuvo de ti muy grande cargo. Cuando te vido en edad de que El fue contento, maravillosamente hizo sonar tu nombre en la tierra. Las Indias, que son parte del mundo tan ricas, te las dio por tuyas (…). De los atamientos de la mar Occéana, que estavan cerrados con cadenas tan fuertes, te dio las llaves; y fuiste ovedescido en tantas tierras y de los cristianos cobraste tanta honrada fama. ¿Qué hizo El más al tu pueblo de Israel, cuando le sacó de Egipto, ni por David, que de pastor hizo Rey en Judea? Tórnate a El y conoçe ya tu yerro: su missericordia es infinita. (…) No temas, confía: todas estas tribulaciones están escritas en piedra mármol y no sin causa» («Carta de Jamaica», en *ibid.,* pp. 322-323).

> digo: te doy las llaves de los atamientos de la Mar Océana. ¿Me desilusionarás? ¿Huirás hacia un destino de buey, o águila serás? No olvides que del pastor David hice Rey de Judea[337].

Amalia Pulgarín ha estudiado el proceso de intercambios y manipulaciones que se establece entre los textos originales de Colón y los ficcionalizados por Posse en la novela. En su trabajo, hecho con gran detalle y meticulosidad, corrobora que existen lazos evidentes entre el discurso elaborado por Colón (y sus editores accidentales) y el creado por el novelista. Ir más allá de esta constatación llevaría a un cotejo absurdo de textos del que no se podrían extraer más conclusiones que aquélla que establecimos como premisa y, por ello, remito a su libro para consultar los procesos de reescritura empleados por Posse respecto a Colón[338]. Creo que para el presente análisis ha bastado con mostrar que el Almirante reflejado en la novela quiere filiarse con los datos que conservamos del Colón real: su convicción de ser un descendiente de Isaías, un elegido, y sobre todo la creencia inviolable, en algún momento de su vida, de que había llegado al Paraíso terrenal[339].

---

337 *Los perros del Paraíso*, p. 155.

338 Ver capítulo titulado «Diario secreto versus Diario oficial», pp. 84-100 (Pulgarín, *Metaficción historiográfica, op. cit.*).

339 En su Carta del tercer viaje Colón desarrolla la idea de una posible identificación de las tierras que ha descubierto con el Paraíso: «creo que allí es el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie salvo por voluntad divina. Y creo qu'esta tierra que agora mandaron descubrir Vuestras Altezas sea grandíssima y aya otras muchas en el Austro, de que jamás se ovo notiçia. (…) Grandes indiçios son estos del Paraíso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos sanctos e sacros theólogos. Y asimismo las señales son muy conformes, que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulçe fuese así adentro e vezina con la salada; y en ello ayuda asimismo la suavíssima temperançia. Y si de allí del Paraíso no sale, pareçe aún mayor

Existe un mecanismo muy particular en la caracterización de los protagonistas posseanos que consiste en buscar determinados elementos del personaje real para adjudicarles un valor nuevo en la ficción. De esta manera, al mismo tiempo que se mantienen una serie de significantes arraigados en los datos históricos, referenciales, se añaden connotaciones nuevas a lo conocido y se juega con una duplicidad semántica que actúa como un continuo guiño al lector y que le advierte a éste de la existencia de dos discursos: el histórico de los manuales y el novelesco. Respecto a Colón, se ha especulado con la posibilidad de que supiera en secreto de la existencia de tierras en Oriente, de manera que el navegante era consciente en todo momento de que estaba descubriendo un continente nuevo (es la teoría del predescubrimiento o del piloto anónimo, defendida por Juan Manzano[340]). Posse tergiversa la naturaleza de dicho secreto al convertirlo en un rasgo físico que filia al personaje con su naturaleza marítima y explica, de alguna manera, su arcana y providencial vocación de navegante: «entre el segundo y el tercer dedo de cada pie había una membranita unitiva, como la de los patos y otros animales de ambiente acuático-terrestre. El almirante era palmípedo y –ya no cabían dudas– preferentemente anfibio»[341].

Beatriz Enríquez de Arana, madre del segundo hijo de Colón (el historiador), judía, huérfana y de orígenes campesinos, apenas aparece nombrada en los documentos históricos relativos al Almirante. Al parecer, él la consideraba

---

maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo de río tan grande y tan fondo (…). Mas yo muy assentado tengo el ánima que allí, adonde dixe, es el Paraíso Terrenal, y descanso sobre las razones y auctoridades sobre escriptas» (Colón, *Textos y documentos completos, op. cit.,* pp. 216-218).

340 Juan Manzano Manzano, *Colón y su secreto,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica ICI, 1981.

341 *Los perros del Paraíso,* p. 247.

«algo menos que su pareja y algo más que una querida»[342], de manera que cuando las cosas le empezaron a ir bien, se olvidó de ella. Si su ausencia en los escritos colombinos ya es significativa, lo es más su breve presencia en el que debió ser el texto más meditado por Colón, su testamento:

> Digo e mando a don Diego, mi hijo, (…) que aya encomendada a Beatriz Enríquez, madre de D. Fernando, mi hijo, que la probea que pueda bevir honestamente, como persona a quien yo soy en tanto cargo. Y esto se haga por mi descargo de la conçiençia, porque esto pesa mucho para mi ánima. La razón d'ello non es líçito de la escrevir aquí[343].

Me interesa especialmente cómo Posse convierte la ausencia de este personaje en una presencia de naturaleza espectral en la vida de Colón: la Beatriz de *Los perros del Paraíso* «tenía la serenidad y el despojamiento de quien pertenece al reino de los muertos»; el almirante incluso se atreve a manosearla en público sin apenas conocerla, pero nadie (ni ella misma) se alarma, ya que «en cuanto judía y sobreviviente, Beatriz era solo un objeto»[344]. Además, «cada coito tenía el secreto encanto de un viaje órfico, un descenso al mundo de los difuntos. Ella habitaba el terreno de la muerte»[345]. La ausencia en los documentos históricos de esta segunda mujer de Colón (la primera, con quien sí se casó y que desapareció misteriosamente, era Felipa Moñiz) supone una especie de negación de su ser, de muerte, de ahí que Posse la represente entre dos mundos, casi al borde de la inexistencia.

---

342 Brinkbäumer y Höges, *El último viaje de Cristóbal Colón, op. cit.,* p. 246.

343 Colón, *Textos y documentos completos, op. cit.,* p. 362.

344 *Los perros del Paraíso*, p. 126.

345 *Ibid.,* p. 127.

Otro aspecto fundamental en la caracterización del Colón posseano es lo que llamaré la inversión de la función evangelizadora. Sabemos que, cuando la ocasión lo requería, el genovés defendió la idea de la expansión de la fe de Cristo como una de las razones esenciales de su viaje hacia oriente. En la novela, Colón va a América-Paraíso terrenal con el objetivo de reevangelizarse en la filosofía del estar: tras ello quedará convertido en un sudamericano completo («era el primer mestizo»[346]). Para conseguirlo, según el juicioso criterio de los hechiceros taínos, no precisará de drogas ni de sustancias iniciáticas debido a una innata e inexplicable capacidad para el delirio[347]. Posse hace que cuando Colón regrese encadenado a España, sea no sólo un hombre derrotado en sus aspiraciones políticas y económicas, sino alguien a quien le han arrebatado al mismo tiempo el Paraíso y la inmortalidad sin pecado.

Colón hipercaracterizado: el illuminatus

Cristóbal Colón siempre se presentó como un elegido, alguien que descubrió esas tierras tan prósperas gracias a una especie de derecho de predestinación o don divino. Rodeó a su persona y su misión de gran ambigüedad y misterio, evidentes ambos en algunas de las actitudes que sus escritos nos dejan ver. Llegó a inventar una clave para firmar algunos documentos basándose en una forma flexionada de su propio nombre: «Christoferens», es decir, el portador de Cristo[348].

---

346 *Ibid.,* p. 289.

347 *Ibid.,* p. 290.

348 Consuelo Varela, en la introducción a su edición de los textos de Colón, reflexiona y recoge opiniones sobre este particular modo de firmar de Colón y aporta datos muy sugerentes, aportados por Juan Gil, como por ejemplo que *Christo ferens* no es exactamente «el que lleva a Cristo», sino «el que lleva para Cristo». A este respecto recuerda la autora: «No

Después complicará más todavía su rúbrica al introducir una sigla, «un gráfico complicadísimo que aún hoy es un misterio para los científicos, ya que nadie es capaz de decir qué significan todas sus partes. Aunque probablemente ésa fuera precisamente la intención»[349].

En la novela, Colón también se configura como «el Elegido», alguien cuya misión «superaba la mera ambición terrenal de los héroes más ambiciosos»[350]. Su madre Susana Fontanarrosa se da cuenta pronto de sus espléndidas características; sabía secretamente que era «de la raza de los gigantes»[351], «rubio y fuerte como un ángel»[352], alguien que, pese a los intentos familiares de reconducirlo a lo prosaico, estaba destinado para lo grande.

En la vocación y el destino del joven Cristóbal, el elemento marítimo juega un papel fundamental: en una Génova portuaria y decadente, «el mar era otro universo», e incluso más, «era un dios atrabiliario, iracundo, amoral»[353]. Cuando consigue dejar atrás su ciudad natal y coge el primer barco hacia Kíos, siente «un bautismo de salvaje libertad»[354]. Poco después llega nadando a la costa portuguesa, semi-

---

olvidemos que Cristo significa 'el Ungido, el Mesías', y que a lo largo de estos años un autentico [sic] frenesí sacudía los animos [sic] de los judios [sic] (…). Contagiado por este movimiento ¿piensa Colón que la redención se encuentra cercana? y él mismo ¿se erige en el portador para Cristo de todos los habitantes de las islas que al final del mundo irian [sic] a postrarse a Jerusalem, dado que de Tarsis habría de comenzar la emigración a Jerusalem?» (Consuelo Varela en Colón, *Textos y documentos completos, op. cit.,* p. LXXII).

349 Brinkbäumer y Höges, *El último viaje de Cristóbal Colón, op. cit.,* p. 77.

350 *Los perros del Paraíso*, p. 154.

351 *Ibid.,* p. 25.

352 *Ibid.,* p. 22.

353 *Ibid.,* p. 35.

354 *Ibid.,* p. 57.

desnudo y ayudado únicamente por un remo roto; en ese momento alcanza otro grado en sus correrías marítimas y se siente «seguro, confirmado»[355]. Tras su encuentro con la reina Isabel le espera el momento de mayor gloria, cuando es públicamente y en todos los sentidos «ungido almirante de la Mar Océana»[356]. Paulatinamente se configura en la novela lo acuático como una fuerza religiosa que determina la misión del personaje, su vocación de iluminado. La naturaleza marítima, que es un elemento que caracteriza en todo momento al Colón posseano, va adquiriendo en el texto el estatuto de un rito de iniciación conformado por varias fases que el genovés va superando. Interesa saber, en relación a esto, que los rituales acuáticos son muy abundantes en el mundo primitivo y su celebración suele coincidir con el Año Nuevo; en ellos es fundamental la idea de que el bautismo supone la extinción del hombre antiguo y al mismo tiempo un nuevo nacimiento. El protagonista de nuestra novela representa en este sentido a ese hombre nuevo capaz de morar sin pecado y plácidamente en el Paraíso (vana quimera de la que el propio Colón será la primera víctima).

La caracterización del personaje es tan extrema que su condición de iluminado se toma en la novela en sentido literal y el Almirante posee, ante los incrédulos ojos de todos los tripulantes, una naturaleza lumínica que lo diferencia del resto de los mortales: «Como muchos genios y, en gran parte, debido a incrustaciones de sal y plancton en su piel, es inconstantemente bioluminiscente»[357]; propiedad esta única, extravagante y delatora de una naturaleza daimónica que pronto despierta recelos y animadversiones entre la tropa:

355 *Ibid.*, pp. 88-89.
356 *Ibid.*, p. 141.
357 *Ibid.*, p. 204.

«sus detractores y enemigos dicen que se enciende por la luciferina que segrega su ser, rico en luciferasa»[358].

Así que es un pobre iluminado, un daimón, confundido en la ignorancia de la soldadesca con un ser demoníaco: el visionario Colón, iniciado y catequista de Lo Abierto, es equiparable, según la desorientada percepción de sus hombres, a «una luciérnaga de proporciones atroces»[359].

El genovés (para el rey Fernando «un místico independiente, una especie peligrosísima»[360]), pese a la gran fe que ha depositado en su misión, también tiene la tentación de escapar a su destino de elegido. Ya conocemos esta tendencia centrífuga en los daimones y el navegante no es una excepción, de manera que más de una vez se imaginará en ensoñaciones apacibles, disfrutando de la posibilidad de la traición, siempre atractiva, embaucadora: «¡Abandonar todo! Huir con Beatriz y el niño y empezar en el mayor anonimato la delicia de una vida sin grandeza. Poner una farmacia en Flandes o una charcutería en Porto. ¡Huir de la Historia!»[361]. Sin embargo, pese a las ideas evasivas, Colón (como todos los daimones) termina encarrilando su destino de iluminado universal, aunque en este caso la fuerza de su ideal, puro, incorrupto, prehistórico, tenga muy poco que hacer con la decadente realidad postparadisíaca.

El viaje hacia la tierra prometida

Si hubiera que reducir toda la epopeya colombina (en la versión posseana) a un solo concepto, éste sería inequívoca-

358 *Id.*
359 *Ibid.*, p. 205.
360 *Ibid.*, p. 295.
361 *Ibid.*, p. 154.

mente el del viaje iniciático, la peregrinación hacia el Paraíso (no en vano, para Posse «Colón es un verdadero Ulises»[362]). Toda la novela parece desarrollar el tematismo del viaje homérico; así, elementos como «el alba –la de los dedos de rosa»[363], el canto de las sirenas (portador de los efluvios de Afrodita) o el episodio circeano de la Bobadilla hermanan la novela con el clásico griego para establecer con él un nexo que tendrá diferentes efectos. Uno de los más buscados será, sin lugar a dudas, el paródico, aunque teniendo en cuenta, como señala Aínsa, que la parodia no siempre es una burla sino que, vista desde una perspectiva etimológica supone también *paraeideo*, es decir, «el canto paralelo»[364]. La comparación con el modelo odiseico será muy importante en la configuración de la personalidad del Colón de Posse que, como un Ulises un tanto extravagante, busca el hogar del que expulsaron al hombre en tiempos inmemoriales, el Paraíso.

Los cuatro viajes colombinos aparecen en la novela fusionados en uno solo: lo que se presenta ante el lector es una trayectoria ritual no sólo hacia un espacio, sino hacia un estado espiritual que podríamos denominar el Centro. En la narrativa mitológica, «el peregrino realiza una ruptura de nivel; transciende el espacio profano y penetra en una 'región pura'. Nos hallamos ante la presencia de un 'rito del centro'»[365]. Colón es uno de esos personajes míticos que emprende sin miedo tan elevada misión encargada por la providencia:

---

362 Posse, «El aventurero Cristóbal Colón», *op. cit.,* p. 19.

363 *Los perros del Paraíso*, p. 23.

364 Fernando Aínsa, «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana», *Cuadernos americanos*, 28:4 (julio-agosto 1991), p. 27.

365 Eliade, *Imágenes y símbolos, op. cit.,* p. 46.

> Su convicción estaba gratificada sobre un pergamino de cabra nonata donde aparecía ese punto en plena Mar Océana donde la realidad se abre a la transrealidad y permite al iniciado pasar de la nadería del tiempo humano al abierto espacio de la eternidad sin muerte[366].

El Almirante busca remontar la realidad experiencial, profana y caduca, para llegar a ese lugar donde «ya no rige esa trampa de la conciencia, esa red tramada con dos hilos: el Espacio y el Tiempo»[367]; al fin y al cabo, su viaje es, como el de Gilgamés, el viaje del héroe en pos de la vida eterna, objetivo que siempre está más allá del alcance del hombre.

Como en todo periplo iniciático, el protagonista tiene que pasar una serie de pruebas; la más importante (y sin duda la más odiseica) será la estancia en las Canarias con Beatriz Peraza de Bobadilla, la Dama Sangrienta, famosa por su «demonismo erótico»[368]. Para Posse, «la Bobadilla cumple el papel de Circe, de esa gran semidiosa homérica capaz de transformar a los hombres en cerdos y alejarlos de su destino»[369]. Con ella y sus triquiñuelas sexuales pasa el protagonista diez años, flotando inconsciente en ese tiempo sin tiempo del amor. La Bobadilla, caracterizada en el texto como la Tirana, la «autoviuda»[370], reta a un Colón aletargado que consiente desviarse de su misión, tal vez para poder retomarla triunfante sobre el demonio de la carne. El principal peligro que el protagonista asume al acceder a los juegos de esta dominatrix insular es precisamente de naturaleza vaginal, ya que según los rumores era «vulvidentada (con

366 *Los perros del Paraíso,* p. 129.
367 *Ibid.,* p. 153.
368 *Ibid.,* p. 169.
369 Posse, «El aventurero Cristóbal Colón», *op. cit.,* p. 19.
370 *Los perros del Paraíso*, p. 168.

molares y dos poderosos incisivos que surgían en las puertas de su intimidad)»[371]. La superación heroica (mediante el dominio sexual y su «agresividad fálica»[372]) de esta prueba puede inscribirse en un corpus de mitos referentes a la travesía iniciática por una vagina dentada: tras el periplo, «el héroe victorioso adquiere un nuevo modo de ser»[373], vuelve a nacer pero fortalecido por la victoria sobre las fuerzas oscuras que descansan en la oscuridad de toda gruta. En este caso, queda Colón definitivamente preparado para la empresa del Paraíso, aunque él todavía no sabe de lo ilusorio y anacrónico de sus pretensiones.

América, el paraíso terrenal

Hay un concepto latente en la construcción del espacio que lleva a cabo Posse en esta novela que considero asimilable a las teorías de Mircea Eliade sobre la llamada «perfección de los comienzos», idea común en varias culturas primitivas (que luego las grandes religiones asimilaron de distinta manera). La creencia en un origen idílico de la vida supone la existencia de un «Paraíso perdido», anterior al mundo actual y opuesto a éste por su «beatitud»[374] y placidez: el Paraíso está situado antes de la caída, del pecado, del error. Alejarse del origen supone la pérdida de la pureza con la que se creó todo, de ahí que el hombre, a través de la doctrina cíclica del eterno retorno, deje abierta la posibilidad de restablecer la armonía inicial. En la cultura griega la idea del eterno retorno se une a otra tradición mítica igualmente

371 *Ibid.*, p. 181.
372 *Ibid.*, p. 182.
373 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.*, p. 82.
374 *Ibid.*, p. 55.

importante, la teoría de las edades del mundo en cuyo inicio se ubicaría un periodo caracterizado por la prosperidad y la abundancia, la edad de oro. A esta época sucederían otras cada vez menos generosas con el hombre que, al alejarse del origen, de la pureza primitiva, pierde sus vínculos con lo sagrado: es el hombre histórico.

El mito de la perfección de los comienzos, presente en todas las culturas y religiones, parece haber invadido a Colón, que se nos presenta deseoso de llegar al Paraíso, actitud que supone retroceder hacia ese origen en el que la vida humana puede ser longeva, pura, feliz, elevada[375]. La prematura iniciación de Colón en la noción paradisíaca es llevada a cabo por el cura Frisón, el párroco de la infancia que

> …ante los asombrados niños, comenzó a describir playas de arena blanquísima, palmeras que rumoreaban con la suave brisa, sol de mediodía en cielo azul de porcelana, leche de cocos y frutas de desconocido dulzor, cuerpos desnudos en agua clara y salina, músicas suaves[376].

Aquella tarde el párroco, tras haberse bebido una botella entera de «Lacrima Christi», «contagió a Cristóforo la pasión, pena y nostalgia del Paraíso»[377] y desde entonces el joven no se dedicará a otra labor más que a la persecución de su ideal. Colón, como todos los aquejados por la nostalgia del Paraíso, sentirá el «deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del mundo, en el corazón de la realidad, y, en resumen, el deseo de superar de un modo natural la condición humana, y de recobrar la condición divina»[378].

---

375 *Ibid.,* p. 65.
376 *Los perros del Paraíso,* p. 30.
377 *Ibid.,* p. 29.
378 Eliade, *Imágenes y símbolos, op. cit.,* p. 58.

Su propósito tiene la fuerza de toda entelequia, es auténtico, inocente, pero también imposible. Cuando van acercándose por mar a América, el Almirante se desnuda «como ejecutando un ritual»[379], convencido de haber llegado al espacio soñado. Él siente que «están en el *omphalos*»[380], ombligo del mundo, que supone el acceso al renacimiento por la confluencia de las tres zonas cósmicas[381]. Para el protagonista, América es el Paraíso, terreno de «Lo Abierto», «zona de Apertura»[382] por excelencia, acceso entonces a una nueva forma de vida donde el ser está sancionado y sólo el plácido estar tiene sentido. Este lugar mágico aparece anunciado por el «aire suave» de las cartas de Colón, en la novela viento de la «traconchana» que vigoriza la sexualidad catolicona y enquistada de los españoles. Una vez desnudo, el Almirante-hombre nuevo pregunta por el Árbol de la Vida y se dirige a él con una singular comitiva de curas, prostitutas buscadoras de perlas y lansquenetes. Una anaconda sale a su paso, «y por su tamaño y su lujo no dudaron que era la que le había hablado a Eva»; más adelante se topan con una ceiba gigante, «el Árbol»[383] donde el Almirante cuelga su hamaca con el propósito de disfrutar de su renacimiento espiritual.

Existe todo un caudal mítico relativo a la existencia de un Árbol de la Vida[384], Árbol Cósmico situado siempre en el

---

379 *Los perros del Paraíso,* p. 228.

380 *Ibid.,* p. 227.

381 Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.,* p. 242.

382 *Los perros del Paraíso,* p. 219.

383 *Ibid.,* p. 254.

384 Campbell asimila el motivo del Árbol (común en la mitología oriental) al de la crucifixión cristiana: «El Buddha debajo del Árbol de la Iluminación (el Árbol Bo) y Cristo bajo el Árbol de la Redención son figuras análogas, incorporadas al arquetípico Salvador del Mundo, al motivo del Árbol del Mundo, que es de inmemorial antigüedad» (Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 37, nota al pie 37).

centro del universo, réplica tal vez del Árbol del Mundo[385], originario y sagrado. Es muy frecuente encontrar leyendas donde aparece un héroe que busca en el Árbol la inmortalidad[386], propiedad conferida al vegetal gracias a su ubicación privilegiada, ya que abraza en su espesura cielo, tierra e infierno. El Árbol se convierte en muchas cosmologías primitivas en *axis mundi* o «eje del universo», soporte sobre el que descansa toda la creación[387]. En *Los perros del Paraíso*, el Árbol forma parte de un ritual ejecutado por Colón que tiene como fin descasar definitivamente «de la fatiga de siglos de moribundia»[388]: el navegante con su vientre generoso y dormitando en una ceiba magnífica es el símbolo de todo el occidente reposando de sus ansias de ser, de controlar, de dominar. Es común en este imaginario del Árbol de la Vida la presencia de un monstruo o animal terrorífico que lo custodia: la lucha del hombre con este ser maligno tiene un sentido iniciático ya que constituye una de las pruebas heroicas que el personaje tiene que superar para logran su fin[389]. Esta trama mítica aparece hábilmente ridiculizada en la novela, ya que en ella son unos monos hastiados de los europeos los que, antes de abandonar sus antiguas tierras ahora «civilizadas», rodean el Árbol y arrojan a su nuevo inquilino excrementos recriminatorios. Sin embargo Colón no se inmuta, desvinculado como está de la realidad, y opta por pensar «con su vanidad de siempre (…) que se trataba de una especie de homenaje»[390].

---

385 Eliade, *Imágenes y símbolos, op. cit.,* p. 47.
386 Eliade, *Tratado de historia de las religiones, op. cit.,* p. 295.
387 *Ibid.,* pp. 304-305.
388 *Los perros del Paraíso*, p. 254.
389 Eliade, *Tratado de historia de las religiones, op. cit.,* p. 296.
390 *Los perros del Paraíso,* p. 278.

Pese a todo, la configuración de América como nirvana sólo parece hacerse efectiva en la mente del iluminado Colón, ya que para los demás hombres, no educados en estas sutilezas del espíritu, «el tan elogiado Paraíso era un antimundo soso», es decir, que «andar desnudos y sin Mal era como presentarse de frac a la fiesta que ya acabó»[391]. Ante este ambiente de abulia generalizada, donde el amor carnal sin pecado deviene en bacanal prostibularia y la paz del estar en ostracismo soporífero, un golpe de estado parece más que evidente y los animales inician un éxodo hacia las montañas huyendo de los «barbudos transmarinos»[392], que parecen condenarse a sí mismos en virtud de una extraña vocación pecaminosa.

El trazo libre del místico

Colón tuvo que valerse en muchos casos de la palabra escrita para justificarse o para conseguir una prebenda de los monarcas a los que, en último término, servía con sus viajes y descubrimientos. Con el tiempo se convirtió en un gran escribiente: Consuelo Varela ha estudiado en profundidad los textos colombinos y ha logrado reunir alrededor de un centenar de ellos que incluyen, además de su testamento y las relaciones de tres de sus viajes, noventa y nueve cartas, notificaciones y órdenes de pago de diferente naturaleza que muestran el interés del personaje histórico en registrar por escrito. Aparte de esto, el Almirante escribió dos libros: el de los *Privilegios*, donde especifica con un detalle de contable todas las deudas que la corona todavía no había saldado con él, y el *Libro de las Profecías*, «obra caótica, apocalíptica y

391 *Ibid.*, p. 259.
392 *Ibid.*, p. 280.

enigmática en la que el viejo Colón se presentaba como un enviado de Dios»[393].

En la novela se produce una situación polifónica que, por un lado, pretende recuperar el espíritu profético de algunos de los escritos colombinos para distorsionarlo en un contexto atípico y, por otro, introduce las crónicas de los «vencidos», donde se evidencia el desacuerdo entre aztecas e incas y la certeza absoluta de que ambos «habían incurrido en un deplorable error teológico»[394] al considerar divinidades a los europeos. Además de estas voces, en *Los perros del Paraíso* se pretende recrear los pasajes más significativos de ese supuesto *Diario secreto* del Almirante que cuestiona y distorsiona la versión oficial, canónica. Posse, como ya afirmé, hace el ademán de mostrarnos ese documento inédito, alucinado e íntegro de Colón, «que su hijo bastardo dañaría irremediablemente y del cual el padre Las Casas recogería algunas cenizas, sólo pasajes de lucidez»[395]. Sin embargo, la novela no explora en profundidad las posibilidades semánticas del restablecimiento de dicho escrito perdido; hay más que nada un juego de referencias sentadas sobre la base de que el genovés es un visionario cuya iniciación es precisamente de naturaleza lingüística. A este respecto recordemos que «en un descuido del sacristán, Cristóforo robó el alfabeto y el cartón con el modelo de las letras»[396] y por ello sus familiares más próximos «sospechaban en él la subversiva presencia del mutante, del poeta»[397]. Éste es el único aspecto en el que el Colón posseano se relaciona con la escritura y su valor

---

393 Brinckbäumer y Höges, *El último viaje de Cristóbal Colón*, *op. cit.,* p. 163.

394 *Los perros del Paraíso*, p. 280.

395 *Ibid.,* p. 165.

396 *Ibid.,* p. 32.

397 *Ibid.,* p. 22.

documental, histórico. Respecto a la crónica sólo tenemos la meticulosidad de un triste Rodríguez Escobedo, escribano, «solemne, siempre con su Homero en el bolsillo»[398] que en el desorden del viaje sólo busca «un lugar al seco y donde pueda mantener segura la documentación oficial»[399].

Frente al estatuto histórico y fiable de los escritos colombinos (muchos de ellos portadores de grandes problemas textuales como los diarios del primer y del tercer viaje) la novela introduce como un intertexto más (no el fundamental) fragmentos de la escritura alucinada de este personaje readanizado y contemplativo, aspectos que en cierto modo se inspiran en el Colón real. Sin embargo, en la novela, el extático que describe la forma del mundo como una pera o un pecho de mujer (en cuyo pezón estaría el Paraíso)[400] tiene un espacio y una autonomía inéditos, imposibles para el personaje histórico «oficial», que siempre es excusado en sus delirios. Como destacan Klaus Brinckbäumer y Clemens Höges:

> Colón tiene artritis y los ojos inflamados. Siglos más tarde, los científicos concluirán que Colón sufría el síndrome del viajero, una combinación de diversas enfermedades crónicas. Fernando escribe:
>
> «Dice el Almirante que no podía dar tan particular cuenta como él deseaba, porque a causa del mucho velar, los ojos se le habían ensangrentado, y había necesidad de anotar la mayor parte de estas cosas por lo que decían los marinos y pilotos que con él iban».
>
> Fernando intenta por todos los medios ignorar las palabras de su padre (…). También Las Casas opta por hablar del heroísmo y sacrificio de Colón: El Almirante tenía «los ojos

398 *Ibid.,* p. 191.

399 *Ibid.,* p. 151.

400 Colón, Carta del tercer viaje, en *Textos y documentos completos, op. cit.,* p. 216.

> cuasi del todo perdidos de no dormir, por las luengas y continuas velas». ¿Y qué hay de la pera, la teta y el Paraíso Terrenal? Las Casas ni lo menciona. Colón tiene biógrafos leales[401].

En *Los perros del Paraíso* el navegante puede delirar públicamente, aunque lo haga sin adeptos y con la misma fortuna persuasiva que su paralelo en la realidad. Es el Colón más quimérico el que escoge Posse para su novela, que es también uno de los tantos Colones que fue Colón.

Colón argentino y perdedor (perro silente)

Amalia Pulgarín habla de un trazo antiheroico y desmitificado del personaje[402]; en realidad Posse traza otro Colón que no es el reverso del «original» (hoy todavía tan desconocido) sino una extensión del mismo. El Almirante que dibuja el novelista nos ofrece la peculiaridad de ser argentino ya que, como se aclara en una nota al pie:

> Colón, como la mayoría de los argentinos, era un italiano que había aprendido español. Su idioma era necesariamente bastardo, desosado, agradablón y aclaratorio como el que abunda en la literatura del Río de la Plata. Colón decía *piba, bacán, mishiadura, susheta*, palabras que sólo retienen los tangos y la poesía lunfarda. En su relación con Beatriz de Arana, en Córdoba, se le pegó el famoso *ché*[403].

Es importante la condición argentina del personaje, ya que supone un rasgo más de su ser nostálgico y anacrónico: Posse construye un Colón sumido en «protoformas de

---

401 Brinckbäumer y Höges, *El último viaje de Cristóbal Colón*, *op. cit.*, pp. 297-298.

402 Pulgarín, *Metaficción historiográfica, op. cit.*, p. 62.

403 *Los perros del Paraíso,* p. 76.

tango»[404], marginal y preferentemente tabernario, en cierto modo anticipando con resignación de bolero el fracaso de su empresa.

Coincido con Giuseppe Bellini en que Posse logra «un rescate singular de la figura del Almirante»[405]. Ello se debe sin duda a ese personaje reevangelizado, transmutado «en el primer sudamericano integral», «el primer mestizo»[406], enternecido por la vida en su ceiba milenaria y hecho ya materia indisoluble del paisaje americano y su filosofía. Comenta Juan Manuel García Ramos que el Colón posseano «es un ser desautorizado por la realidad de los hechos»[407], una creación que ha sido filtrada de tal manera por un trazo marginal que resulta conmovedora en su inoperancia, incluso entrañable. Estrena su Edén «completamente desnudo, con su melena de color y en el estado de la de un león con muchos años de tráfico circense»[408]. Su actitud es «sublime como un eremita»[409] y queda impasible, anonadado ante el atropello militar y el «saqueo del Paraíso»[410]. En su desaliento íntimo, se deja acompañar por «decenas de perrillos impersonales que parecían cómplices de la inactividad de aquel hombre carnoso que se pasaba los días dormitando»[411]. Ante los nuevos dueños del Paraíso se rinde sin protesta y sólo lamenta el destino de los ángeles americanos que le acompañaban en su

---

404 *Ibid.,* p. 84.

405 Giuseppe Bellini, «El Colón de Abel Posse», en Juan Guillermo Gómez, B. Gutiérrez-Girardot y R. Zuleta (eds.), *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, pp. 131.

406 *Los perros del Paraíso*, p. 289.

407 García Ramos en *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 75.

408 *Los perros del Paraíso*, p. 239.

409 *Ibid.,* p. 250.

410 *Ibid.,* p. 298.

411 *Ibid.,* p. 297.

reino efímero mientras murmura, tal vez sólo para sí mismo, que «el hombre destruye lo que dice más querer»[412]. Tras su captura se produce la revuelta de los perros mudos que dan título a la novela, «una invasión silente. Más resistencia pasiva que acción depredatoria»[413]. Estos canes invasores pero inocuos recuerdan a los «perros mudos» que contemplan un ritual indígena en la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier[414] (mudez que tal vez encuentra su origen en ese «perro que nunca ladró»[415] que aparece en el asombrado diario del primer viaje colombino). Los perros del estar que rodean a Colón dominaron la ciudad durante más de una hora para luego desaparecer en el vacío selvático del anonimato. Este séquito inusual parece así manifestarse por la pérdida de su primer defensor y su espíritu apático e indiferente (esa incapacidad para el ladrido por la que «los cronistas españoles hasta llegaron a negarles naturaleza perruna, la 'esencia de la perridad' como diría Heidegger»[416]) es la misma pasividad para la acción de los pueblos de América ante el expolio occidental que empieza con la empresa colombina. La actitud del Almirante bajo su Árbol, confiando en la bondad intrínseca de todo ser y toda acción, es el equivalente humano a este silencio canino. Posse convierte a Colón en uno de esos perros del Paraíso, suspendidos en la indolencia más absurda por el impacto del poder, de la imposición:

412 *Ibid.,* p. 298.

413 *Ibid.,* p. 299.

414 Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos,* Barcelona, Bruguera, 1979, p. 186. Es preciso recordar que esta novela será esencial para Posse a la hora de mostrar ese reencuentro de sus personajes con lo americano.

415 Colón, *Textos y documentos completos, op. cit.,* p. 45.

416 *Los perros del Paraíso*, pp. 299-300.

«Desde entonces y para siempre los portadores de nostalgia se declararon en rebeldía por vía de la inacción»[417].

El Colón coronelizado de Posse

Según Bellini, la figura de Colón en *Los perros del Paraíso* «resulta particularmente feliz»[418] y, de hecho, Posse recurre inequívocamente a un trazo amable de la figura del descubridor. Éste comparte con Aguirre esa actitud observadora llena de impasibilidad, de impotencia. A pesar del énfasis con que el propio autor ha hablado sobre su Colón[419], en realidad se trata de una figura poco trabajada, perdida en el retablo pagano y pletórico de la epopeya descubridora. La obra en sí es la recreación de la fiesta del poder en estado puro, apoteosis renacentista de lo lúdico donde el Almirante es un ser bizarro, un alucinado. Me atrevo a constatar que, pese al brillante resultado de la novela (recibió el prestigioso premio Rómulo Gallegos en 1987), Colón es un personaje cuya construcción no puede calificarse de magistral. Posse elabora su versión colombina a partir del recurso de la *amplificatio* de un rasgo presente en el personaje real, a saber, su condición de elegido, de visionario. Su voyeurismo pasivo así como su decadentismo marginal lo hacen entrañable al lector, pero también, e inevitablemente, lejano y secundario. En este sentido su papel en la novela me recuerda al del patriarca José Arcadio Buendía en *Cien años de soledad*, que «se dejó arrastrar por su imaginación hacia un estado de delirio perpetuo del cual no se volvería a recuperar»[420] y que

417 *Ibid.,* p. 300.

418 Bellini, «El Colón de Abel Posse», *op. cit.,* p. 128.

419 Véase por ejemplo su artículo «El aventurero Cristóbal Colón», *op. cit.*

420 García Márquez, *Cien años de soledad, op. cit.*, p. 94.

termina amarrado al castaño del patio, febrilmente fuera de la realidad, «en un estado de inocencia total»[421]. Así queda «el enorme anciano descolorido por el sol y la lluvia»[422] de Márquez, como «el blanquecino descubridor [que] parecía un mono albino caído en una trampa»[423], ambos en sus árboles ancestrales, contemplando de lejos un mundo que hace tiempo que no cuenta con ellos.

Hay mucho de los personajes sibilinos de Márquez en el Colón de *Los perros del Paraíso*, seres separados de la realidad por una especie de cristal aislante. Especialmente de aquel coronel que esperaba una pensión que no llegaría jamás, venerable en su tozudez, esplendente en su idealismo absurdo. Éste respondería a las plegarias racionalistas y alimenticias de su esposa con un «mierda» tras el que «se sintió puro, explícito, *invencible*»[424]. El coronel-Almirante de Posse sale de su trono celestial y arbóreo al tiempo cabizbajo pero heroico como un Galileo, y «murmuró *invencible*: *Purtroppo c'era il Paradiso…!*»[425]. García Márquez termina su genial novela breve con un «París, enero de 1957»[426]; Posse a su vez la remata con un «París. Enero de 1983»[427]. ¿Casualidad? Algo más que la mera coincidencia se proyecta en ese tramo de veintiséis años y hermana la visión vital, las actitudes de ambos personajes: acaso se trata de la terquedad de la entelequia frente a lo mundano, la dignidad de mantener el espacio vedado, como *hortus conclusus*, del mito.

---

421 *Ibid.,* p. 97.

422 *Ibid.,* p. 100.

423 *Los perros del Paraíso,* p. 254.

424 García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 151. El subrayado es mío.

425 *Los perros del Paraíso*, p. 302.

426 García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba, op. cit.,* p. 151.

427 *Los perros del Paraíso,* p. 302.

El largo atardecer del caminante: la transición hacia el personaje autodiegético

> América es espejo transformador (…). Álvar Núñez Cabeza de Vaca, que es un señorito de Jerez, se transforma en una especie de santo de la conquista, un personaje increíble.
>
> (Abel Posse)

La primera fase en el proyecto de creación de personajes históricos en Posse está constituida por *Daimón* y *Los perros del Paraíso,* donde el autor recurre a un modelo literario mítico en el que los personajes actúan a modo de símbolos, de arquetipos. La exuberancia de América, *cornu copia* para la estrecha mentalidad del hombre europeo, rodea y acosa a Aguirre y Colón, que en cierto modo no saben cómo actuar frente a ella y la terminan desconociendo en virtud de una ignorancia que es al tiempo congénita en los blanquiñosos e imperdonable históricamente. Posse recurre a un narrador totalmente omnisciente, todopoderoso desde la atalaya de la ironía y el desencanto con los que nos habla: el personaje, burda marioneta en las manos del destino que lo zarandea, es contemplado con una condescendencia de padre resignado.

La creación de Álvar Núñez Cabeza de Vaca como protagonista de *El largo atardecer del caminante* supone un paso en otra dirección, un ciclo distinto; Posse reduce su verborragia incontinente para fijar la voz de la narración en la primera persona de un conquistador jubilado y pacifista. Reorienta el procedimiento hipercaracterizador anterior para construir una imagen del personaje más humana, más próxima y accesible al lector. Se ahonda en técnicas narrativas de distinta naturaleza para cuestionar a esta primera persona autodiegética y al mismo tiempo se abre el interrogante sobre el sentido mismo de la escritura. El resultado es una

novela que se sitúa a una distancia considerable de aquellas características que destacábamos en la nueva novela histórica: el barroquismo estetizante, la ironía, la visión desbordada de la historia están ausentes. Aunque se debilita la función arquetípica (Núñez deja de ser únicamente un significante, una metáfora) ésta no desaparece del todo y el protagonista deviene *homo viator* por excelencia, héroe observador, testigo y divulgador del mito de América. En las siguientes líneas analizaré el proceso de configuración de este personaje intermedio que es Cabeza de Vaca, cuya posición se encuentra entre el valor arquetípico de los protagonistas del mito y la esencialidad autosuficiente y ejemplarizante del héroe mítico.

Poco sabemos de Cabeza de Vaca más allá de lo que él nos dejó escrito en sus *Naufragios* y *Comentarios*. Nace en Jerez de la Frontera aproximadamente entre 1488 y 1492, en el seno de una familia acomodada. Muy joven, empieza a trabajar de camarero en la casa del duque de Medina Sidonia. Se casa y su biografía transcurre en el silencio hasta el año 1527, cuando se embarca en la desastrosa expedición a la Florida organizada por el incompetente Pánfilo de Narváez. De los seiscientos hombres que parten de Sanlúcar, sólo cuatro lograrían sobrevivir: Alonso Castillo Maldonado, Andrés Dorantes, Estebanico y él mismo. El grupo de españoles pasa un tiempo viviendo con distintos pueblos indios de la zona. En los *Naufragios* Núñez refiere penurias, necesidad e incluso esclavitud, aunque siempre logra mantener la esperanza de una mejora en su situación. Los cristianos huyen pero él no puede seguirlos debido a la enfermedad, el cautiverio y otras desdichas que dice padecer con los nativos. Pasa seis años solo entre ellos, «y desnudo, como todos andaban»[428]. Con

428 Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 134.

el tiempo mejora su situación y consigue gran independencia al ejercer funciones de «comerciante»: así, se dedica a intercambiar productos entre los pueblos interiores y los costeros. Cuando el grupo de españoles sobrevivientes se reúne nuevamente, empiezan a ganarse la vida como curanderos o brujos, actividades que causan gran admiración entre los indios que, a modo de un inusual séquito, les acompañan. Tras ocho años de itinerancia hostil por todo el sur de los actuales Estados Unidos (Núñez había recorrido, aproximadamente, ocho mil kilómetros), se encuentran ya en México con soldados españoles. Álvar Núñez regresa a España en 1537 y tres años más tarde comparece ante el mismísimo Carlos V; tuvo que ser muy convincente el jerezano, ya que tras ello consiguió el jugoso título de Adelantado y Gobernador del Río de la Plata. Antes de volver de nuevo a América, esta vez con un cargo de alto rango y responsabilidad, se entrega a la redacción de su *Relación,* después conocida como los *Naufragios,* que se publicará en Zamora en 1542. El segundo viaje al nuevo mundo de Cabeza de Vaca está lleno de desencuentros: al parecer las medidas propuestas por el nuevo gobernador le enemistaron a partes iguales con españoles y con indios y su política siempre estuvo rodeada de la polémica y el descrédito. Tras una rebelión, el Adelantado vuelve hacia la península pero esta vez encadenado y como prisionero. Una vez en España debe presentarse ante el Consejo de Indias para defenderse de las innumerables acusaciones que se le imputan. Una dura sentencia lo deja difamado a ojos de todos, empobrecido y vetada la posibilidad de retornar a América, pero al menos consigue que se le perdone el temido exilio en Argel. Dedica incansable sus últimos años a la reelaboración de sus manuscritos, tal vez su único logro histórico: en 1555 se publican conjuntamente la *Relación* y los *Comentarios.* Muere aproximadamente tres años más tarde.

La novela de Posse se centra en los últimos años de un Cabeza de Vaca ya caduco y envejecido, volcado en sus recuerdos en la ciudad de Sevilla, compañera en su decadencia. Allí rememora sus años en América, la descomunal andanza por las tierras de la Florida, donde protagonizó unas vivencias necesariamente ocultadas en la crónica que presentó a las autoridades, los *Naufragios.* Así la novela se configura casi en su totalidad como una rectificación o ampliación de aquel escrito donde sólo habló de las muchas privaciones sufridas, de su vocación cristiana y de su deseo indeclinable de reencontrarse con españoles. Una joven judía que trabaja en la nueva biblioteca de la Torre de Fadrique, Lucinda, hace que el viejo Núñez vuelva a interesarse por su pasado. Esta mujer sirve de mediadora entre el protagonista y sus recuerdos al tiempo que el anciano ve renacer, intacto tras muchos años, el ardor amoroso. El relato retoma de forma intermitente la narración retrospectiva y vemos que el jerezano vivió con los indios, tuvo dos hijos con la bella Amaría, sobrina del cacique Dujlán[429], y en su ascenso con los tarahumaras fue iniciado en un conocimiento superior. Un día, paseando por el puerto sevillano, entre el trajín de mercancías llegadas de América, descubre el anciano a su hijo Amadís entre otros indios enjaulados. El joven le habla de la angustiosa muerte de su madre y de su hermana Nube, que se ha convertido en guerrera-diosa y combate ardientemente contra los españoles. A partir de ese momento, todos los esfuerzos de este viejo conquistador atípico irán encaminados a liberar a su hijo y, aunque lo consigue, no logra hacerle sobrevivir en la tristeza de un mundo que no es el

429 Tal vez remedo del «Dulchalchelín» que aparece en los *Naufragios* y que, según su narrador, se porta muy bien con los sobrevivientes españoles. Ver *Naufragios*, *op. cit.*, pp. 93-94.

suyo. Finalmente Álvar Núñez desliza entre los volúmenes de la biblioteca esta «crónica de su penúltimo naufragio»[430], esperando que algún día alguien rescate su verdad, perdida entre los espurios documentos oficiales.

Posse opta por una visión tremendamente positiva del personaje histórico y nos lo presenta incluso «valleinclanesco» y «aquijotado»[431]. Hay que tener en cuenta que, en general, la historiografía ha adoptado una actitud benevolente hacia la personalidad y las vivencias de Núñez, aunque no faltan quienes lo consideran un oportunista que supo vender muy bien su fracaso. Los *Naufragios* han sido interpretados de distintas maneras pero hay común acuerdo en que el autor construye su crónica con elementos literarios y enfatiza su papel protagónico de salvador del reducido grupo humano[432]. Para Beatriz Pastor, los *Naufragios* estarían dentro del modelo del discurso desmitificador ya que, entre otros puntos de inversión semántica, se produce una humanización de la imagen del conquistador[433]. Otros, como Juan Francisco Maura, son más partidarios de un Álvar Núñez autoapologético y pragmático hasta el punto de que «si él hubiese tenido la oportunidad de ser un 'Cortés' o un 'Pizarro' no habría dudado un solo momento en aprovecharla»[434].

---

430 *El largo atardecer del caminante*, p. 230.

431 *Ibid.,* p. 10.

432 A este respecto resultan interesantes los artículos de David Lagmanovich («Los *Naufragios* de Álvar Núñez como construcción narrativa») y Robert E. Lewis («Los *Naufragios* de Álvar Núñez: historia y ficción») recopilados en Margo Glantz (coord.), *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca,* México, Grijalbo, 1993.

433 Ver capítulo «Desmitificación y crítica en la Relación de los *Naufragios*», en Beatriz Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América, op. cit.,* pp. 294-337.

434 Juan Francisco Maura, «Veracidad en los *Naufragios*: la técnica narrativa de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Revista Iberoamericana: Lite-*

Según este crítico «querer poner la etiqueta de crónica histórica a la narración de un tesorero superviviente de una expedición que acabó en naufragio, es querer estirar la 'verdad' hasta sus límites»[435].

La novela de Posse se inserta, pues, en la primera corriente (que es la dominante) y hace especial hincapié en los rasgos positivos y heroicos que puedan agrandar moralmente al protagonista. Para el autor, «Lope de Aguirre fue el peor de los conquistadores y Cabeza de Vaca el mejor»[436], incidiendo así en una imagen tópica, lineal y poco sugestiva de los dos caracteres que, según Beatriz Aracil,

> …es (tal vez de forma voluntaria) simplificadora por cuanto, afortunadamente para su producción literaria, no da cuenta de la complejidad que ambos personajes adquieren en la construcción narrativa de sus dos novelas, en las que la mirada crítica del autor supera estas posibles polarizaciones[437].

Las declaraciones de Posse, tan poco generosas para con su propia obra, son el punto de partida en esta ocasión para profundizar en la idea de un enaltecimiento de la imagen de Núñez que, desde cualquier punto de vista, es un propósito evidente en la novela que nos ocupa.

---

ratura colonial I. Identidades y conquista en América, LXI:170-171 (enero-junio 1995), p. 188 (nota al pie). Resulta interesante asimismo consultar la edición de los *Naufragios* que Maura realiza en la editorial Cátedra, donde argumenta con el texto de la crónica su punto de vista respecto al personaje histórico (edición que manejo en el presente trabajo).

435 Maura, «Veracidad en los *Naufragios…*», *op. cit.,* p. 191.

436 Posse en «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 132.

437 Aracil, *Abel Posse…*, *op. cit.,* p. 98.

El largo atardecer del caminante *como corrección de los* Naufragios

Los *Naufragios* se convierten en un intertexto siempre presente en la versión posseana de Cabeza de Vaca. De hecho, ya desde su origen, la novela se concibe como un complemento necesario para entender los vacíos significativos de la versión oficial que el jerezano elaboró para explicar sus ocho años de ausencia:

> Lo que busqué en *El largo atardecer del caminante* es corregir la crónica por el mismo cronista. Intenté apuntalar una idea: el cronista tiene una dimensión secreta más allá de su crónica. En un momento de su vida, en el periodo de la larga muerte en Sevilla de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, está en condiciones de vivir la realidad de Sevilla y de contar la verdadera historia de su crónica. *El largo atardecer del caminante* es una dimensión agregada a la crónica aceptada (y aceptable) de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Me interesaba destejer el nudo que este singular hombre amarró en su crónica oficial (…). La gran elipsis (…) debía ser esclarecido [sic][438].

Además, novela y crónica tienen en común el uso de la primera persona y la adopción de un tono menor, una voz lastimosa que provoca empatía en el lector. En los *Naufragios* Núñez se autopresenta como participante en una expedición que fracasa por causas ajenas a él. Tras varios años de desventuras, ofrece a la corona lo único que ha logrado, su único servicio, la relación de lo ocurrido:

438 Posse en «La novela es generosa», *op. cit.,* pp. 133-134.

> De cuantas armadas a aquellas tierras han ido ninguna se viese en tan grandes peligros ni tuviese tan miserable y desastrado fin, no me quedó lugar para hacer más servicio de éste, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros[439].

Paulatinamente la narración se centrará en sus vivencias como personaje destacado del menguado grupo cristiano y como líder del mismo. Aún así, nunca se utiliza otro tono narrativo que no sea el de la humildad y la autoconmiseración, ya que no lo avalan conquistas heroicas ni grandes logros, sino sólo la palabra: «…pues este todo es el que un hombre que salió desnudo pudo sacar consigo»[440]. De la misma manera, *El largo atardecer del caminante* supone la irrupción en la narrativa histórica de Posse de la primera persona, en este caso la voz casi moribunda de este personaje «que se separó del tipo humano del conquistador»[441]. Se retrata desde su pequeñez actual, en un degradado barrio de la Alcaicería, arruinado, ninguneado, con un cuerpo marchito que contempla en el espejo y que aún así tiene que satisfacer con alguna visita al burdel La Gitanilla, antojo de viejo que le trae consecuencias morales y económicas[442]. Su amor de senectud con Lucinda es imposible y grotesco, una veleidad de anciano: «y eso es lo que soy: un pobre viejo sentimental»[443]. Posse construye un personaje disminuido (como su correlato en los *Naufragios*), tremendamente accesible por compasión al lector.

---

439 *Naufragios, op. cit.*, p. 76.
440 *Id.*
441 *El largo atardecer del caminante*, p. 9.
442 *Ibid.,* p. 42.
443 *Ibid.,* p. 108.

El Álvar Núñez posseano cuestiona desde el presente de la novela la veracidad de la primera versión de su viaje y, sobre todo, el escamoteo de temas importantes:

> Releyéndome ahora, encuentro que mi silencio de seis años resuelto con página y media de mi libro, es lo suficientemente descarado como para que los estúpidos inquisidores de la Real Audiencia y del Consejo de Indias no sospechasen nada[444].

La relectura de los *Naufragios* se realiza siempre evidenciando algunos de sus sinsentidos y en la nueva versión se especifica de forma explícita el absurdo de algunas actitudes mantenidas por el protagonista de la crónica:

> Me reí de mi descaro: escribí que soporté seis años de esclavitud porque esperaba que se repusiese Lope de Oviedo, oficial de Narváez, de su enfermedad. Aparezco así como el más abnegado caballero cristiano. Ya había visto morir a 585 de los 600 hombres de Narváez. No era cosa de dar seis años de mala vida y de esclavitud con riesgo de muerte por un hombre que apenas conocía y que cuando inicié o proseguí mi viaje hacia el poniente (…) prefirió quedarse con sus barraganas indias (…). Nada de esto digo, por supuesto[445].

---

444 *Ibid.*, p. 70.

445 *Id.* El pasaje de los *Naufragios* al que se refiere el personaje es el siguiente: «Fueron casi seis años el tiempo que yo estuve en esta tierra solo entre ellos y desnudo, como todos andaban. La razón por que tanto me detuve fue por llevar conmigo un cristiano que estaba en la isla, llamado Lope de Oviedo (…). Por sacarlo de allí yo pasaba a la isla cada año y le rogaba que nos fuésemos a la mejor maña que pudiésemos en busca de cristianos, y cada año me detenía diciendo que el otro siguiente nos iríamos». (*Naufragios, op. cit.*, p. 134).

El episodio de la piel de marta también es rectificado en la versión novelesca: el personaje de la crónica dice que otros cristianos se la hicieron llegar «al saberlo enfermo», pero en la novela explica que no era un regalo de buena voluntad sino una burla de sus correligionarios al enterarse de que estaba «amancebado» con una india[446].

Sin embargo, sí se suscribe lo dicho en la crónica oficial sobre todo cuando se refiere a la valía del personaje (sus acciones ejemplares dignas de santidad) o a la superioridad del modo de vida natural encarnado por una América arcádica: así, aparece el caso del hombre a quien consigue resucitar[447], el momento en que Núñez opera como un cirujano «in extremis»[448], el canibalismo de los blancos[449] o el «ritual de compasión» de los indios que lloran con ellos, solidarizándose con su dolor[450].

Otros episodios no son ni reafirmados ni negados sino completados o ampliados en la novela. Así la lacónica referencia en el texto original a que «las mujeres que con nosotros iban parían algunas»[451] encubre «un discurso erótico» que Margo Glantz considera, con razón, «hábilmente soslayado»[452] en toda la crónica. Ese «erotismo dudoso y encubierto»[453] se explicita en la novela donde el protagonista descubre con Amaría la «ciencia del placer»[454] que no nece-

---

446 *El largo atardecer del caminante,* p. 86.

447 *Ibid.,* p. 126. Cf. *Naufragios, op. cit.,* p. 158.

448 *Ibid.,* p. 148.

449 *Ibid.,* p. 68. Cf. *Naufragios, op. cit.,* p. 125.

450 *Ibid.,* p. 67. Cf. *Naufragios, op. cit.,* p. 121.

451 *Naufragios, op. cit.,* p. 195.

452 Margo Glantz, «El cuerpo inscrito y el texto escrito o la desnudez como naufragio», en *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca, op. cit.,* p. 421.

453 *Ibid.,* p. 429.

454 *El largo atardecer del caminante,* p. 87.

sita del pecado o del compromiso religioso para justificarse u ocultarse. De la misma manera se comenta en los *Naufragios* la macabra costumbre de matar a las hijas recién nacidas para que no se conviertan en esposas de los enemigos[455]: en la novela es el propio Núñez quien sacrifica a su tercera hija con Amaría, que por la previsión de la comunidad no encontraría esposo sino entre los enemigos. Este acto, lejos de mostrarse como moralmente reprobable, es contemplado como una muestra más de mestizaje de este conquistador entre dos mundos[456]. De esta manera se van completando los vacíos del documento oficial, se rellena el cuerpo del texto con una madeja lingüística que se superpone a lo que antes sólo eran intuiciones y lagunas.

El tópico del homérida

En la construcción posseana de Álvar Núñez destaca sobre todo el amor por la palabra, por el testimonio. Éste, concebido en su faceta más íntima y privada, nace ante el lector casi como un milagro, como la propiedad inaudita de aludir a una realidad que, de no ser nombrada, se perdería de forma irremisible. La posibilidad de este extravío y el alumbramiento de la palabra como medio de trascender el olvido, la inexistencia, se postulan desde el principio como los ejes temáticos del discurso novelesco, donde adquieren la misma importancia tanto los acontecimientos narrados como

---

455 «Esto hacen éstos por una costumbre que tienen, y es que (…) a las hijas en naciendo las dejan comer a perros, y las echan por ahí. La razón por que ellos lo hacen es, según ellos dicen, porque todos los de la tierra son sus enemigos, que los sujetarían y tomarían por esclavos; y por esta causa querían más matarlas que no que de ellas mismas naciese quien fuese su enemigo» (*Naufragios, op. cit.,* p. 143).

456 *El largo atardecer del caminante*, p. 91.

la forma y el propio hecho de referirlos. Posse acentúa la faceta más reveladora del personaje: su función de homérida, como relator de una vivencia que le hace descubrir su propia dualidad interna, como testimonio de un mundo idílico y vulnerable que desaparece con él.

a) La palabra

Cabeza de Vaca se presentaba en su crónica como un viajero que traía noticia de lo desconocido. La novela trata de recoger esa importante carga testimonial donde se confirman las teorías de un Álvar Núñez comprensivo hacia los indios, revolucionario en su concepción del nuevo mundo, ese «santo de la conquista» que decía Posse. El valor documental que se despliega en el relato es tomado del personaje histórico real, que, a falta de otras pruebas materiales que demuestren el provecho de la expedición, ofrece a la corona con afán al tiempo exculpatorio y antropológico sus conocimientos sobre los indios y las tierras transitadas. Como indica Beatriz Pastor:

> Los servicios no han rendido los frutos previstos y las obras no han sido coronadas por el éxito. Contra el telón de fondo de esta oposición entre hablar y obrar que cuestiona Alvar Núñez se recorta un elemento que aparece dotado, por primera vez dentro del discurso narrativo de la Conquista, de una trascendencia que se pretende tan valiosa como la del botín material conseguido por otros: la palabra[457].

En *El largo atardecer* adquiere una importancia fundamental el hecho de nombrar, obsesión también presente en

457 Pastor, *Discurso narrativo de la conquista de América*, *op. cit.*, p. 293.

el narrador de los *Naufragios*: esto se convierte en una forma de reivindicación existencial, ya que la diégesis es el mecanismo para que aflore el verdadero Núñez, no presente de la misma manera en la crónica que ofreció a las autoridades:

> Me fui cayendo hacia adentro de mí mismo, como buscándome de una vez por todas. (Ahora que ya es tan tarde. Tengo sesenta y siete años y por momentos mi yo queda ya muy lejos de mí. Apenas si me recuerdo, ¿quién era Álvar Núñez en aquel entonces?)[458].

La palabra, surgida en el seno de lo privado, se opone al aparato histórico, propiedad del entrometido Gonzalo Fernández de Oviedo, de manera que «lo que él no registre en su chismosa relación o no existió o es falso…»[459]. El recuerdo verbalizado se presenta ahora como una posibilidad de «reexistir»[460], hasta el punto de que la función del caminar, rasgo histórico del personaje, puede ser sustituida por la verbalización de lo contemplado durante el periplo más misterioso de la historia del nuevo mundo: «el caminante, que a falta ya de buenas piernas, avanza por estas cuartillas siempre blancas, siempre nuevas, eternas»[461]. Mediante la escritura conocemos desde dentro las vivencias del español con el grupo indio, cómo el cacique Dulján (remedo un tanto pobre de Huamán, el amauta inca de *Daimón* y *Los perros del Paraíso*) le enseña a hermanarse con la naturaleza y el cosmos[462] y le conduce hacia los chamanes. A través de la palabra adquieren presencia y relevancia los hijos del pseudo-conquistador

---

458 *El largo atardecer del caminante,* p. 16.
459 *Ibid*., p. 26.
460 *Ibid.,* p. 83.
461 *Ibid.,* pp. 52-53.
462 *Ibid.,* pp. 80-81.

cuyos nombres, en una exaltación del poder evocador y liberador del lenguaje, son gritados en la azotea[463]. La palabra se restituye en su calidad ontológica y mediante ella se presentan «esos seres que yo robaba al olvido»[464].

El designio de Núñez como caminante y juglar, alguien que debe contar lo visto, le impide permanecer con su familia india. Amaría, tan vinculada con la naturaleza que considera su partida como una fase más de ésta, se despide de su amante sin tristeza, con la sabiduría añadida que supone conocer los ciclos vitales. Él se siente afligido, pero la aventura y la libertad del viajero le empujan de nuevo en su curiosidad. Álvar retoma su camino hacia las Ciudades Sagradas, fuentes de conocimiento, hacia el «pueblo de arriba» donde había «una universidad de la idolatría»[465], hecho que enlaza con la idea mítica de un ascenso que supone entrar en una dimensión pura, cargada de sacralidad. Con los tarahumaras practica un ritual con una hierba alucinógena: «El Ciguri, el rito, es el puente que mantiene la relación entre este arrabal, que es la Tierra, con el universo del cual más bien nos estamos desprendiendo»[466]. Es el Ciguri un vegetal de «extrañísimas propiedades»[467] que cumple la función en la novela de ciertas hierbas farmacológicas que aparecen en los relatos míticos. Mediante este proceso el protagonista es iniciado en conocimientos superiores cuya naturaleza no se explicita en el texto y se mantiene esta elipsis como un correlato de las otras tantas que podemos percibir en los *Naufragios*. Nada sabremos finalmente del secreto, sólo que Núñez siente que su vida de caminante llega a su fin y avanza ahora para reencontrarse

463 *Ibid.*, p. 89.
464 *Ibid.*, p. 131.
465 *Ibid.*, p. 148.
466 *Ibid.*, p. 150.
467 *Ibid.*, p. 151.

con los españoles. Otros interpretarán este misterio como el paradero de las Siete Ciudades y sus increíbles riquezas (los materialistas Fernández de Oviedo y el propio rey Carlos V) pero, como afirma el protagonista, la naturaleza del enigma es «inefable»[468] y posiblemente de naturaleza inmaterial. Éste es el único recinto que se le veta a la palabra, verdadera protagonista de la versión posseana de los *Naufragios*.

b) El viaje hacia la dualidad

Junto al poder del lenguaje para recuperar lo perdido, aparece la idea del viaje como forma de conocimiento: el de Álvar Núñez, según Posse, es un trayecto de «fascinación por lo americano y el misterio de un hombre que ya no cree en la conquista sino en el descubrimiento»[469]. La percepción de ese hechizo en el personaje histórico real hace que el novelista construya un protagonista híbrido, un hombre entre dos culturas. Cuando le reciben Hurtado de Mendoza y Cortés, siente que «era otro, por más que yo simulase. Era ya, para siempre, un otro (…). Era como un conquistador conquistado (…). Un excéntrico. Un otro. (Un dolor de cabeza para el cascarrabias cronista Fernández de Oviedo)»[470]. Adiestrado en el estar por los tarahumaras, se siente torpe y absurdo en el mundo de los «bárbaros», término que ha cambiado su direccionalidad y que ahora alcanza de pleno a los civilizados, en realidad desdichados, perdidos en su manía de institucionalizar la vida:

468 *Ibid.,* p. 163.
469 Posse en «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 132.
470 *El largo atardecer del caminante,* p. 157.

> ¿Siempre habrá bárbaros? ¿Siempre vencerán los bárbaros? ¿Será nomás como dicen los tarahumaras que el paso del hombre por la vida no es más que la carrera hacia la catástrofe? ¿Que todo cae y se degrada?[471].

Respecto a la dualidad del Álvar Núñez de *El largo atardecer*, se percibe una técnica que Posse irá empleando en la configuración de sus siguientes protagonistas históricos: junto al uso de la primera persona, aparece la idea de la conflictividad de la misma, al darse cuenta la voz narradora de que no pertenece a un ser homogéneo y claramente delimitado en su personalidad y preferencias. Este proceso, que alcanzará su formulación plena en *La pasión según Eva* y, sobre todo, en *Los cuadernos de Praga*, aparece aquí tenuemente apuntado al constatar el Álvar Núñez autodiegético que su voz no se agota en la referencia a su papel histórico como expedicionario y conquistador. Las dicotomías y las oposiciones alcanzan a la naturaleza misma del narrador en primera persona que se nos muestra confuso en su originaria tarea referencial y mediante la dualidad de la desnudez y la vestidura ejemplifica su dramática ruptura interna:

> Hoy he revisado minuciosamente mis trajes, ha sido como visitarme y recorrer mi propio pasado (…). Siento que el aire entra por las mangas y las solapas. Siento que respiran, todavía. Trajes: vestiduras/investiduras/imposturas, como se quiera, pero ya parte de la vida, de la larga vida. Sólo ocho años he pasado desnudo, sin ellos. Los ocho años famosos de mi descomunal caminata. Ocho años como devuelto a mí mismo, fuera de los trajes. Pero es mejor no ser aquel ser. Mejor el ser de las investiduras-imposturas, como se quiera. ¿Por qué uno no se desprende de estos cadáveres solemnes y prestigiosos? (…). Son los únicos cadáveres visibles de

471 *Ibid.*, p. 163.

> nuestras sucesivas muertes (…). Nuestros sucesivos nosotros, que se nos van muriendo por el camino[472].

El viaje narrativo final de este Cabeza de Vaca confuso y mestizo espiritual es una peregrinación dolorosa, llena de renuncias, hacia el conocimiento y la tolerancia.

c) El mito de América

En *Daimón* y *Los perros del Paraíso* el espacio esencial era una América como recién nacida, pura en su brutalidad originaria, tierra al tiempo de prosperidad y absurdo, donde los personajes tratan infructuosamente de desligarse de su misión histórica. En la novela sobre Álvar Núñez se produce una bifurcación evidente en la caracterización de los espacios, ya que, además de las tierras americanas, se perfila el presente del personaje en una ciudad de Sevilla que es sólo el débil reflejo de lo que fue en tiempos de esplendor. La urbe andaluza y el personaje parecen ir acompasados en su decaimiento: la casa de la infancia con su limonero antaño imponente[473] ha sido vendida a banqueros y traficantes, todo espacio ha sido corrompido, vulnerado por el paso de los años. Sevilla es «esta ciudad de cagatintas, delatores y leguleyos»[474], metáfora en cierto modo de toda España ya que «el oro que entra por el Guadalquivir sale por los

472 *Ibid.,* pp. 20-21.

473 Inevitable resulta aludir aquí a la imagen persistente del limonero en la obra de Antonio Machado, símbolo cristalizado del recuerdo infantil, de aquellos años pasados en el palacio de las Dueñas, paraíso incorrupto que, en su imaginario lírico, está vinculado a la fisonomía de su Sevilla natal. Para este aspecto, ver Ian Gibson, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado,* Madrid, Punto de Lectura, 2007, pp. 49-50.

474 *El largo atardecer del caminante*, p. 25.

Pirineos»[475]. Sin embargo, la capital envilecida también es un bálsamo en los malos momentos: cuando Núñez descubre a su amada Lucinda besando a otro hombre sale a la calle y extrañamente siente el espacio como «una presencia fraterna, familiar», «el amigo o la amiga de los días finales»[476]. Lejos queda ya la urbe que él conoció cuando regresó por primera vez de América, en lo más alto de su carrera, admirado por todos como un héroe, acompañado en su éxito por esa «Sevilla del triunfador»[477] que, ahora, se marchita con él.

En el otro extremo, el espacio evocado es América, que recupera todos sus atributos míticos: tierra de la plenitud, de autenticidad, reencuentro con una perdida esencia animal, etc. Gracias a Dulján, el español se fusiona con la naturaleza y alcanza, en virtud de ésta, un inédito estado de felicidad:

> Una noche, generosamente, me llevó hasta el medio del páramo donde se alzan los primeros roquedales de la sierra y que tienen la facultad de conservar el calor del sol hasta bien avanzada la noche. Me obligó a tenderme a su lado, cara a las estrellas, y a dejar caer la mirada en el espacio sideral. Al poco tiempo perdimos referencia al entorno. Era como si nosotros también girásemos en la lentitud de la noche. Dulján logró que la noche me llevase. Sin vértigos, fui cayendo en su seno oscuro, como un cometa libre. Fue ésa una experiencia inolvidable[478].

Pese a las inclemencias primeras del temporal («la fiesta de los demonios», «el aquelarre»[479]), América es presentada como un entorno edénico detenido en el tiempo. En

475 *Ibid.*, p. 24.
476 *Ibid.*, p. 107.
477 *Ibid.*, p. 186.
478 *Ibid.*, pp. 81-82.
479 *Ibid.*, p. 58.

este sentido, creo oportuno relacionar esta configuración con aquello que Mircea Eliade denominaba la «recuperación del estado paradisíaco inicial»; así, se representa «la imagen idealizada de la situación cultural y económica anterior a la llegada de los blancos»[480]. Se trata de otra versión del tópico de la edad de oro, anterior a la caída, a la corrupción que traen aparejada los europeos. Cuando naufragan, otra vez más, frente a las costas de Malhado, los dakotas dejan sus armas en el suelo y celebran mediante el llanto «un ritual de compasión, de conmiseración, tan sentido y desgarrante que Dorantes supuso que eran verdaderos cristianos»[481]. Mientras, los españoles se descalifican a cada paso que dan, recelosos, vanidosos, egoístas. Como confiesa el personaje de la novela:

> Hoy, con tanta experiencia, puedo decir que el mundo de los animales salvajes es el mundo de la necesidad vital. El nuestro, el de los humanos, es el del exceso, el miedo preventivo, la acumulación.
>
> Nunca como en esa selva sentí que nuestras razones eran el desorden. En cierto sentido se puede decir que estábamos cruzando el Paraíso primordial[482].

Pese a las desventuras padecidas en tierra americana, ésta pervive en el recuerdo, en la rememoración nostálgica, como vergel sin cargas:

> Comprendí entonces lo que realmente entendía el Genovés aventurero cuando le comunicó a la Reina Isabel y al Santo Padre que había descubierto el Paraíso Terrenal[483].

---

480 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 73.
481 *El largo atardecer del caminante,* p. 67.
482 *Ibid.,* p. 199.
483 *Ibid.,* p. 87.

d) La novela en la novela

Según Enrique Pupo-Walker, el proceso de redacción de los *Naufragios* fue especialmente amplio, ya que comenzó en 1527 y concluyó hacia 1554, con lo cual «la escritura se va haciendo referente primordial de sí misma»[484]. De una manera similar, en *El largo atardecer* asistimos, no sólo a la tercera y definitiva versión de los *Naufragios*, sino también al proceso de creación de la novela misma, es decir, la novela es autorreferente respecto a su propia condición de documento:

> Es en este papel que divago al atardecer. Es sobre este regalo de Lucinda donde escribo con eso nuevo y extraño que llamaría libertad[485].

El mismo proceso de gestación de esta crónica «auténtica», la emergencia de la palabra sobre el vacío y el silencio, la escritura en sí, va definiéndose como el tema único y central de la novela:

> Me siento obligado hacia estas cuartillas. Me visto con traje de ceremonia, cada noche, para encontrarme conmigo mismo. Me saludo y empiezo a escribir. Soy casi ya el bisabuelo de aquel Alvar Núñez (…). Aquel Alvar temido por las serpientes ponzoñosas, respetado por los chacales del desierto[486].

Poco a poco las páginas de unos inéditos *Naufragios* van apareciendo ante el receptor y vamos sintiendo como lectores que es en la intimidad del personaje donde nos ha queri-

---

484 Enrique Pupo-Walker en Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Los naufragios*, *op. cit.*, p. 154.

485 *El largo atardecer del caminante*, p. 30.

486 *Ibid.,* pp. 132-133.

do situar Posse, en el alumbramiento de una nueva versión sobre los hechos y los protagonistas, proceso de autodescubrimiento que tiene lugar mediante la escritura. Como ya señaló a este respecto Seymour Menton:

> En realidad, la revisión o ampliación de *Naufragios y comentarios* es sólo un hilo de la novela y está subordinado al acto de escribir que constituye el eje estructurante de toda la novela desde el principio hasta el fin[487].

Es importante además observar que es a través del mecanismo de composición de la novela (que queda voluntariamente al descubierto) como se presenta la problemática identidad del protagonista, ya que ésta se va creando paulatinamente al escribirse. La evocación de un Álvar joven se le presenta en diversas ocasiones al relator, sintiéndose éste distante de la imagen proyectada: «soy apenas su escribiente, su muriente. Soy su tumba, su memoria. (Él podrá despreciarme, pero sin mí y mis cuartillas, no existiría.)»[488]. La personalidad compleja que revisa por tercera vez los *Naufragios* se narra y cuestiona como desde otro ángulo, externo, posterior, crítico. De esta manera, la escritura supone un ritual de autodescubrimiento que requiere de una ceremonialidad propia, de un rito de búsqueda cuyo fruto es la novela-crónica desconocida de la que somos privilegiados testigos. El proceso de gestación del personaje desde su propia re-escritura en primera persona ya fue apuntado por Pupo-Walker para el Álvar narrador de los *Naufragios*:

---

487 Seymour Menton, «La historia verdadera de Álvar Núñez Cabeza de Vaca en la última novela de Abel Posse, *El largo atardecer del caminante*», *Revista Iberoamericana*, 62:157, (abril-junio 1996), p. 422.

488 *El largo atardecer del caminante*, p. 125.

> Sospecho que, sin proponérselo, Núñez alcanzó un proceso de autodescubrimiento que se efectuó en la elaboración misma de sus textos. El desplazamiento traumático de un marco cultural a otro le obligará a reconocerse, inicialmente, en la marginalidad extrema de un ser que se siente totalmente ajeno a lo que le rodea; y más tarde, con no poca sorpresa, se reconocerá como chamán y a la vez portador de la promesa evangélica. Pero, al subrayar el carácter un tanto impreciso de esos hechos, quiero consignar que esas aparentes «tomas de conciencia» las posibilitó un complejo proceso de redacción que se efectuó a lo largo de muchos años, pero que, al parecer, no alcanzó una resolución definitiva. Lo que sugiero aquí es que la elaboración narrativa pudo ser, para el relator, otro espacio enigmático de descubrimientos y revelaciones. No sería desproporcionado concluir que *la persona* que hoy conocemos de Núñez, y la que él gradualmente discierne en su propia escritura, son dos de las tantas proyecciones que el texto posibilita[489].

El mismo juego se percibe en *El largo atardecer*: el proceso de constitución de la personalidad compleja (hasta hoy conocida sólo parcialmente debido a la sugestiva presencia de la elipsis en sus escritos) de Álvar Núñez y cómo esta identidad adquiere forma a través de la revelación escritural[490].

Es importante en este punto analizar la presencia de un personaje secundario pero fundamental en la novela: el marqués de Bradomín que, como el ciego Acevedo (un Borges poco disimulado), sirve con su presencia espectacular y deli-

---

489 Pupo-Walker en Álvar Núñez, *Los naufragios, op. cit.,* pp. 98-99.

490 Esta concomitancia ya había sido aventurada por Beatriz Aracil al destacar que «Posse intensifica en *El largo atardecer del caminante* su preocupación en torno a las vinculaciones del personaje-cronista con la propia escritura, haciendo de dicha preocupación el núcleo central de esta obra» (Aracil, *Abel Posse…, op. cit.,* p. 108).

rante para activar un sinnúmero de lecturas paralelas y resortes semánticos. Bradomín es en realidad un trasunto de su autor, Valle-Inclán, que, «flaco, esmirriado, con largas barbas entrecanas de profeta furibundo e insolente» y entre efluvios alcohólicos, aporta versiones (todas apócrifas) de la pérdida de su brazo[491]. Al mismo tiempo anuncia la creación de *Tirano Banderas*, un libro de aventuras en México, «con tiranos terribles»[492]. Este Bradomín, amigo de senectud de Núñez, es un dispositivo de elementos imaginativos, de falsas versiones, de juegos de equívocos que evidencian el artificio literario de todo el relato. Sabemos que este marqués es el protagonista de las *Sonatas*, a su vez «memorias amables del marqués de Bradomín» y, de esta manera, *El largo atardecer* también puede considerarse como las «memorias amables» de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. La «amabilidad» de dichos escritos viene motivada evidentemente por el protagonismo de ese personaje sin fisuras grisáceas, extremo en su bondad y capacidad de comprensión. Bradomín desvela la maniobra literaria en una novela que juega con la idea de ser la corrección verídica de los *Naufragios*; es la trampa al descubierto por el mismo mago que la perpetra (Posse, en este caso), la evidencia del poder creador de la literatura que alcanza incluso a los personajes que la pueblan. Esto reflexiona Álvar tras escuchar desvariar a su pintoresco amigo Bradomín:

> Lo más fascinante de la mentira literaria es la facultad para acumular detalles. La historia termina siendo más interesante que la verdad[493].

---

491 *El largo atardecer del caminante*, p. 46.
492 *Id.*
493 *Ibid.*, p. 92.

e) Tras los pasos perdidos de Álvar Núñez

Ya Pupo-Walker, en su edición de los *Naufragios*, habla de la determinante importancia del texto en la posterior literatura hispanoamericana como «relato dotado de una creciente latitud connotativa»[494]. Entre otras obras que de alguna manera se han nutrido de la crónica de Núñez (que por algo es considerada «forma seminal»[495] dentro de la tradición literaria de Latinoamérica), el crítico destaca *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953), sobre todo para señalar las diferencias que mantienen ambas obras[496]. Sin embargo, resulta extraño el hecho de marcar las divergencias en dos obras que distan cuatro siglos en lugar de recalcar las semejanzas, a no ser que éstas últimas sean demasiado evidentes y por ello fuercen a la diferenciación, como parece ser este caso. Claire Emilie Martin establece un claro paralelismo entre los *Naufragios* y *Los pasos perdidos* ya que en cierto modo «ambas narraciones proponen una jornada en pos del origen y la aventura autobiográfica»[497]. Además de este aspecto, hay algo en la estructura interna de ambos discursos narrativos que permanece intacto, y es esa esencia de la búsqueda inconclusa, del camino nunca del todo abarcado:

---

494 Pupo-Walker en Álvar Núñez, *Los naufragios*, *op. cit.,* p. 149. En este sentido, recomendamos la lectura de todo este capítulo de la sección introductoria titulado «Los *Naufragios* en la tradición narrativa hispanoamericana» (pp. 141-154), donde repasa la influencia que, desde el principio, la crónica ejerció en otros textos de distinta naturaleza y origen.

495 *Ibid*., p. 154.

496 *Ibid.,* p. 151.

497 Claire Emilie Martin, *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: Orígenes de una escritura americana*, Yale, UMI (University Microfilms International), 1988, p. 124.

> Tanto los *Naufragios* como *Los pasos perdidos* infieren la narración de viajes equivalente a la aventura, los descubrimientos, la posibilidad de alcanzar un nuevo descubrimiento. Sin embargo, entre ese objetivo y las dos narraciones se alzan una serie de impedimentos aludidos en el título a través de la negación semántica. Ambos indican un fallido intento de llevar a buen puerto el viaje[498].

Siguiendo el sendero que trazan ambas obras, creo que determinados elementos de *Los pasos perdidos* han sido tomados por Posse para elaborar esa peculiar auto-confesión que son los nuevos «naufragios» de Álvar Núñez. Varias concomitancias argumentales y estilísticas filian en la lejanía ambos textos, como intentaré demostrar a continuación. Sin embargo, un elemento de mayor peso que los citados puede ayudar a alinear las dos novelas: se trata de la presencia que en ellas adquiere el espíritu mítico de América, que el hombre europeo está condenado a desconocer, a observar desde lejos sin poder participar de su fascinación intrínseca.

El protagonista de *Los pasos perdidos* realiza un viaje iniciático que le aleja de la civilización y le adentra en la selva, en el terreno de lo primigenio y de lo natural. Su periplo tiene por objeto encontrar unos instrumentos que le ha encargado la universidad pero, a medida que abandona los referentes «civilizados», sufre «una suerte de Descubrimiento»[499] que se irá haciendo más profundo gracias a su relación con Rosario. Con esta mujer mestiza vive un amor puro y desprejuiciado, instintivo y natural, que supone además «una gozosa confluencia de sangres que se encontraron»[500]. Paulatinamente

498 *Ibid.,* p. 118.
499 Carpentier, *Los pasos perdidos, op. cit.*, p. 82.
500 *Ibid.,* p. 154.

el narrador autobiográfico aprende a «vivir el presente, sin poseer nada, sin arrastrar el ayer, sin pensar en el mañana»[501], como si estuviera «en el mundo del Génesis»[502]. En Santa Mónica de los Venados, población fundada como una tierra prometida por el Adelantado, todos viven en armonía, sin censura, y el protagonista se siente como al principio de la creación, en una dimensión prehistórica, en el feliz «mundo de lo prenatal»[503]. Sin embargo esta placidez dura poco ya que una serie de obligaciones con el mundo civilizado (la compra de papel, de libros, cumplir con la misión académica de su viaje) le hace volver, tal vez como Cabeza de Vaca, con el objetivo de «contar» lo visto y vivido. Sin embargo, no se da cuenta de que, al abandonar temporalmente ese lugar, está cometiendo un acto irreversible, la pérdida ancestral del Paraíso:

> Me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos (…), que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga (…). Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado el semblante[504].

Cuando intenta regresar a Santa Mónica, el paso entre dos troncos a través del que se accedía a la población está cubierto por el agua. Tras esperar impacientemente consi-

501 *Ibid.*, p. 183.
502 *Ibid.*, p. 189.
503 *Ibid.*, p. 209.
504 *Ibid.*, p. 273.

gue regresar en la siguiente estación, pero ya es demasiado tarde: Rosario ha buscado a otro hombre, todos han sabido y querido vivir sin él, que siempre había sido un extraño, un convidado. Lo mismo le ocurre al protagonista de *El largo atardecer del caminante*: vuelve al mundo como el juglar, como el homérida, para contar lo vivido porque ésta es de alguna manera su misión. El intento de ajustar las cuentas con la civilización supone una negligencia terrible pero necesaria: el olvido de la senda que conduce al Paraíso. Tal vez como un Moisés del nuevo mundo, Álvar Núñez (en la versión de Posse) y el protagonista de *Los pasos perdidos* están condenados a predicar las excelencias de la tierra prometida sin poder tocar ni volver a ver sus llanuras sin pecado. Sin embargo hay una diferencia esencial en el espíritu de ambas obras: si el narrador de Carpentier es un ejemplo de «la imposibilidad de atrapar la realidad por medio del arte»[505] (su obsesión libresca, su afán de componer una obra musical que «describa» o aprehenda la maravilla vivida), el personaje de Posse evidencia la fe en la palabra y su poder demiúrgico, de manera que a través de la reescritura y explicitación de lo omitido se abre la posibilidad de todo un universo semántico antes vetado por el silencio. Si Carpentier piensa a su protagonista tomando elementos de los *Naufragios*, Posse recrea al Álvar Núñez de los *Naufragios* aunando en su caracterización las características y los tópicos de ambas proyecciones narrativas; se genera de esta manera un curioso triángulo de obras que corrobora de hecho ese carácter «seminal» que Pupo-Walker, con gran acierto, evidenció en la crónica naufragante de ese conquistador ambiguo.

---

505 Martin, *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias, op. cit.*, p. 80.

En términos generales, y a pesar de toda la sabia poética de la palabra como refugio frente al silencio diseminada por la novela, lo cierto es que el protagonista de *El último atardecer del caminante* es un héroe abúlico, una especie de daimón debilitado sin la fuerza ni brillantez de otras creaciones posseanas. La narración en su conjunto tiene momentos realmente bajos, como el reencuentro de Núñez con su hijo mestizo Amadís en el puerto o la historia de la hija Nube convertida en cacique-guerrera-diosa, giros novelescos que se hunden imperdonablemente en lo folletinesco, lo melodramático o lo peregrino. La historia, en su totalidad, resulta previsible, poco convincente en un sentido artístico. El número de códigos prestos a resignificar (filosóficos, culturales, literarios), que en otras novelas de Posse se abrían a un amplio abanico de referencias en ocasiones inextinguible, se reduce notablemente: hay un abaratamiento del horizonte semántico de la novela, muy apta en este sentido para convertirse en un *best- seller* histórico que deleite al gran público. En casi todos los daimones advertiremos de alguna manera una relación con lo argentino (en los patrones literarios con los que se crea Aguirre, en el Colón porteño, y, cómo no, en Evita y el Che); éste si embargo parece abstraído, extirpado de un contexto hueco, desubicado, creado ex profeso para la ocasión. Hay cierta sensación de acartonamiento, de rigidez que, por desgracia, no desaparece en toda la novela.

Sí es realmente valioso en la novela el proceso de metaficción comentado anteriormente, así como la pérdida de la ilusión de realidad con personajes que nos aportan guiños literarios o notas de ingenio (Bradomín-Valle-Inclán, Borges, Unamuno, etc.). En este sentido es como si, desde dentro de la propia obra, se reivindicase el valor de la invención

al dejar la trama ficcional al descubierto. Tal actitud llevada al extremo me recuerda a la del clásico Luciano de Samósata, que en la parte introductoria de sus «Relatos verídicos» manifiesta: «Escribo, por tanto, de lo que no vi ni comprobé ni supe por otros, y es más, acerca de lo que no existe en absoluto ni tiene fundamento para existir. Conque los que me lean no deben creerme de ningún modo»[506]. De la misma manera, es suculento el diálogo mantenido con los *Naufragios*, el acercamiento de ambos discursos y la misma idea de completar la crónica por su propio autor.

Para concluir, considero que es lícito apuntar una última similitud entre la novela y su fuente: los *Naufragios* fueron escritos por Núñez para conseguir un fin (la idea del «rescate» aparece en un artículo de Margo Glantz, donde ésta afirma que «Álvar Núñez se *rescata*, ofreciendo a cambio del fracaso su relato, efectuando de esta manera un *trueque*»[507]) que era el nombramiento como Adelantado y Gobernador del Río de la Plata. De la misma manera, Posse escribe *El largo atardecer del caminante* para obtener como rescate el reconocimiento que supone la concesión del Premio Internacional Extremadura-América 92, que se creó con objeto de conmemorar el Quinto Centenario del Descubrimiento. Al autor argentino le interesa en este momento (que no en otros) una imagen conciliadora de la conquista y por eso elige a Álvar (que entre la vorágine de los Pizarros, de un Cortés y de tantos anónimos pero letales guerreros no tenía muy

---

506 Luciano de Samósata, *Relatos fantásticos,* Madrid, Alianza, 1998, p. 28.

507 Margo Glantz, «El cuerpo inscrito y el texto escrito», en *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez, op. cit.,* p. 414. Apunta la autora en la página siguiente: «Hay que reiterarlo, la escritura es otra forma de rescate: la mejor prueba es que Álvar Núñez obtuvo- *rescató*- gracias a su relación el cargo de Adelantado del Río de la Plata».

mala prensa y puede parecer, por comparación, un «santo»). Según declaraciones del propio Abel Posse:

> Él [Álvar Núñez], que probablemente sea el gran personaje moral de la conquista, no fue tenido en cuenta en los fastos del Quinto Centenario. Yo apresuré mi libro de Cabeza de Vaca porque me pareció que, después de haberme acercado a su opuesto, a Lope de Aguirre, fascinante sinvergüenza y conquistador extremo, era la forma de compensar las visiones y las interpretaciones[508].

Ese «olvido» de Núñez hay que matizarlo; como indica Beatriz Aracil, tal vez en el ámbito literario no haya sido un personaje muy frecuentado[509], pero en cuanto a la crítica, el año 1992 (que es el de la publicación de la novela) trae aparejados trabajos de gran relevancia como los recogidos por la citada Margo Glantz en *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca* y la completa edición crítica de los *Naufragios* a cargo de Enrique Pupo-Walker[510] (la de Juan Francisco Maura, en Cátedra, estaba publicada desde 1989 aunque el crítico no muestra mucha simpatía hacia el personaje). De cualquier manera, nada tiene de reprochable presentar la escritura como rescate: Álvar Núñez, el señorito de Jerez, lo hizo y, además de conseguir el fin propuesto (sus

---

508 Posse en Sáinz de Medrano, *La semana de Autor, op. cit.,* p. 63.

509 Es imprescindible hacer referencia a una obra teatral de José Sanchis Sinisterra, tanto por su calidad artística como por el desarrollo del tema de la incomunicación vinculado a la personalidad del Álvar Núñez que emerge de los *Naufragios*. Se trata de *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1992), que ha sido confrontada con la novela de Posse en Beatriz Aracil, «Álvar Núñez: la huella del otro», *Cauces. Revue d'Etudes hispaniques* (Presses Universitaires de Valenciennes) 4 (2003), pp. 169-182.

510 Aracil, *Abel Posse…*, *op. cit.,* pp. 95-96, nota al pie nº 24.

valiosos cargos), sus palabras y sus silencios, tal vez a partes iguales, nos lo han traído hasta hoy.

III. Segundo itinerario: hacia la construcción del héroe mítico

El largo atardecer del caminante llevaba intrínseco un cambio, una reorientación en el proyecto de construcción del personaje histórico en Posse. El predominio absoluto de la primera persona[511] remitía ya en esta novela a la preeminencia de la figura histórica sobre el contexto voluptuoso e inabarcable de sus primeras obras, supremacía que observaremos de forma especial en las siguientes novelas. Además, a través de la recreación de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, el novelista aprovecha para ensayar futuras técnicas en la caracterización del personaje; así, ahonda en procedimientos narrativos que le sirven para cuestionar a esa primera persona autodiegética al mismo tiempo que estudia el mismo proceso de la diégesis o la escritura a través de la relación hipertextual de la novela con los *Naufragios*. En sus versio-

511 Sobre el uso de la forma autobiográfica en Abel Posse, ver Beatriz Aracil, «Reescrituras del yo histórico en la obra de Abel Posse», *Antípodas (Journal of Hispanic and Galician studies)*, monográfico dedicado a *Tres Voces de América: César Vallejo, Claribel Alegría y Abel Posse*, XIX (2008), pp. 217-232.

nes sobre Eva Perón y Ernesto Guevara, Posse elimina el universo mítico que bullía en el trasfondo de *Daimón* y *Los perros del Paraíso* para deleitarse en la caracterización del protagonista histórico en sí.

El elemento mítico arraiga ahora en la naturaleza misma del personaje como prototipo heroico y, en concreto, en la proyección de una visión muy personal sobre la historia argentina a través de sus dos figuras más icónicas, más universales. Aunque persiste el interés por descubrir al individuo auténtico detrás del cliché, hay rasgos que se presumen atemporales en estas aventuras narrativas y que filian estos personajes con la poética mítica. Posse muestra cómo el héroe, gracias a sus actos extraordinarios, alcanza un estatuto superior al humano y «*se adscribe a la intemporalidad del mito*»[512]; así se consigue junto a una versión finita o histórica, otra que proyecta los valores del personaje más allá de su tiempo y circunstancia, perspectiva que en definitiva podemos denominar mítica. Además, el paulatino interés por parte de Abel Posse hacia estas figuras esenciales de la historia argentina es paralelo, en otro sentido, a una mayor politización del novelista dentro del ámbito del peronismo.

Para establecer con precisión qué entendemos por héroe mítico recurro a varios autores y obras, entre las que destaco de forma especial el ya citado estudio de Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe*, donde se intenta, desde una perspectiva amplia e interdisciplinar, establecer una definición completa del término. El crítico argentino establece en primer lugar la función social que tiene todo mito –del cual el del héroe sería una variante más– y desliza un rasgo esencial de los protagonistas míticos:

---

512 Bauzá, *El mito del héroe, op. cit.,* p. 13.

> Al margen de la superioridad en tal o cual empresa, lo que el mundo antiguo –y el moderno– más ha valorado en los héroes es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social, y es por esa circunstancia que los han tomado como modelo y han tratado, en consecuencia, de emular sus acciones. Estos seres singulares, obnubilados por su propósito de querer cambiar el mundo, muchas veces no alcanzan a medir las consecuencias –en ocasiones trágicas– de sus empresas[513].

El héroe siempre es sancionado por su osadía con una muerte dramática, cruel y preferentemente temprana pero, pese a lo terrible de su deceso, logra gracias a él un estatuto privilegiado y suprahumano: esta muerte prematura «lo substrae del deterioro del tiempo y de las contrariedades de la historia»[514]. Recogida en el imaginario mítico, su imagen siempre es juvenil y llena de fortaleza, el tiempo ya no le afecta.

Sería difícil definir la esencia del héroe; toda cultura reelabora continuamente su corpus mítico, de manera que, junto a elementos permanentes que formarán parte del modelo, se hallan otros caducos que no trascenderán. Además, resultaría de poca utilidad aventurarse en la descomunal tarea de definir qué es y cómo se construye la heroicidad, ya que esta condición, además de ser un apriorismo de nuestra mente (que actualiza una serie de valores preconscientes y se los atribuye a un personaje histórico o literario) parece partir, como sostiene Campbell, del hecho de que el héroe «es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer»[515]; de manera que el heroísmo es una construcción nunca conclusa, siempre llena de potencialidades y deseos.

---

513 *Ibid.*, p. 5.
514 *Ibid.*, p. 7.
515 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.*, p. 300.

Bauzá atiende a otras consideraciones a la hora de explicar la naturaleza del héroe, hecho de una sustancia siempre mucho más compleja de lo que parece a primera vista:

> En el héroe se percibe siempre un sentido de *mediación* entre lo divino y lo humano, entre el orden y el desorden, entre lo civilizado y lo salvaje. Esta *mediación* se ve incluso en la naturaleza ambivalente de los héroes (…), y este dualismo se pone de manifiesto en el hecho de que en el héroe, junto a aspectos sublimes se encuentran otros brutales y destructivos[516].

Sin dejarnos tentar por la idea, extendida en casi todas las tradiciones míticas, de que los héroes poseen una naturaleza al tiempo divina y mortal, me interesa tomar como punto de partida en el análisis de los personajes el ámbito de lo humano, sin obviar el hecho de que en ocasiones es posible que remonten a otros estratos superiores (como veremos en su momento en el caso de *La pasión según Eva)*. Lo decisivo del héroe, como indica H. Usener, no está en sus antepasados, sino en la «*areté*» o «excelencia» de sus acciones[517]. Es fundamental en su morfología la idea de la transgresión, pero ésta debe estar encaminada siempre hacia lo ético[518], de ahí que Aguirre, Colón y Cabeza de Vaca en la versión de Posse no puedan ser considerados como tales.

Bauzá, aunque en su trabajo se dedique al análisis de los héroes clásicos (Heracles, Edipo, Prometeo, etc.), afirma que en la actualidad se han gestado otros mitos tales como el de Marilyn Monroe, Aitor Senna, el Che Guevara y Eva

---

516 Bauzá, *El mito del héroe, op. cit.,* p. 37.
517 H. Usener citado en *ibid.,* p. 33.
518 *Ibid.,* p. 162.

Perón[519], estos últimos ficcionalizados por Posse en las dos últimas novelas que trataré[520]. De manera que la condición mítica de los dos argentinos está ya reconocida de antemano y lo interesante para mi propósito será ver cómo Posse ha organizado su proyecto narrativo para dotar a estas figuras del necesario relieve mítico.

Independientemente de la tradición cultural a la que nos adscribamos, la narración mítica siempre mantiene el mismo esquema: el héroe no ceja en su empeño de construir un mundo mejor y, cegado por el arrojo y la fuerza de su ideal, pierde la vida y alcanza la inmortalidad de la fama, siempre ejemplarizante. Para conseguir esta permanencia en la memoria colectiva, el héroe tiene que forjarse mediante distintas aventuras. Según Campbell, todas las pruebas míticas o iniciáticas que debe superar pueden reducirse a una sola constituida por un doble movimiento; se trata de la *katábasis* o descenso hacia lo profundo, lo ignoto (que, aunque se codifique como un lugar físico, siempre será una metáfora de la propia personalidad, abismo universal) y la posterior *anábasis* o ascenso tras haber superado el viaje más difícil, el que se emprende en pos de uno mismo[521]. Todo héroe es un mediador entre lo puro y lo deleznable de la naturaleza humana: descender a lo oscuro tiene un sentido iniciático, porque es la parte ascética o depurativa del aprendizaje

---

519 *Ibid.,* p. 171.

520 Algunos críticos, como Malva E. Filer, han querido definir las versiones posseanas del Che y Evita (incluyendo también la de Álvar Núñez) englobándolas bajo el emblema del quijotismo, sintagma en este caso demasiado socorrido y ambiguo a la hora de etiquetar el supuesto idealismo sin concesiones de un personaje. Ver Malva E. Filer, «Los personajes quijotescos en la obra de Abel Posse», *Antípodas [(Journal of Hispanic and Galician studies)*, monográfico dedicado a *Tres Voces de América…*, *op. cit.*, pp. 203- 216.

521 Campbell en Bauzá, *El mito del héroe, op. cit.,* p. 152.

heroico. La *anábasis* supone una elevación que trasciende lo mortal, y esta trayectoria se logra gracias a una ayuda casi divina, mística, con la cual el héroe puede trascender la tristeza y el dolor de hombre que siguen latentes en su alma.

Considero que, en su semiótica del héroe mítico, Posse no olvida ninguna de estas dos fases indicadas por Campbell: necesita un héroe que descienda a las grutas de sus apegos y defectos humanos para trascenderlos y precisa también de esa otra figura heroica que, purgada ya de lo material, sea sólo esencia, bondad, que vuelve mágicamente al creador para morar con él en la incorruptibilidad de ese nuevo estado sin tiempo ni muerte. En este segundo itinerario, trataré de demostrar que el novelista argentino invierte el proceso y construye primero la *anábasis* con *La pasión según Eva*, donde dota al personaje de atributos sacros para reescribir de nuevo el mito tras una trayectoria literaria que había producido ya la lógica desmitificación. En *Los cuadernos de Praga* aparece dibujado el descenso o *katábasis,* en el que a través de la figura del Che, el héroe justo antes de su momento sacrificial, de su martirio, Posse cuestiona desde dentro la propia figura heroica y su funcionalidad en un mundo sin valores.

La pasión según Eva. El vuelo místico

> ¿No habría aún suficiente sufrimiento en este mundo? Se diría que *no*, a juzgar por la complacencia de los santos, expertos en el arte de la autoflagelación. No existe santidad sin voluptuosidad del sufrimiento y sin un refinamiento sospechoso. La santidad es una perversión inigualable, un vicio del cielo.
>
> (Emil Michel Cioran, *De lágrimas y de santos)*

Para perfilar la idea de ascenso o santidad del héroe mítico, Posse escoge la figura de Eva Perón, de la cual podemos encontrar referencias salpicadas por toda su obra pero que nunca había sido tratada como personaje autónomo por el argentino[522]. El autor concibe *La pasión según Eva* como una «biografía coral», de ahí que se recorra, sin subordinación a la linealidad cronológica de los hechos, la trayectoria vital de la célebre Evita.

Eva Duarte nació en 1919 en la pequeña localidad de Los Toldos. Quinta hija de los amoríos gastados y adulterinos de Juan Duarte y doña Juana, Eva nació como una especie de hija póstuma del amor de sus padres: fue la única no reconocida por el progenitor, que prefirió regresar de una vez por todas con su familia «oficial» (a Eva, nos cuenta Posse, le dolerá íntimamente esta ilegitimidad de cuna). El clan matriarcal se traslada a Junín y la joven Eva empieza a fantasear con la idea de ser actriz. Con apenas quince años entra en el inmenso Buenos Aires de 1935 y empieza a trabajar en pequeñas compañías teatrales con un éxito irregular. En 1943 el ejército da un golpe de estado: una de las cabezas visibles del mismo es Juan Domingo Perón, joven general seducido

522 En *Daimón* aparecen rasgos de la primera dama argentina en Greta Perticari, la amante de Carrión; en la gala religiosa con la que celebran su ascenso al poder, esta mujer «queriendo imitar a Evita se hizo traer un vestido de *Dior* pero lo lavó y lo almidonó de tal manera que parecía de cartulina» (*Daimón,* p. 269). Más adelante la Mora, preocupada por la mala salud de Aguirre, «tenía la cara tensa, parecía la Delmira Sáenz salvando a Bolívar o Evita el 17 de octubre» (*Daimón,* p. 281). En *Los demonios ocultos* se inicia la acción el 26 de julio de 1952, «cuando murió Evita» y Lorca, el protagonista, «veía en el peronismo y en Eva Perón protoformas sudamericanas del fascismo. Por entonces, como la mayoría de los estudiantes determinados por la clase media, le bastaba condenar aquel movimiento popular sin demorarse en su fuerza secreta» (*Los demonios ocultos, op. cit*., p. 13).

por la Italia del fascismo. Eva consigue un trabajo en Radio Belgrano para interpretar a mujeres célebres de la historia.

En 1944, durante un festival benéfico celebrado en el Luna Park, Eva aborda, halagadora, al por entonces subsecretario de Trabajo y Asuntos Sociales. Al poco tiempo se tiñe de ese rubio con el que pasaría a la posteridad y se convierte públicamente en la amante de Perón. Ella empieza a acumular un poder que la hará peligrosa a ojos del ejército, el cual solicita al general una decisión tajante que él no puede o no quiere tomar; como consecuencia, ambos huyen. Durante su ausencia, los líderes sindicales organizan el 17 de octubre de 1945, donde se moviliza a un enorme contingente de población, casi toda de extracción humilde, que clama por el regreso del fugitivo. Una vez Perón ha sido restablecido en el poder, se casan y Eva, tras abjurar de su pasado de actriz, empieza a adquirir una gran relevancia política hasta el punto de que mira con buenos ojos una candidatura a la vicepresidencia auspiciada por los sindicatos afines al régimen. El ejército se niega y esta vez Perón obedece: el 22 de agosto de 1951, casi un millón de personas que piden para Eva ese cargo se vuelven a casa sin escuchar una respuesta afirmativa. Por aquel entonces Eva Duarte de Perón ya es en el fervoroso imaginario popular «Evita de los descamisados» y «Jefa Espiritual de la Nación», títulos que conservará incluso tras su muerte. Además, con la Fundación que lleva su nombre y a la que dedica incansable sus últimos años, consigue una popularidad inmensa, sobre todo entre lo que ella llamaba sus «grasitas». Poco antes se le había diagnosticado un cáncer de útero y el 26 de julio de 1952 muere.

El proceso de embalsamamiento se prolonga durante un año y todo ese tiempo sus restos mortales son custodiados por el catalán Pedro Ara en el edificio de la CGT. En 1955 Perón es derrocado y la sede sindical tomada por el ejérci-

to. El teniente coronel Moori Koenig (jefe del Servicio de Inteligencia) propone hacer desaparecer el cuerpo para «protegerlo». Éste sigue una ruta demencial, como en una curiosa versión del mito de Polínices, en la que Koenig termina robando el cadáver, obsesionado con él. Aramburu, el nuevo presidente, destituye a Koenig y manda enterrar el cadáver en Milán, pero prefiere no saber personalmente su paradero y lo deja en sobre cerrado custodiado por un notario con el objetivo de que se lo entregue al gobernante que le suceda. El movimiento Montoneros quiere recuperar los restos de Evita: raptan a Aramburu para que confiese y, como no les da ninguna información (ni siquiera el nombre del notario que tiene la dirección), terminan ejecutándolo. El nuevo presidente, Lanusse, manda entregar el cuerpo a Perón, que por aquel entonces vive en Madrid. En 1974 llega el cadáver a Buenos Aires y se entierra en el cementerio de la Recoleta, donde sigue hoy día. Dos años más tarde tendrá lugar el golpe militar acaudillado por el general Videla, pero el cuerpo de Eva Perón, preventivamente bajo una considerable cantidad de cemento, no se moverá del sitio.

Como podemos suponer, Posse parte de un personaje tremendamente mitificado en el imaginario social argentino que, hacia 1980, ya había sufrido un tenaz y consciente proceso de desmitificación. Otro novelista argentino se interesaría, casi simultáneamente a Abel Posse, por el tema de Evita: se trata de Tomás Eloy Martínez, que ya había escrito *La novela de Perón*[523], y que, con *Santa Evita*[524], recrea toda la fascinación colectiva que ha brotado del personaje y cierra

523 Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón,* Buenos Aires, Legasa, 1985.

524 Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita,* Madrid, Punto de lectura, 2006 [1ª ed. 1995].

un círculo en su trayectoria novelística. A lo largo del recorrido que emprenderé por la figura de Eva Perón, recalaré en alguna ocasión en esta novela, sobre todo para demostrar los contrastes más que evidentes entre la perspectiva adoptada por ambos autores. En el capítulo octavo de la novela *Santa Evita*, se disecciona con gran meticulosidad y algo de ironía el mito de Eva Perón[525]: por un lado está su ascenso meteórico, la muerte temprana (a los treinta y tres años), su condición de «Robin Hood de los años cuarenta»[526], el amor desatado de Perón hacia ella, el fetichismo (todo lo tocado por ella era sagrado), el «relato de los dones»[527] (la Evita que sació los deseos de los más pobres) y el monumento inconcluso (que ella misma proyectó pero que nunca llegó a terminarse). El mito está construido, es compacto y sólido en el fervor popular de los años cuarenta y cincuenta. ¿Cómo se produce la desmitificación del mito? Tiene lugar, como veremos a continuación, en terrenos literarios y, para demostrarlo, es necesario realizar un breve recorrido por las obras más destacables que han tratado de reconstruir al personaje. Este trayecto nos ayudará a ver que *La pasión según Eva* constituye un eslabón más dentro de una profusa línea literaria donde el mito de Evita se reescribe con fines diversos.

Eva Perón en la literatura

Tomás Eloy Martínez hace referencia a una temprana obra de Cortázar titulada *El examen* (1950), que efectivamente parece premonitoria en varios sentidos (en la Nota introductoria dice su autor que prever el futuro argentino

525 *Ibid.*, pp. 221-248.
526 *Ibid.*, p. 224.
527 *Ibid.*, p. 235.

es una facultad inútil, ya que éste calca de tal manera el presente «que los ejercicios de anticipación carecen de todo mérito»[528]). En la novela aparece un extraño ritual en la Plaza de Mayo donde una multitud idiotizada venera una reliquia (un diminuto hueso sobre un algodón) y a una mujer vestida de blanco, rubia, al tiempo que repite de forma monocorde: «Ella es buena»[529]. Dos personajes que hablan sobre el acontecimiento concluyen que «Son los romanos viendo entrar a los bárbaros, con la diferencia de que no se ve entrar a nadie»[530].

Es preciso destacar que los diversos avatares *post mortem* del cuerpo de Evita inauguran en la ficción argentina un tópico literario que recrea con persistencia necrofílica la materialidad omnipresente de la mujer muerta, a veces innombrable. Así ocurre en el relato de Juan Carlos Onetti titulado «Ella» (escrito en 1953 aunque publicado cuatro décadas más tarde[531]). En él aparece una especie de celebración de la muerte de «Ella», con la presencia del catalán burlador de la muerte, prestidigitador de la carne corrupta y una ciudad invadida lentamente por una multitud de grasitas silenciosos. Borges, en «El simulacro» muestra en un miserable pueblo del Chaco la representación del teatrillo del funeral de Evita, pan-

---

528 Julio Cortázar, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987 [1ª ed. 1950], p. 13.

529 *Ibid.,* pp. 62-64.

530 *Ibid.,* p. 162. Esta idea enlazaría con el famoso relato cortazariano «Casa tomada» en el que también aparecería lo que Andrés Avellaneda llama el *topoi de invasión* de la literatura antiperonista, donde la indefensión del ciudadano ante la entrada subrepticia de lo ajeno es el tema principal (ver el artículo de Andrés Avellaneda «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura» en Marysa Navarro, comp., *Evita. Mitos y representaciones*, México, FCE, 2002, pp. 101-141).

531 Juan Carlos Onetti, *Cuentos completos (1933-1993)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

tomima no única que alude a las repeticiones eternas de esa liturgia peronista y fanatizante. Es el engaño (merecido) al arrabal, comedia vana, opereta bufa:

> El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología[532].

«La señora muerta» de David Viñas (1963)[533] nos muestra la imagen cerrada en sí misma (ausente y por eso más palpable) del cadáver de Eva, cuerpo que frustra el goce sexual de otros cuerpos mediante el ascetismo que su culto improvisado propició desde el principio. «Esa mujer», de Rodolfo Walsh (1966)[534], se centra en un diálogo entre Moori Koenig y un narrador-buscador de la muerta; el Coronel describe el cadáver desnudo («una diosa, y desnuda, y muerta») entre el respeto y el delirio sexual. El narrador busca desesperado una dirección en la jerga alucinada del Coronel, pero éste ha soñado tanto a la muerta que ya tiene derecho de posesión sobre ella y su respuesta alcanza al buscador «como una revelación; –Es mía –dice simplemente–. Esa mujer es mía». El propio García Márquez también caerá en la tentación de jugar con el cuerpo insepulto de Evita; en su relato «La santa»[535] presenta a un Margarito Duarte esperando toda una vida, vagando por Italia, para conseguir la cada vez más

532 *El Hacedor*, en Jorge Luis Borges, *Obras completas I,* Barcelona, RBA, 2005, p. 789.

533 David Viñas, *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jamcana, 1963.

534 Rodolfo Walsh, *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Álvarez, 1965.

535 Gabriel García Márquez, *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Altaya, 1995 [1ª ed. 1992], pp. 61-83.

improbable canonización de su hija, María Bella, cuyos restos incorruptos lleva con él no se sabe si por obsesión o por afecto.

Hay muchas más obras literarias que recrean de alguna manera la imagen de Eva[536]; hasta aquí las que me interesan para abarcar el primer punto de la lectura literaria sobre el personaje, basado sobre todo en la constitución de una liturgia fanática, relacionada con su cuerpo inerte. Ahora es necesario aventurarse por un camino distinto, la desmitificación del imaginario evitista que se llevó a cabo también desde la literatura y, en concreto, a través de dos obras cuyo contenido revulsivo agita en gran medida el corpus literario construido hasta el momento. El primer proyecto conscientemente desmitificador que analizaré es la pieza teatral *Eva Perón* (1970) de Copi, en la que toda la enfermedad de Eva es sólo una farsa para que ella, disfrazada de enfermera, huya al final de la obra hacia un nuevo destino mientras que su cuerpo, joya fúnebre, es suplantado por el del mismo Perón burlado. Néstor Perlongher recoge el testigo de aquella fugitiva y los tres relatos recopilados bajo el título *Evita vive* (1983)[537] muestran a una Eva renacida, vampírica, en un ambiente marginal y prostibulario. El personaje practica el acto sexual, se droga, se prostituye y promete que desde el cielo enviará un lote de marihuana a cada pobre. El desacato y la irreverencia a la hora de abordar el personaje muestran

536 Entre otras destacamos *Evita. Argentina lloró por ella* (1979) de Mario Valentino, *Encerrar la dama* (1981) de Guillermo Rodríguez, *Roberto y Eva. Historia de un amor argentino* (1989) de Guillermo Saccomano, *A las 20:25 la Señora entró en la inmortalidad* (1981) de Mario Szichman, *Mina cruel* (1989) de Alicia Borinsky o *El cadáver imposible* (1992) de José Pablo Feinmann.

537 Néstor Perlongher, *Evita vive,* disponible en http://www.literatura.org/Perlongher/npeva.html (última fecha de consulta: julio 2010).

una intencionalidad pretendidamente rupturista respecto al corpus textual que se había ido generando gracias a diversos autores. Copi y Perlongher retoman el significante de Eva Perón (atrapada en la corporeidad de su muerte) y lo vacían del misterio sacro que sus funerales y el posterior ceremonialismo peronista habían ido construyendo. Nidia Burgos, que tiene un interesante estudio sobre la literatura en torno a Eva Perón[538], interpreta así esta voluntad «profanadora»:

> ¿De qué sirvió que particularmente Copi y Perlongher, produjeran esta verdadera implosión del mito? Que tal vez, a partir de ahí (…), aparentemente los autores han quedado liberados tanto de la mitología justicialista, como de la celebración escatológica, para (…) poder mirar el pasado reciente (…) desde la ironía, que es una forma de sabiduría, desde el abierto humor y la restauradora carcajada[539].

Sin embargo, antes que a la ironía[540], las últimas obras sobre el tema apuntan a una nueva y revitalizadora versión del mito. Dos novelas prácticamente coetáneas, *La pasión según Eva* (1994) y *Santa Evita* (1995) retoman la figura de

---

538 Nidia Burgos, «Os textos literários sobre Eva Perón. Apropiações, representações e deslocamentos do imaginário popular», *Imaginarios* (Sao Paulo), 13:14 (junio 2007), pp. 67-83.

539 *Ibid.,* p. 78.

540 Sí existe una trayectoria irónica sobre el tópico, representada sobre todo por novelas como *La aventura de los bustos de Eva,* de Carlos Gamerro (Barcelona, Belacqua, 2006), cuyo protagonista, Ernesto Marroné, vive un periplo delirante en una «Ciudad Evita» donde aparecen Montoneros, secuestros y la conclusión final de que todo es una broma, un engaño. Advierto en esta vertiente burlesca del tema un desgaste del mismo ya que, al estar ya hecha la desmitificación, pierde interés otra línea literaria en el mismo sentido y sin apenas elementos nuevos que aportar. De ahí que Posse y Tomás Eloy Martínez, aunque con distinto fin, opten por una revisión del mito sin rebajarlo burdamente de su estatuto privilegiado.

Eva para tantear un mismo terreno: la primera para reedificar un mito desarticulado desde su mismo origen y la segunda para deleitarse en la estancia mítica desde sus facetas popular y literaria. Se puede definir *Santa Evita* como las crónicas fetichistas de un cuerpo errante, de nuevo cadáver entre cadáveres, símbolo al fin de una nación, de una creencia. La novela se va convirtiendo en ejercicio hermenéutico del evitismo, mezcla de idolatría de escuela y perversión individual. En el texto es más real lo que menos existe: los delirios posesivos del necrofílico Koenig, el amor a la artesanía taxidérmica e inmortal practicada por Ara, una asociación que amenaza con flores. *Santa Evita* es también una historia de amor: la del obseso hacia su objeto onmicomprensivo y la del narrador-personaje, devenido finalmente feligrés devoto e irracional de la corriente que investiga, amalgama de idolatría y crítica, que termina desechando la realidad por exigua, por poco poética. Quien mejor ha definido la novela es, sin duda, Carlos Fuentes:

> *Santa Evita* es la historia de un país latinoamericano autoengañado, que se imagina europeo, racional, civilizado, y amanece un día sin ilusiones, tan latinoamericano como El Salvador o Venezuela, más enloquecido porque jamás se creyó tan vulnerable, dolido de su amnesia[541].

Por otro lado, *La pasión según Eva* es original y decadente al mismo tiempo, ya que no opta por desmitificar el manido imaginario de la dama del peronismo sino que construye de nuevo su estructura volviendo al origen, al personaje histórico en sí. El crítico Seymour Menton verbaliza el secreto

541 Carlos Fuentes, «Santa Evita», Suplemento «Cultura» de *La Nación*, México, 1996; también disponible en http://www.literatura.org/TEMartinez/cricf.html (última fecha de consulta: julio 2010).

a voces de que la novela constituye «un retrato predominantemente positivo» de Eva Perón; así, «pide un estudio comparativo de las cuarenta obras señaladas por Posse en su 'bibliografía orientadora' para determinar la elusiva verdad histórica» y, además, «con *Santa Evita* (…) para revelar los secretos estéticos y para averiguar cuáles son las técnicas más acertadas para convertir personajes históricos en protagonistas novelescos»[542]. Aunque no disponga del espacio suficiente para abordar ambos retos, sí que trataré de configurar los procesos seguidos por Posse para la creación de su única protagonista histórica femenina, así como la diferencia esencial entre su novela y *Santa Evita,* dos obras obligadas al diálogo debido a su temática y su simultaneidad.

La doble construcción del personaje

El primer rasgo que salta a la vista de la versión posseana es su interés por contemplar al personaje desde una perspectiva biográfica, desechando (aunque sólo en parte) la posibilidad de relatar su cuerpo muerto en un peregrinaje demencial y enfermizo, tema que, como hemos visto, ha devenido en una línea literaria con varias bifurcaciones. La Evita de Posse, aunque asentada en la vida, se muestra en un momento crepuscular, en el que la enfermedad prácticamente la ha consumido. El autor afirma que su objetivo siempre fue el de recrear «la Evita más probable»[543], pero la que ofrece se dirige paulatinamente a una esfera más relacionada con lo espiritual y divino que con lo humano. La protagonista de *La pasión* es un ser en tránsito entre una naturaleza

542 Seymour Menton, *Caminata por la narrativa latinoamericana,* México, FCE, 2002, p. 745.

543 Posse en *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 112.

mortal, anodina, y otra que apunta a lo trascendente, que va alcanzando mayor repercusión en la novela hasta llegar al Epílogo, en el que Eva habla al lector ya desde una condición celeste, sobrenatural. Para ello el novelista ha jugado con una dualidad de perspectivas que ya había ensayado en *El largo atardecer del caminante* y que culminará con *Los cuadernos de Praga,* donde la complejidad del protagonista se materializa en la aparición de varias personalidades o máscaras que lo cuestionan desde el interior de su misma identidad. La idea de la dualidad es empleada por Posse en *La pasión* en dos ámbitos bien distintos: uno relativo a la propia estructura novelesca, y otro que atañe directamente a la naturaleza del personaje. Empezaré describiendo, en primer lugar, el marco estructural general en el que aparecen estos dos movimientos opuestos y complementarios al tiempo.

Mª José Punte ya destacaba en un valioso estudio la doble temporalidad que rige el relato y evidenciaba, asimismo, la estructuración gestacional que, distribuida en nueve apartados, va dibujando el viaje hacia la muerte de la protagonista[544]. Hay una pequeña sección introductoria al comienzo de cada uno de los nueve capítulos, diferenciada en cursiva del resto del texto, en la que se alude a ese tematismo relacionado con la gravidez hacia la trascendencia: «*¡Solo nueve meses! Nueve meses y quince días. Nueve veces un mes. Sólo nueve meses esto que pasa volando, un mes*»[545]. Sin embargo, esta «gestación al revés»[546] es sólo uno de los movimientos que aparecen en la novela. Junto al proceso de desmaterialización, de evanescen-

544 Mª José Punte, «Una mujer en busca de autor. La figura de Eva Perón en dos narradores argentinos», *Iberomanía*, 46 (1997), pp. 101-127; también disponible en http://www.punte.org/Articulos_files/EVAibero.PDF (última fecha de consulta: julio 2010).

545 *La pasión según Eva,* p. 13.

546 Punte, «Una mujer en busca de autor», *op. cit.,* p. 9.

cia física de Evita, se opone otro que avanza por lo fáctico y nos lleva desde la miseria de los Toldos hacia la eclosión del personaje como figura política de primera fila. El movimiento vital, contrapuesto al ascético, muestra una perspectiva del personaje histórico desde su infancia. Esta línea cronológica permite ver la creación de Eva desde su misma corporeidad, como si el personaje se naciese a sí mismo a través de la consecución de un cuerpo de mujer, herramienta fundamental en el Buenos Aires de los años cuarenta:

> Ese físico que, como decía mi familia, estaba destinado a carne de perdición, no existía. Me faltaba el cuerpo del delito, como dicen los abogados. Mi cuerpo empezó a redondearse, a tener eso que llaman encanto de mujer, sólo hacia 1938, cuando ya cumplía los diecinueve. Creo que, como tantas otras cosas, mi cuerpo fue como una ocurrencia mía. Se me antojó tenerlo de una buena vez y lo tuve. Lo parí[547].

Es curioso que Alicia Dujovne, autora de una de las más interesantes biografías de Evita, se exprese en los mismos términos en relación a ese físico que fue, ciertamente, otra de las innumerables creaciones del personaje real:

> No tenía pechos ni caderas ni pantorrillas torneadas. Sus únicos encantos eran la piel transparente y los ojos vivos. Su belleza estaba aún sin nacer, como un sol que no logra atravesar las nieblas matinales. Evita se hizo sola. Todo se lo inventó: su vida, su belleza, su muerte[548].

Los nueve meses en los que Eva se vuelve esencia, desprendiéndose de sus ataduras con lo mortal (su cuerpo,

---

547 *La pasión según Eva*, pp. 107-108.

548 Alicia Dujovne Ortiz, *Eva Perón. La biografía*, Buenos Aires, Aguilar, 1995, p. 36.

debilitado por la enfermedad, parece evaporarse frente a los espejos, «que tienen esa especie de implacable sinceridad de enfermera alemana»[549]) son también el periodo de tiempo en el que reflexiona sobre su trayectoria vital, su meteórico ascenso hacia lo más alto, «hacia Lo Grande»[550]. La técnica empleada por Posse en la novela no es otra que la del «regressus ad uterum»[551], la vuelta al origen, por un lado, de la Eva aclamada por las masas a una hija bastarda y resentida y, por otro, de la Eva enferma a otra que es sólo espíritu, voluntad, y puede desvincularse de lo humano para llegar a lo divino, al mito. Los nueve meses contados hacia atrás nos llevan desde la agonía a la muerte, pero este deceso es al mismo tiempo un nuevo nacimiento: con él se inicia la trayectoria del mito que la hace convertirse en Jefa Espiritual, «santificada en su llama más pura, más allá de toda razón o verdad»[552]. Esta técnica narrativa empleada por Posse puede relacionarse con un determinado ritual del mundo antiguo que tiene una codificación significativa muy precisa: se trata de un proceso de carácter iniciático que «prepara un nuevo nacimiento, pero éste no repite el primero, el nacimiento físico» sino que «hay propiamente renacimiento místico, de orden espiritual» que supone «abertura al espíritu», «participación en lo sagrado»[553]. De cualquier manera, «la iniciación equivale a un segundo nacimiento»[554], en este caso la Eva histórica, tras esa gestación donde repasa su trayectoria y su ascenso a la élite política y social argentinas, realiza un proceso que la lleva a convertirse en un ente mítico, inmortal. En la India el valor regenerador

549 *La pasión según Eva*, p. 13.
550 *Ibid.,* p. 37.
551 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 81.
552 *La pasión según Eva,* p. 22.
553 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 83.
554 *Ibid.,* p. 81.

del *regressus ad uterum* se expresa de la siguiente manera: «El que ha efectuado el *upanayama* nace dos veces»[555]. A Posse le interesa destacar esa idea de un segundo nacimiento, que correspondería a la existencia mítica.

La segunda dualidad que emplea el autor está erradicada en la propia personalidad de la protagonista: hay un desdoblamiento en esta Eva Perón que, por un lado, es «Evita de los descamisados», la loada, la amada por todos y, por otro, es la Ibarguren, la hija no reconocida, «la pequeña asesina»[556]. Esta dicotomía llega a encarnarse también en el ámbito físico, de manera que el cuerpo lastimado de Eva es el del propio país, ambos combatientes, irredentos: «La Argentina y yo tenemos un mismo cáncer. O lo vencemos, o caeremos juntas»[557]. Y llega un punto en que sus propios destinos concurren en la fatalidad y las heridas físicas se convierten en mapa de la nación, cuerpo-símbolo de una lucha sin cuartel:

> Hoy, 28 de septiembre de 1951, la enfermedad coincidió nomás con el golpe militar (…). No hay ninguna jactancia en eso de que yo identifique la suerte de mi esmirriado cuerpo con la de la robusta República. Pero la verdad es que empezamos a llevar una vida (o una crisis o una muerte) paralelas. El día que me dieron esos fuertes calmantes después de la radiación, fue cuando ellos se decidieron por el asalto al poder[558].

Y en otro nivel, la enfermedad, el cáncer, es la Ibarguren, dolida desde su olvido, enterrada en lo más remoto de la infancia de Eva la grande, la vencedora:

---

555 *Ibid.,* p. 82.
556 *La pasión según Eva,* p. 272.
557 *Ibid.,* p. 65.
558 *Ibid.,* p. 94.

> ¿Cómo será el cuerpo de ella, de la otra? Ese ser monstruoso y mudo que debo cargar (…). Ella inmóvil, debe de estar en permanente somnolencia, acurrucada en posición fetal. Debe de oírme hablar. Debe de oír en la noche los quejidos que lanzo dormida ante las punzadas de su maldad (…). Es inaudito que Dios, el Dios del padre Benítez, haya inventado o tolerado la existencia de seres hechos de pura maldad destructiva, de pura muerte, de puro no-ser. Ella es la antiEva. Pese a los esfuerzos de Irma y de Renzi por obligarme a alimentarme, ¿con qué entusiasmo o ganas podría yo hacerlo sabiendo que la Ibarguren está allí, aparentemente adormecida pero siempre ávida como un chimango? (…). ¿Cuánto pesará ahora la Ibarguren? ¿Cinco quilos, quince? ¿Será ya la mitad de mí misma, se quedará con todo? ¿Para qué? No come mi comida, me come a mí. Eso desanima para seguir comiendo[559].

Al mismo tiempo, la Ibarguren, la enfermedad devoradora, adquiere en el plano de la política argentina una imagen precisa: es «el cáncer de la oligarquía en armas»[560]. Evita deviene la misma Argentina en un juego muy sutil de asimilaciones y duplicidades que Posse elabora con todo cuidado. Sin embargo, el autor no parte de la nada: la imagen que nos ofrece de Eva arraiga en el personaje histórico real, que emprendió de forma voluntaria un proceso de autoconstrucción. Biógrafos y novelistas insisten en esta idea a partes iguales: hay una creación consciente de Evita por parte de la misma Eva Duarte, ella fue la primera en inventarse su personaje. Según Andrés Avellaneda:

> Hay una *dramatis personae* que es una Evita imaginaria previa a la Evita histórica. Primero, en la serie «Mujeres

559 *Ibid.*, pp. 275-276.
560 *Ibid.*, p. 277.

> famosas», transmitida desde septiembre de 1943 por Radio Belgrano con libretos de Francisco Muñoz Azpiri y la joven actriz Eva Duarte protagonizando historias de mujeres fuertes, inteligentes, poderosas o apasionadas (…). Luego, desde junio de 1944 –presentada como «la voz de la mujer del pueblo, y masa anónima ella misma»–, en los textos propagandísticos del programa «Hacia un futuro mejor» (…). Es sólo siete meses antes de su muerte, en 1951 (…), cuando Eva fija en la letra de *La razón de mi vida* el mito arquetípico que se había conferido a sí misma[561].

Así, se empeñó en protagonizar la película *La pródiga* e hizo que Perón se impusiera a la productora que ya tenía una actriz para ese papel (el hecho de que el general se negase a suministrarle el celuloide a los estudios fue un punto decisivo en las negociaciones). El porqué de su tozudez para quedarse con el protagonismo de ese filme, que ni siquiera llegó a estrenarse, parece haberlo atisbado Alicia Dujovne, quien afirma que

> …la Pródiga, un personaje creado por el novelista español Pedro Alarcón, es una pecadora arrepentida que se dedica a las obras de caridad. La gente humilde la considera casi divina y la llama «la Señora», «la madre de los pobres» o «la hermana de los afligidos[562].

Esta misma biógrafa nos habla de una mujer muy importante en la vida de Evita y en la elaboración que ésta hizo de su rol, de su personaje; se trata de Isabel Ernst, funcionaria de la Secretaría de Trabajo que más tarde se convertirá en la asesora personal de Eva hasta que la joven esposa de Perón

---

561 Andrés Avellaneda, «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura», en Navarro (comp.), *Evita. Mitos y representaciones, op. cit.,* pp. 117-118.

562 Dujovne Ortiz, *Eva Perón. La biografía, op. cit.,* p. 96.

decida apartarla del camino. Alta y de cabello rubio (natural por su ascendencia alemana), fue la auténtica artífice de la movilización popular que logró el regreso de Perón el 17 de octubre de 1945, aunque después este mérito se lo apuntaría la otra:

> Isabel Ernst: *tailleur* gris, cabellera de lino, maquillaje discreto. Una imagen que Evita, con el tiempo, llegaría a adoptar, aunque volviéndola más teatral y exquisita (…); era sencilla, tranquila y segura de sí misma. Tenía una belleza serena y distinguida. A su lado la actriz, con sus cascadas de bucles, sus vestidos floreados, la crispación de sus manos y su voz, desentonaba sin remedio[563].

Durante su viaje a Italia, Eva presencia en Italia la ceremonia de canonización de una santa portuguesa; «¿Evita habrá acariciado sueños de santidad, sentada en ese palco e imaginando la ceremonia de su propia canonización?»[564]. Esta idea de la autorrepresentación ya aparece en «El simulacro» borgeano, pero más que como una licencia literaria es preciso verlo como una realidad. Para Tomás Eloy Martínez, tanto Eva como Perón «empezaban a representarse a sí mismos»[565], sin embargo este punto no aparece en ningún momento en la novela de Posse. Éste nos hace ver que la Eva líder de multitudes, después la «santa», es una continuación de la Eva Duarte real, no una construcción de la misma; el autor nos hace percibir el salto de una a la otra, pero le resta artificialidad al proceso, no ve creación ni fingimiento sino consecuencia natural, un «hacerse a sí misma» que no implica fagocitar modelos precedentes ni calcarlos. La Evita de

563 *Ibid.*, p. 125.
564 *Ibid.*, p. 190.
565 Martínez, *Santa Evita*, *op. cit.*, p. 172.

Posse se construye con la idea de la dualidad, pero ésta no implica la simultaneidad de un lado auténtico y otro falso o interpretado, sino que ambos son reales y se solidifican en la constitución del personaje.

La supuesta despolitización y la coralidad como método

Se ha manifestado que la novela de Posse tiende a arrancar del imaginario político argentino la figura de Eva para ubicarla en otros derroteros de marcado cariz apolítico o universalista. Como hemos visto, el autor es el primero en enunciar tal propósito, actitud que es explicada por Javier Franzé de la siguiente manera:

> En efecto, ya no se trata de hacer de Eva Perón una figura nacional por medio de la exclusión de los opositores del colectivo de los argentinos, como hizo el peronismo en la época de Eva Perón. Ahora el paso del tiempo es el que debe operar sobre nuestra protagonista como dulcificación de aquella enconada disputa en torno a su figura, a fin de atribuir tal pugna a míseros intereses partidarios[566].

Para Andrés Avellaneda, *La pasión* «se adecúa al achatamiento ideológico del peronismo histórico realizado por la gestión presidencial de Carlos Menem, del cual es coetánea la publicación de la novela»[567]. Aunque estoy de acuerdo con ambos autores en que Posse logra ubicar en una dimensión especial al personaje (mostrándolo en cierto modo indiferente hacia la intrascendencia y la nimiedad de los problemas entre partidos y clases sociales propios de su tiempo),

566 Javier Franzé, «Dos relatos sobre Eva Perón», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 522 (junio 1996), p. 130.

567 Andrés Avellaneda en Navarro, *op. cit.,* pp. 124-125, nota al pie nº 19.

no creo que esta posición sea en absoluto apolítica. O, a lo sumo, no sólo la figura de Eva es «rescatada», sino con ella la del propio Perón y su ideario.

La imagen de Perón es retratada en la novela con total condescendencia y bastante simpatía. Su evidente pedofilia (cuando conoció a Evita vivía con la Piraña, una joven confiada a él por su padre, un campesino y a la que él presentaba como «su señorita hija»[568]) es decorada con la ambigua afirmación de que «le gustaba la mujer-niña»[569]. La revolución popular que lo aclama el 17 de octubre de 1945 es narrada en términos litúrgicos y religiosos, de manera que todo el proceso parece un acto de comunión entre un gobernante y su grey hambrienta:

> Se produjo entonces el mágico momento que justifica a la democracia, incluso en su gris tráfico electoral y en su herencia de demagogos mediocres (…). Se produjo el supremo acto de amor entre un público en busca de *su* libertad, de *su* justicia o de *su* sobrevivencia, y el líder, el intérprete de esa voluntad, el instrumento *consagrado*. Perón vio en la noche la mayor multitud reunida de nuestra modesta historia (…). Era la irrupción de la voluntad popular en un estallido pánico. Era un acto de santa *barbarie* política, la única fuerza capaz de cambiar la historia cuando los mecanismos de la democracia institucional sólo operan para mantener los intereses creados y frenar los cambios indispensables. (…). Nacía un verdadero momento de *poder* sin decadencia. Verdadero poder que, como todo lo importante, tiene que ver directamente con el amor. Perón fue ungido aquella noche en un extraordinario acto de amor que determinaría la vida política durante cincuenta años (hasta el suicidio del peronismo de mercado).

568 Dujovne, *Eva Perón, op. cit.,* p. 63.
569 *La pasión según Eva*, p. 141.

> El 17 de octubre tuvo la fuerza de un acto erótico, de un gran himno de amor. El hombre frío y casi maquiavélico que había en Perón era bautizado, sumergido en las aguas puras del afecto de esa masa que no proclamaba odio revolucionario sino su más justa esperanza de sobrevivir[570].

El peronismo naciente se relaciona con lo bautismal y es celebrado en todo momento como «el necesario retorno de la supuesta barbarie de Facundo»[571]. Además, se incluyen reflexiones que absuelven al líder político de todo intento de manipulación o usurpación, de manera que «la imagen del demagogo, acuñada por sus opositores, es corta, fácil» y toda frialdad e independencia en el uso del poder «provenía de su escepticismo visceral, incubado en su lejana infancia triste, tristísima»[572]. En la novela, Eva se lo presenta a su amiga Silvana como «el hombre-sol»[573] (en su testamento dirá que Perón es «mi sol y mi cielo»[574]), alguien necesario, capaz de hacer que una reoriente su vida hacia algo mejor. Tras la muerte de Evita, se dice que él pierde «su único par en el desierto político», «su amiga querida, insoportable, odiada, indomable», «insustituible amiga de la risa y del triunfo»[575], muy lejos todo ello de ese Perón que, al ver a Eva ya moribunda entrando en su habitación, gritó «¡Sáquenme *eso* de aquí!»[576].

---

570 *Ibid.,* p. 199.
571 *Ibid.,* p. 200.
572 *Ibid.,* p. 142.
573 *Ibid.,* p. 146.
574 *Ibid.,* p.301.
575 *Ibid.,* p.305.
576 Dujovne, *Eva Perón*, *op. cit.,* p. 282. Es curioso que la fuente de esta anécdota sea el padre Benítez, consejero espiritual de Evita que, como veremos, es la voz más empleada por Posse para su novela. ¿Por qué omitió el novelista estos detalles respecto a Perón si empleó supuestamente la misma fuente de información que su biógrafa?

O a una distancia considerable de ese otro Perón que recluye en un cuarto apartado a su esposa en fase terminal porque le repugna el olor a descomposición que ésta desprende (biógrafos como Marysa Navarro consideran esto una mera leyenda motivada por el odio a Perón, pero la referencia aparece en varios autores y en más de una ocasión).

La voz postmortem de Eva que habla en el Epílogo y que nos cuenta las andanzas de su momia peregrina, explica el idílico momento en que su cuerpo es entregado a Perón en Madrid: «Y nos volvimos a decir todo, como cuando comíamos en el Munich de la Costanera y cuando él, con el café, encendía aquel cigarro negro, que olía igual al del abuelo Diógenes»[577]. La estructura circular de la novela permite asimilar a Perón con el abuelo que aparecía en las primeras páginas; Diógenes Núñez, hermano de la abuela Petrona, era un hombre silencioso con «nombre de semidiós, de filósofo», ajado por el tiempo y el trabajo excesivo, gaucho y con «esa dignidad distante y callada» equivalente a «lo criollo». Su aroma a tabaco negro es percibido como «ancestral» y él mismo es nombrado como «El Hombre»[578], asidero de protección en la infancia sin padre de Eva Ibarguren. Al parecer sí hubo una asimilación de Perón por parte de Eva a este prototipo masculino, a una especie de referente paterno nunca conocido pero imprescindible en su madurez; como se afirma en una de sus biografías:

> Perón era su techo, su casa paterna, por fin reencontrada. Ese derecho a cobijarse bajo un hombre era el mismo que Ruth, al quedar viuda, había conquistado gracias al buen consejo de su suegra, que la mandó acostarse a los pies de

577 *La pasión según Eva,* p. 309.
578 *Ibid.,* p. 27.

> Booz, el hombre protector. ¿Y no era ése el consejo que la bíblica doña Juana había dispensado siempre a sus hijas?[579]

No cabe duda de que al relacionar la imagen de Perón con un referente tan positivo, Posse consigue para el militar un puesto secundario aunque privilegiado en su novela, eliminando lo que Avellaneda denomina «el efecto político neutro»[580] supuestamente empleado por el narrador. La canonización ficcional de Eva lleva aparejada la reivindicación de la imagen del general, omitiendo de la narración todo lo relativo a la vida post-Eva del dirigente argentino, plagada de truculencias donde no faltan amantes de trece años que desfilan con los vestidos de Evita en el Palacio Unzúe, el esoterismo facilón de la Escuela Científica Basilio (de la que se convierte en acólito predilecto el dirigente) y el hecho de que Atilio Renzi, colaborador de Evita y administrador la Residencia presidencial, declarase que no escribía sus memorias para no hundir la imagen de Perón[581].

La técnica empleada por Posse supone una determinada fusión de voces, casi todas ellas sin identificar, que le permiten ir moldeando personajes y situaciones sin hacerse responsable en ningún momento de lo dicho ni de sus implicaciones narrativas. En este punto, considero esta coralidad un mecanismo esencial para ocultar la admiración del novelista hacia el personaje (declarada por el propio Posse[582]) y

---

579 Dujovne, *Eva Perón, op. cit.,* p. 71.

580 Avellaneda, «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura», en Navarro, *op. cit.,* p. 124.

581 Dujovne, *Eva Perón,* p. 299.

582 «Precisamente lo que quise hacer es rescatar al mito de Eva del secuestro a que lo ha sometido la política de nuestro tiempo. Lo que sí es verdad es que al revisar la documentación de la que me serví para elaborar la novela me encontré con algo que no es bueno para un novelista, y que no es otra cosa que la admiración hacia su personaje» (Posse en *La Semana de Autor, op. cit.,* p. 89).

para matizar (mediante el escamoteo de voces) las valoraciones positivas hacia el peronismo, sin olvidar que estamos ante un autor que siempre ha hecho gala de un agudo espíritu crítico. La técnica parece concordar con ese género que Roland Spiller llamó la «novela archivo» en la que el narrador adquiere las atribuciones y las cuitas propias de un detective que se enfrenta a una ingente variedad de versiones y que fue empleada por Tomás Eloy Martínez en *La novela de Perón*. Abel Posse habla de este procedimiento que él denomina la coralidad:

> Es un procedimiento que tuve que inventar para respetar al personaje y no inundarlo con mi guión, muy fuerte, muy personal, muy definido (…). Y ante un personaje histórico de esa envergadura, me veía obligado a suspender mi lenguaje y darle todo el espacio al lenguaje de su época, de ella misma, y de los interlocutores que me informaron[583].

Es bastante confuso lo que manifiesta el novelista en estas líneas: ¿acaso los demás personajes históricos por él abordados (léase Colón, Lope de Aguirre, Álvar Núñez o Ernesto Guevara) no tienen la suficiente «envergadura» como para dotarles de los mismos privilegios narrativos que a Evita? Este hecho de no acosar al personaje con su peculiar barroquismo estilístico (en realidad muy logrado y valioso) me invita a pensar que para Eva Perón crea un lugar privilegiado, donde el personaje se percibe desde otra óptica que en un determinado momento voy a tener que relacionar con los modelos hagiográficos (filiación no gratuita, y buscada ya desde el título). Los testimonios expuestos por esta coralidad resultan ser positivos casi en su totalidad, hecho éste extraño si se piensa en los enconados odios, justos e injustos, que desde su surgi-

583 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 134.

miento removió el peronismo. La única opinión negativa al respecto aparece situada justo tras la «loa peronista» (en la que se asimila el 17 de octubre a un acto eucarístico) y es el testimonio de uno de los militares que depuso a Perón en el año 55 y que termina afirmando que tanto éste como Eva fueron «dos resentidos»[584]. Además debemos constatar que el padre Hernán Benítez es la fuente más mencionada por Posse y, de este modo, la novela concuerda con esa visión de trascendencia y santidad que el consejero de Evita difundió. Citado en los Agradecimientos por sus iniciales (procedimiento de ocultación gratuito ya que tras la lectura de la novela es evidente que fue fundamental en la imagen que el autor nos transmite del personaje), aparece como alguien que «rozó el misterio y el inefable secreto de Eva»[585]. Hay, pues, que desechar la idea auspiciada por Posse del novelista como «coordinador de las versiones»[586] tal como aparece en la Nota introductoria; es más correcto en este punto definirlo como un seleccionador o incluso un instigador de las mismas.

El héroe femenino

Existe una línea interpretativa acerca de la figura de Eva Perón que se recrea casi exclusivamente en todo lo relacionado con su condición de mujer; hablamos de lo maternal y lo femenino, que ya desde su trayectoria política fueron cualidades exaltadas por sus partidarios y aprovechadas por sus detractores para mostrar los vicios ocultos en todo lo femíneo. De esta manera tan original define Juan José Sebreli el imaginario contradictorio relacionado con Evita:

584 *La pasión según Eva,* p. 203.
585 *Ibid.,* p. 312.
586 *Ibid.,* p. 9.

> Convertida en uno de los tabúes más inquietantes y peligrosos de nuestro folklore político, tiene la significación ambivalente de todo tabú; del *sacer* de los romanos, que significa sagrado, santificado, consagrado y a la vez abyecto, execrable, impuro. Ella es la musa, la diosa madre y a la vez la mujer demonio, la mandrágora, la mantis religiosa[587].

Esta idea de la diosa madre que exalta el poder de la maternidad, de la creación, revela en realidad una actitud ancestral del hombre hacia lo femenino y su poder para la prolongación de la vida; la *tellus mater* es venerada desde la antigüedad[588] y considerar a Evita como un eslabón de esa devoción telúrica universal es realmente significativo para definir el proyecto narrativo de Posse. Sin embargo, otra cosa muy distinta es considerar a Eva como una feminista, tema controvertido que ha sido tratado por varios autores y que no escapa al novelista. Sebreli, en *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, dibuja a Evita como una rebelde, casi una defensora del feminismo (después el autor cambiará de opinión), pero en la pseudo autobiografía *La razón de mi vida*, escrita por Penella da Silva, aparecen reflexiones que dejan en muy mal lugar este movimiento. Nidia Burgos habla de un fuerte «sometimiento al hombre»[589] en los discursos de la esposa de Perón que, efectivamente, ubicarían bien lejos del feminismo su figura y predicamento. Los biógrafos Nicholas Fraser y Marysa Navarro especifican que

> …Evita nunca había mostrado un interés especial por el problema del sufragio femenino y tampoco parecían atraerle los planteamientos más teóricos de los derechos de la

587 Juan José Sebreli, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966, pp. 120-121.

588 Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, *op. cit.,* pp. 250-256.

589 Burgos, «Os textos literários sobre Eva Perón», *op. cit.,* p. 68.

> mujer. Dedicó muy pocos de sus discursos a los problemas que afectaban exclusivamente a las mujeres y cuando hacía referencia explícita a algunas de las implicaciones del feminismo, lo hacía, simplemente, para desacreditar a las feministas como mujeres que no sabían cómo ser mujeres. Sus ideas sobre el feminismo eran las de Perón, y las ideas de Perón sobre el feminismo ya puede uno imaginárselas[590].

En Posse aparece la idea de una Eva luchadora y reivindicadora del valor y el poder social de las mujeres de su época, pero deja este punto fuera del debate del feminismo. El novelista apunta a otra dirección «transpolítica» donde se relaciona lo femenino del personaje con esa idea de madre universal que veíamos anteriormente. Cuando Eva «consigue» el voto femenino e inaugura el Partido Peronista Femenino, su confianza en las mujeres no es firme, y así nos lo manifiesta Posse: convocó a las candidatas y les hizo firmar hojas de autorrenuncia en las que se culpaban de delitos inexistentes, así se aseguró un arma contra ellas en caso de convertirse en un estorbo. Tras esto Eva se arrepiente, y el novelista la retrata en ese momento íntimo de vergüenza y contrición, confesándose a su amigo y confidente Renzi: «El poder enceguece y te lleva a tratar a la gente como a niños o como a delincuentes. El poder, Renzi, es intrínsecamente corruptor»[591]. Al novelista no le interesa la imagen feminista que se pueda proyectar de Eva sino su configuración como una mujer-heroína, capaz de crear «una zona de poder paralelo, afectivo, estrictamente femenino»[592]. Los hombres en *La pasión* aparecen caracterizados como «Al Capone»,

590 Nicholas Fraser y Marysa Navarro, *Eva Perón. La verdad de un mito,* Barcelona, Bruguera, 1982, pp. 183-184.

591 *La pasión según Eva,* pp. 238-239.

592 *Ibid.,* p. 225.

«todopoderosos», cuya única fuerza reside en «la bragueta, palabra enigmática»[593]. Sólo un hombre se percibe como necesario, «el Sol» (que, como ya vimos, será Perón).

En oposición al androcentrismo social dominante, aparece en el texto el personaje de Jardín, amiga de Eva y «burladora de hombres», admirada por la joven de los Toldos en el sentido de que «representaba la plenitud de la libertad femenina»[594]. En la configuración del daimón femenino de Evita (ejemplar único en su especie), Posse recurre a lo que se ha llamado el «mito rojo», creado en los años sesenta y setenta y que supone la reinvención de su figura por parte del movimiento Montonero, formado por un sector dentro del peronismo que optaba por la extrema izquierda y cuyo lema era «si Evita viviera sería montonera». Sobre todo en las declaraciones que en la novela aparecen atribuidas a Renzi y al padre Benítez aparece esta idea de una Eva Perón precursora del comunismo en la Argentina, una mujer que según el primero «murió comunista. Y comunista revolucionaria»[595]. En muchas ocasiones el propio Posse ha asimilado la imagen de Evita a la del Che, no tanto por su ideario político (aspecto que no parece interesar al novelista en absoluto) como por el idealismo que los termina consumiendo: «Ella hubiera sido la gran amiga de Guevara, y hubiera muerto como él. Evita hubiera ido hasta el extremo»[596]. Se ha referi-

---

593 *Ibid.*, pp. 105-106.

594 *Ibid.,* p. 154.

595 *Ibid.,* p. 113. Otras referencias de Renzi y Benítez al «comunismo» de Eva aparecen en las páginas 133 y 225.

596 Posse en Blanca Rébori, «Evita usaba a los hombres. Entrevista a Abel Posse», *La Prensa*, 16-01-2004; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=88 (última fecha de consulta: julio 2010).

do en muchas ocasiones la anécdota de las últimas palabras de Evita, dirigidas a Sara Gatti, su manicura, y relativas a un aspecto nada trascendente: el color del esmalte que luciría en su multitudinaria muerte. Posse las reproduce antes de ese Epílogo en el que el personaje nos habla ya desde otra esfera:

> Treinta y tres años, treinta y tres kilos, eso es todo… Mirá bien, Sara, es una orden: dentro de un rato van a entrar todos porque me voy a morir, después te van a llamar para prepararme. Me sacás este rojo chirle que tengo y me ponés el Queen of Diamonds transparente, que hice comprar ayer. El de Revlon[597].

El autor interpreta este curioso gesto ante la posteridad como una coquetería final, muestra de su enorme feminidad, ese rasgo que le daría a la política argentina un valor dinamizador, diferente. Omite ver esta escena como la última indicación de la actriz que se dispone a interpretar su propia muerte[598], al tiempo guionista y figurante de ese espectáculo que ya denunció Borges en su personal agravio hacia el peronismo titulado, significativamente, «El simulacro».

Buenos Aires a través del tiempo

A lo largo de su novelística, Posse ha ido desarrollando una estética muy precisa que concibe el espacio en estrecha relación con los personajes que lo pueblan, esencialmente con el protagonista. Desde la capital del Incario en *Daimón*, pasando por la América transmutada en Paraíso en la mente iluminada y perdida de Colón y esa Sevilla decadente de un

597 *La pasión según Eva*, p. 306.

598 Como de hecho hacen algunas biografías como la de Dujovne Ortiz, *op. cit*., pp. 287-288.

Cabeza de Vaca en horas bajas, todo el itinerario espiritual de los personajes posseanos podría trazarse según la configuración de los lugares transitados (que son siempre dinámicos, porque el protagonista es siempre, en sentido real o figurado, un peregrino). Advierto en estos *axis-mundi* un acercamiento progresivamente más acentuado hacia los entornos urbanos; la gran ciudad, sede ancestral de la tristeza, que ya aparecía secundariamente en las desventuras de Lope de Aguirre adquiere relevancia como ámbito de contrastes donde el protagonista experimenta las más intensas emociones. La culminación de esta hibridez ciudad-personaje será sin duda *Los cuadernos de Praga*, novela en la que ya resulta indisoluble la naturaleza de ambos elementos, fusionados en su oscuridad premonitoria, en su belleza lúgubre.

Hablar de *La pasión según Eva* supone sin duda recalar en los datos biográficos más importantes de la ajetreada trayectoria de Evita, pero también es reencontrarse con la historia de Buenos Aires, desde la década de los treinta a los cincuenta[599]. En la Nota introductoria ya aparece esta unión vital entre Eva Perón y la ciudad que la acompañó en su escalada al poder, de manera que la novela «también es, necesariamente, un viaje a la Argentina profunda y a aquel Buenos Aires en su apogeo de fiesta lúdica»[600]. Posse consigue que la urbe, como un espejo, nos devuelva la visión que de ella tiene la protagonista: la percepción que al lector le llega del espacio es la de la propia Evita. Cuando la joven consigue huir del ambiente represivo y censor de Junín siente que «la Patria era lo abierto del espacio», «que esa era la

599 Posse recrea en muchas ocasiones la geografía emocional bonaerense, pero será sin lugar a dudas en su novela *La reina del Plata* (1988) donde convierta a la ciudad en auténtica protagonista de la narración.

600 *La pasión según Eva*, p. 9.

libertad». La ciudad, como ella, es toda promisión, alegría, futuro, de manera que «el viento y el jadeo de vapor y hollín revuelven su cabello y se deslizan hacia el pecho y las piernas como el juego de un ángel salvaje e irreverente». El tren que la lleva a la capital la conduce también hacia la formulación más completa de su ser, porque en ese Buenos Aires de los años treinta pintado por Posse «nadie la espera más que ella a ella misma»[601]. Con dieciséis años la joven entra en la magia de una capital que refulge; es la Reina del Plata, «una fiesta, para los que podían»[602] y poblada alegremente por «una sociedad pagana, poco antes de su decadencia»[603]. La ciudad es voluptuosa como los veinte años de Eva, es la «noche caliente de carnaval en Buenos Aires», «cuando una podía creerse poderosa y eterna»[604]. Sin embargo empiezan los malos momentos, sus duros comienzos como actriz, los abusos de los productores (que se cobraban en carne cada aparición pública, cada favor): la brillante década de los treinta no termina muy bien para Evita y hacia los primeros meses de 1943 desaparece de la vida pública. El ambiente de ese Buenos Aires prostibulario, del que tiene que huir una joven Eva Duarte por razones desconocidas, es atrapado al detalle en la novela:

> Largo atardecer de octubre. Noches de Buenos Aires. Un aire espeso. El aliento caliente de la ciudad presagiando tormenta. Imperceptible jadeo de esa selva de cemento. Empieza una larga noche de 1943 (…). Los maridos se deslizan por los corredores alfombrados de los subrepticios departamentos de amor, las «casitas», atendidas por esas maravillosas

601 *Ibid.*, p. 90.
602 *Ibid.*, p. 101.
603 *Ibid.*, p. 102.
604 *Ibid.*, p. 137.

> extranjeras de ojos profundos, víctimas y capitanas de esa larga marcha erótica que alguna vez se llamó *El camino de Buenos Aires* (…). Era la silenciosa máquina de amor que se encendía en cada atardecer de aquel Buenos Aires despreocupadamente pecaminoso y casi colectivamente explotador[605].

Esta topografía urbana no sólo aparece como vivida; también se presenta como evocación en la larga convalecencia de una Evita ya decaída, forzosamente nostálgica, entre analgésicos y calmantes que funden las imágenes recordadas con una neblina de deseo y tristeza. Buenos Aires es «aquel salón sonoro y feliz sumergiéndose en la penumbra del nunca más del tiempo, como el famoso *Titanic*, perdiéndose en las sombras del Atlántico helado. El salón con todos sus fantasmas a bordo…»[606]. Y en la sueñera, la propia protagonista constata su sentimiento de fraternidad con la ciudad, la ternura con que siempre se sintió acogida por ella:

> Creo que a muchos les debe de haber pasado: hay un momento en que una se siente recibida, o hermanada con la ciudad. (Más que hermana, la ciudad es amiga. No pregunta, no exige ni juzga. Da lo que puede (…). Es como una amiga permanente, que no calcula si la llamamos o no, si vamos a verla o no. Simplemente está)[607].

Pese a lo delicado de su estado, Eva se empeña en asistir al acto público en que Perón asumía la segunda presidencia. Es el cuatro de junio de 1952 y la esposa del general no puede levantarse de la cama. Consigue que le preparen un arnés que la sujetará durante la ceremonia (iría cubierto por

605 *Ibid.*, pp. 151-152.
606 *Ibid.*, p. 138.
607 *Ibid.*, pp. 138-139.

el abrigo, nadie lo percibiría) y después, cuando recorra por última vez las viejas y conocidas calles en la limusina presidencial. La ciudad-hermana la despide con afecto, con ternura, le recuerda con sus calles las primeras anécdotas, toda una vida que se esfuma: «Ahí va la chica en la mañana espléndida y clara de abril, Corrientes arriba. Arriba como si todo fuese infinito y abierto»[608]. La última mirada de Eva hacia la ciudad tiene el significado de un desciframiento; Buenos Aires es más que el escenario de la vida, es un receptáculo de fuerzas, un enorme ojo, un «aleph»:

> La ciudad es la vida. No, no es *como* la vida. Es, simplemente, el palacio, el lugar de la fiesta o del dolor. La casa feliz, el hospital, el corso y el cementerio… Ahora veo el pasado y el futuro[609].

El andamiaje mítico a partir del modelo hagiográfico

La biografía de Eva que recrea el novelista argentino se ordena en torno a la presencia de dos secretos: uno confesable y otro de una naturaleza que se podría calificar como ultraterrena, divina. El primero tiene lugar en Junín hacia 1934 y es una incipiente relación amorosa con Damián, un anarquista, «el apóstol», un «iluminado de la muerte»[610] que paga con su vida el precio de los ideales. El segundo es posterior, no fechable, no documentable, tras el que «Eva inicia un extraño, extremo y casi frenético camino propio, absolutamente transpolítico. El camino más bien de una iluminada, de una llanera solitaria»[611]. Este «sendero de santidad

608 *Ibid.*, p. 289.
609 *Ibid.*, p. 290.
610 *Ibid.*, p. 87.
611 *Ibid.*, p. 157.

laica»[612] la llevará a buscar la compañía del padre Benítez y a convertirlo en su consejero personal. La voz de este párroco será una de las fundamentales (y, sin duda, la más socorrida[613]) de este discurso en principio polifónico; de ahí que esa idea de una Eva que en un determinado momento se arroja a un inédito misticismo sea el principio organizador de la novela desde el comienzo. Según Hernán Benítez, Evita «se había creado una zona de poder paralelo, afectivo, estrictamente *femenino*, pero fortísimo e inesperado»[614]; el pueblo fue su misión, y por él se sacrificaría con «una entrega similar a la de la santidad»[615].

Dentro de las narrativas mitológicas, advierte Joseph Campbell de la existencia de un tipo particular de héroe que suele presentarse como «el santo o asceta, el que renuncia al mundo»[616] y considero que respecto a estos parámetros se construye la protagonista de *La pasión*. Pero no es Abel Posse el primero en unir en el mismo sintagma santidad y Evita; hay aspectos biográficos reales de Eva Duarte que serán interpretados, ya en vida de la esposa de Perón, desde una óptica religiosa. El novelista argentino recoge

---

612 *Ibid.,* p. 158.

613 Como ya he señalado, el peso que el confesor de Evita y sus testimonios tienen en la novela se especifica de forma clara en los Agradecimientos: «Y el más entrañable agradecimiento para el padre H. B. quien, por su cultura filosófica y religiosa, por su amistad y presencia en las horas decisivas, es la persona que más pudo acercarse a Eva Duarte, más allá de lo político y de la anécdota. Fue el testigo interior de la tercera –y la más intensa– vida de Eva. Rozó el misterio y el inefable secreto de Eva. Me brindó el mayor apoyo desde su aislamiento injusto, de tantos años. Me guió en relación a esta obra con larguísimos monólogos grabados que yo escuché en las infinitas tardes del invierno de Praga» (*Ibid.,* p. 312).

614 *Ibid.,* p. 225.

615 *Ibid.,* p. 226.

616 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 314.

testimonios de esa parte de la tradición popular que exalta emotivamente la figura de Evita y los introduce en la novela aprovechando todo su caudal mitificador: sirva como ejemplo el episodio de la quemadura en el rostro con aceite hirviendo tras el que, como contraviniendo las reglas de la naturaleza, «cayó la piel quemada y apareció ella como era, con el cutis aún más blanco, más extrañamente blanco…». Tras ello, una medio bruja de Los Toldos le dice que «puede nacer si quiere»[617], interpretando el «milagro» como la señal de un destino excepcional. Para terminar de completar esa fisonomía angélica, de madona, con la que Evita pasaría a la posteridad, su peluquero Pedro Alcaraz la tiñe de rubio para el papel de *La pródiga*. El personaje creado por Posse siente que este cambio trae aparejado también una reorientación espiritual, y así se lo confiesa a Renzi:

> Sí, debo de haber cambiado con aquel cambio de peinado que me hizo Alcaraz. Tal vez el odio tenga su morada en el pelo. ¿No era Sansón el que se quedó como eunuco porque su mujer le cortó el pelo? Algo debe de haber. Con el rodete y el pelo tirado hacia atrás, sobre las sienes, empecé a ser lo que vos me estás diciendo: una santa[618].

Sin embargo, la santidad de Eva en el discurso posseano no es una vocación de escuela, reglada: todo en el personaje es pasión (en todos sus sentidos), entrega, sacrificio, inmolación hacia algo de naturaleza inefable. Ella escribe incansable la versión auténtica de su vida en unos cuadernos subversivos, perdidos ya, que evidenciarían el tono postizo y de encargo de *La razón de mi vida*, la «vida perfecta», «la vida

617 *La pasión según Eva,* p. 60.
618 *Ibid.,* pp. 64-65.

de una beatificada», únicamente «la punta del iceberg»[619] de su auténtica personalidad. Ese lenguaje final de Eva era, según Alicia Dujovne Ortiz, no de palabras «sino de puros gritos», un tono delirante propio «de una profetisa»[620]. La novela de Posse pretende fundarse en lo que se nos escapa del personaje, en lo esquivo que no retiene ni la historia ni las biografías al uso; por eso, como en la mejor tradición de la poesía mística, debe recurrir a la paradoja, a la metáfora, al silencio. Según un viejo ex-funcionario peronista citado por Posse, Evita era «un Rimbaud de la política», «una mística del bien en estado salvaje»[621] y esta misma imagen fronteriza es la que adopta el novelista para perfilar, entre lo explícito y sobre todo lo implícito, los rasgos de su heroína.

Matías Barchino afirma que *La pasión según Eva* no es una hagiografía sino una mitología, ya que no examina una «relación minuciosa de vida y milagros» sino que «lejos de aclarar el misterio lo acentúa aún más»[622]. Sin embargo, llegados a este punto, cabría preguntarse qué son las hagiografías sino las vidas ejemplares de unos personajes que han alcanzado, independientemente del credo seguido, un estatuto mítico. Estoy hablando específicamente de la hagiografía como de un subgénero de lo mítico, donde el relato articulado por Posse puede insertarse sin ningún problema terminológico. No debemos olvidar que la Eva de *La pasión* es un personaje legendario, entendiendo «leyenda» en su sentido

619 *Ibid.,* p. 108.

620 Dujovne Ortiz, *Eva Perón, op. cit.,* p. 282.

621 *La pasión según Eva,* p. 266.

622 Matías Barchino, «La novela biográfica como reconstrucción histórica y como construcción mítica: el caso de Eva Duarte en *La pasión según Eva,* de Abel Posse», en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX,* Madrid, Visor, 1996, p. 155.

más puro, tal como la concebía Santiago de la Vorágine en el amplio repertorio hagiográfico que constituye *La leyenda dorada*. Desde un punto de vista etimológico, *legenda* es «lo que debe ser leído», «la buena lectura», «la que ilumina y enseña con el ejemplo»[623] y ésta parece ser, particularmente, la intención del novelista.

En la narración hagiográfica, según Aldo Ruffinatto, aparecen dos movimientos contrapuestos pero consecutivos: una vida licenciosa a la que sigue una vida ejemplar[624]. La Eva de *La pasión* tiene también su lado oscuro, su trayectoria de pecados antes de la iluminación: ésta es la Eva de la ambición, del triunfo, de las calculadas venganzas, la Eva de «el poder es magnífico. Alabado sea el poder»[625]. Su paso a otro nivel de existencia está marcado por una fase ascética, de purificación; es ese momento en que sola, perdida, pasa hambre en la gran ciudad, pero «un hambre necesario y sagrado», «como una expiación necesaria para todo iniciado»[626]. A la manera de una pecadora arrepentida, los episodios vitales de Evita son narrados por Posse como siguiendo las pautas de un relato hagiográfico modernizado[627]: aparece esa intuición de lo divino que aleja a la protagonista de su vida de excesos,

---

623 Alberto Manguel en Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada,* Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 7.

624 Aldo Ruffinatto, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», *Berceo* [Actas de las II Jornadas de estudios berceanos], 94-95 (enero-diciembre 1978), pp. 105-131; también disponible en http://www.vallenajerilla.com/berceo/ruffinatto/semiologiahagiografico.htm (última fecha de consulta: julio 2010).

625 *La pasión según Eva*, p. 78.

626 *Ibid.,* p. 103.

627 Las características (a grandes rasgos) del género hagiográfico pueden consultarse en Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, edición de Olalla Aguirre y Javier Azpeitia, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2000, pp. XXII-XXIV (Introducción).

hay un maestro (Renzi) que guía a la iluminada, tiene lugar la «pasión», los terribles sufrimientos previos a la muerte deseada, que siempre es beatífica y llena de profecías[628], la corrupción no afecta al cuerpo de la santa (aunque se deba al preciosismo profesional de Pedro Ara y no a la gracia celeste) y la petición de protección para sus fieles ocupa los últimos momentos del santo en este mundo[629]. En la novela de Posse, Evita se convierte en «mártir» según su acepción etimológica de «testigo»[630]; hay algo en ella que la relaciona con lo divino, con lo eterno. Para crear esta imagen tan poderosa el autor recurre a todo un repertorio relacionado con los mitos ascensionales: la vida de Eva termina siendo una variante del amplio tematismo del vuelo místico. La trayectoria de la novela es claramente ascendente: según diferentes «ritos de ascensión» visibles en casi todas las culturas, «suben (…) al Cielo ciertos seres privilegiados»[631]. No cabe duda de que la Evita de Posse es uno de ellos, que pertenece, como dice el mismo autor en los Agradecimientos, a una «estirpe de seres que son arrebatados por Dios, por los dioses (o por los demonios), antes de tiempo»[632]. La fisonomía de Evita, cada vez más imperceptible desde el punto de vista material (su cuerpo es consumido por la enfermedad), «asciende» hacia otra realidad y alcanza en ella una permanencia de otro orden, más poderosa:

---

628 Fernando Baños Vallejo, *Las vidas de santos en la literatura medieval española,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 113.

629 Este tema aparece, por ejemplo, en la Vida de Santo Domingo (ver Aldo Ruffinatto, *op. cit.*).

630 Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos, op. cit*., p. XIX (Introducción).

631 Eliade, *Imágenes y símbolos, op. cit.,* p. 51.

632 *La pasión según Eva,* p. 312.

> La escalada o ascensión simboliza *el camino hacia la realidad absoluta*; y, en la conciencia profana, el acercamiento a esta realidad produce un sentimiento ambivalente de miedo y de alegría, de atracción y repulsión, etc. (…). Cada uno de estos modos de ser representa la abolición de la condición humana profana, es decir, una ruptura del nivel ontológico: a través del amor, la muerte, la santidad, el conocimiento metafísico, pasa el hombre (…) de lo irreal a la realidad[633].

Posse parece utilizar el imaginario popular que dibujaba una Evita ascendente hacia el Creador; no debemos olvidar que, durante muchos años, en la escuela primaria debía corearse un texto titulado *Eva de América. Madona de los humildes* que decía: «Era una santa. Por eso voló hacia Dios»[634]. Las dos citas iniciales de la novela referentes a Enoc, a quien Dios otorgó el privilegio de llevarse con él como compañero, marcan el motivo del vuelo místico que organiza todo el relato[635]. *El libro de Enoc el profeta*, excluido de la Biblia canónica, narra las vivencias de este «hombre justo, cuyos ojos abrió Dios»[636]. Enoc, como la Eva de Posse, es llamado por el Demiurgo supremo debido a su calidad sobrehumana y su valor como testigo de lo inefable. El «secreto» de Evita, ése tan esquivo e inimaginable, recuerda en su formulación posseana a las palabras del profeta:

---

633 Eliade, *Imágenes y símbolos, op. cit.,* p. 54.

634 Dujovne, *op. cit.,* p. 286.

635 No de forma gratuita ya aparecía una referencia a Enoc en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: cuando el protagonista tiene esa vivencia idílica en Santa Mónica de los Venados, manifiesta que «así debió vivirse en la ciudad de Enoch, pienso yo» y poco a poco va asimilando el espacio a un prototipo ejemplar, mítico, originario y situado lejos de la corrupción mundana (*Los pasos perdidos, op. cit.,* pp. 199-200).

636 *El Libro de Enoc el profeta*, versión del texto etíope de R. H. Charles, Madrid, Edaf, 2005, p. 23.

> Y yo, Enoc, tuve a solas esta visión: el término de todas las cosas, y ningún hombre verá lo que yo he visto[637]
>
> Conozco un misterio
> y he leído las tablas celestiales
> y he visto los libros sagrados[638].

El arrebato divino que se llevó a Enoc antes de tiempo es el mismo que hace desaparecer a Eva. Eso insinúa el «coordinador de las versiones» desde el principio; la santidad que se reivindica de Evita es también anticanónica, marginal. Al final de la novela, el padre Benítez explica a Eva el misterio de Enoc y ésta parece entender el símil, pero le dice a su párroco que, pese haber sido elegido por Dios, Enoc tendría nostalgia de lo terreno, no por el apremio de hacer grandes acciones en su regreso, sólo «por las pequeñas cosas de la vida: reencontrar algún amigo, para reír, recordar, caminar por las calles del barrio»[639]. Las últimas horas de Evita con su confesor son recreadas por éste como una lenta pero intensa conversación, ya en los umbrales de la muerte:

> – (…) Eva, sopla fuerte en usted el viento de Dios. No. No me vaya a decir nada… Usted camina en el sendero de Dios.
> – Como Enoch… –dijo Eva– (…).
> Y mientras, yo buscaba alguna frase en mi calidad de ministro, de sacerdote. No encontré ninguna que no fuese una reiteración banal o formularia de exculpación o de esperanza (…). Ella me dijo:
> – No busque palabras, padre, estoy en un pozo muy hondo y de este pozo ya no me sacan ni los médicos ni nadie, sólo Dios… Me voy, padre.

637 *Ibid.*, p. 40.
638 *Ibid.*, p. 158.
639 *La pasión según Eva*, p. 298.

> Entonces me salió del alma, y le dije:
> – Volverá y será millones.
> – Volveré y seré millones… Ve, ese paraíso sí que me gustaría…[640].

En la parte final de la novela pervive, como en la historia de Enoc, la idea del retorno, del renacimiento, tal vez para recordarnos que los daimones siempre vuelven. Esta idea del regreso enlaza con la célebre frase relativa a la multiplicación milagrosa que está en manos de los elegidos por Dios, cita que Posse ubica sin reparo, a través de su interlocutor Hernán Benítez, en el parlamento de una mujer al borde de la muerte y de la santidad. Según la historiadora Patricia Funes, en realidad la frase la pronunció Tupac Katari hacia finales de 1781 cuando, tras haber caminado desde la Paz hasta Buenos Aires (unos cuatro mil kilómetros) para demandarle al virrey que reconociese su soberanía, éste ordenó que lo descuartizaran[641]; sin duda en este contexto el sentencioso «volveré y seré millones» cobra un sentido vengador. Para Tomás Eloy Martínez, la famosa cita es apócrifa aunque, tras mostrar el andamiaje circense sobre el que se ha construido, termina concluyendo con que «nunca existió, pero es verdadera»[642]. En la novela de Posse adquiere

---

640 *Ibid.,* pp. 304-305.

641 Patricia Funes en José Natanson, «Entrevista a Patricia Funes», *Página/12,* 2-04-2007; también disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-82668-2007-04-02.html (última fecha de consulta: julio 2010).

642 «Las cifras caudalosas, los millones, siempre fueron el aura de su nombre. En *La razón de mi vida* se lee esta frase misteriosa: «Pienso que muchos hombres reunidos, en vez de ser millares y millares de almas separadas, son más bien una sola alma». Los mitólogos pescaron la idea al vuelo y transformaron los millares en millones. «Volveré y seré millones», promete la frase más célebre de Evita. Pero Ella nunca dijo esa frase, como lo advierte cualquiera que repare por un instante en su perfume póstumo: «Volveré» ¿desde dónde?, y «seré millones» ¿de qué? Pese a que la

sin lugar a dudas una densidad poética y una efectividad narrativa bien logradas. Tal vez el problema esté en la Nota introductoria, cuando el autor declara que «todas las circunstancias son históricas. Todas las palabras, o casi todas, surgen de versiones reconocidas, de declaraciones o de textos»[643]. ¿Casi todas? El imaginativo Posse parece ahora querer ceñirse a la realidad más prosaica. Hay sin duda actitudes más recomendables para el tratamiento de un personaje que sigue concitando odios y adhesiones a partes iguales, como la del autor de *Santa Evita*, que prefiere anunciar directamente que «ni uno solo de los reportajes que aparecen es verdadero»[644]. Posse, con esta pretensión de historicidad, rompe de un plumazo lo que podría ser (de hecho es) una novela sutil, emocionante, pero al fin y al cabo literaria, ficcional.

Santa Evita, beata peccatrix

Permitiéndome una licencia, y siguiendo el paralelismo religioso iniciado por Posse, jugaré a buscar un ejemplo en la historia sacra cuya técnica en la caracterización del personaje fuera similar a la empleada por novelista. Esta pesquisa me llevaría irremediablemente al modelo de la pecadora rehabilitada por antonomasia: María Magdalena. La protagonista de *La pasión según Eva* comparte con esta María de Magdala abundantes rasgos. El primero de ellos haría referencia a la

---

impostura fue denunciada muchas veces, la frase sigue al pie de los afiches que conmemoran todos sus aniversarios. Nunca existió, pero es verdadera» (Martínez, *Santa Evita*, *op. cit.,* p. 77).

643 *La pasión según Eva*, p. 9.

644 Juan Pablo Neyret, «Novela significa licencia para mentir. Entrevista con Tomás Eloy Martínez» en *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 22 (2002); también disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_eloy.html (última fecha de consulta: julio 2010).

existencia de una leyenda negra en torno a su persona o sus orígenes. Según la especialista Susan Haskins, que tiene el estudio más completo hasta el momento sobre el personaje, en la Biblia se le atribuyen rasgos impropios, que pertenecen en realidad a la pecadora de Lucas o a María de Bretania[645]; así, esta enigmática mujer termina configurando una «arcaica relación entre la belleza, la sexualidad y el pecado femeninos»[646]. Evita, en la novela, poseía una energía demoníaca, impensable en una persona de tan débil aspecto físico. De la Mª Magdalena de los testimonios bíblicos se habían conseguido exorcizar la nada desdeñable cifra de siete demonios[647]. Ambas terminan encarnando la condición femenina en un mundo de monopolio varonil: si la Evita posseana acepta ritualmente entre sus apelativos términos como «La Puta. La yegua. La ramera»[648], María Magdalena se ha convertido en el prototipo de la «ramera penitente»[649].

La versión no oficial de Posse convierte a Evita en una especie de santa laica; en un conjunto de textos gnósticos coptos del siglo cuarto después de Cristo se habla de la Magdalena como de la «mujer que conocía el todo», «heredera de la luz»[650], es decir, poseedora de un gran secreto y un legado especial, como Eva. Evita lucha contra un mundo de hombres, «para la mujer de Iberoamérica fue una Bolívar»[651], se dice en la novela. En el apócrifo *Evangelio de Tomás* se lee que Simón Pedro dice: «Que María se vaya porque las mujeres no son dignas de la

---

645 Susan Haskins, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996 [1ª ed. 1993], p. 113.

646 *Ibid.,* p. 23.

647 *Ibid.,* pp. 26-27.

648 *La pasión según Eva,* p. 28.

649 Haskins, *María Magdalena, op. cit.,* p. 36.

650 *Ibid.,* p. 58.

651 *La pasión según Eva*, p. 266.

Vida». Jesús le contesta: «Yo mismo la guiaré a fin de hacerla hombre, de modo que también ella se convierta en un espíritu en vida semejante a vosotros los hombres. (…) Pues toda mujer que se haga hombre entrará en el Reino de los Cielos»[652]. La Evita de Posse, ya al borde de la muerte, lanza un consejo a Irma, su criada de toda la vida: «Irma: una mujer decente es la que se lleva al mundo de los machos por delante»[653].

Evita, *castissima meretrix*[654], mujer a la que el teniente de impronunciable apellido alemán recreado por Rodolfo Walsh entierra de pie, como a Facundo, es, como María Magdalena para Petrarca, la «Dulcis amica Dei»[655], alguien que comparte una naturaleza que no es de este mundo. En una entrevista que Posse realizó a Jorge Luis Borges, el maestro le refirió esta célebre anécdota relacionada con la opinión que el líder populista y su mujer Evita le merecían:

> Fíjese que Perón me persiguió porque yo era «democrático», como se decía entonces (…). No me pudo perdonar que cuando estaba en Norteamérica y me preguntaron por Perón, yo hubiese contestado: «No me interesan los millonarios». Ni que cuando me preguntaron por su mujer yo hubiese respondido: «Tampoco me interesan las prostitutas»[656].

Refiriéndose a María Magdalena, Pedro de Celle, en el siglo XII, dijo que «de una prostituta, Jesús ha hecho una apóstol». Lo mismo cabría decir del personaje de Evita que nos ofrece Posse, si ponemos a éste en lugar de Jesús y al siempre mordaz Borges en la piel del teólogo medieval.

---

652 Haskins, *María Magdalena*, *op. cit.,* p. 63.

653 *La pasión según Eva*, p. 306.

654 Haskins, *María Magdalena*, *op. cit.,* p. 161.

655 *Ibid.,* p. 219.

656 Borges en Abel Posse, «Conversación en la Calle Maipú», disponible en http://www.caretas.com.pe/1999/1569/borges/borges.htm (última fecha de consulta: julio 2010).

Los cuadernos de Praga: el final del héroe

> Hacia el fin el Che sabía qué le esperaba y se preparó para una muerte ejemplar.
>
> («Santiago», agente de inteligencia cubano)

> Bienvenida muerte una vez más, la mía y la de otros. Muerte creadora.
>
> (*Los cuadernos de Praga)*

Con esta novela protagonizada por un crepuscular Ernesto Guevara (el Che que desciende del altar donde el imaginario contemporáneo y la foto de Korda lo ubicaron desde su asesinato en 1967) Posse culmina su proyecto de retratar a la figura heroica en su intimidad. El autor, muy centrado en esta última etapa creativa en las grandes figuras de la historia argentina, considera que Evita encarna un «fenómeno regional y político»[657], mientras que el Che representa unos valores más universales, aptos para convertirlo en el prototipo del idealista. Pese a la diferenciación en cuanto a su ámbito de influencia y su predicamento político, ambos personajes coinciden para el novelista en un punto esencial: «lucharon por lo que creían justo y murieron en aras de su pensamiento a los 33 años»[658]. Si la trayectoria vital de Eva Perón se desarrolla narrativamente siguiendo el amplio tematismo del vuelo místico, del ascenso angélico, Posse consigue hilvanar una imagen del Che que nos lleva a lo más personal, al recinto de lo privado, en una escalada descendente hacia sus propias catacumbas y miedos que lo desvinculan finalmente

657 Posse en Beatriz Iacovello, «Abel Posse: *Los cuadernos de Praga* (entrevista)», disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/a_posse.html (última fecha de consulta: julio 2010).

658 *Id.*

de esa esencia semidivina de los héroes. De la misma manera, si en *La pasión según Eva* se persigue desnaturalizar a la protagonista de la órbita de lo humano, mostrándola como una iluminada, una asceta en periodo de elevación, *Los cuadernos de Praga* prefieren jugar con lo mundanal, olvidando la imagen canónica, el estereotipo («barnizado por esa atroz perfección de prócer de colegio»[659]) y retratan por fin al ídolo vacilante, disminuido.

Para Posse, el Che era «un guerrero absoluto»[660], pero no le interesa ofrecer esta versión triunfante de su vida. Siguiendo esa preferencia tan posseana de retratar al personaje desde una óptica íntima, menor, muestra no sólo la decadencia del héroe histórico, que queda anonadado ante la evidencia de lo erróneo de su proyecto, sino también la muerte misma del ideal, prostituido, desvirtuado, tras el que sólo queda el gesto, la entrega, la autoinmolación para conseguir, quizá como Aquiles, una fama imperecedera. Paseando por la solitaria ciudad de Praga, el guerrillero encubierto que retrata el novelista puede ya presentir su persistencia, su victoria sobre la muerte y el olvido: «Soy inmortal. Soy ya inmortal. Sobre la calle húmeda en el frío de la noche brillan las luces azules del Pariz»[661]. La imagen de Guevara en *Los cuadernos de Praga* es un retrato de pre-muerte, barroco no en cuanto

---

659 Posse en Víctor Manuel Muñoz, «Renuevan el relato histórico del Che Guevara. Entrevista», *Diario La Segunda*, Chile; disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=503 (última fecha de consulta: julio 2010).

660 Posse en Verónica Abdala, «En Praga, el Che Guevara les vio la cara a Kafka y a la muerte. Entrevista», *Página 12*, 5-3-2004; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=489 (última fecha de consulta: julio 2010).

661 *Los cuadernos de Praga,* p. 39.

a su lenguaje (que tiende a una sobriedad espartana) sino en su tono de desengaño vital, de ensoñaciones vanas. El personaje inicia un proceso ritual preparatorio, donde examina sus acontecimientos vitales a la luz de su muerte, todavía no acaecida, pero sí presentida e incluso deseada, asumida en todo momento ya desde la infancia y la aparición arrasadora de la enfermedad:

> Yo traté de llegar al Guevara más íntimo, al Guevara de la muerte. La verdadera vida de Guevara es un largo diálogo con su propia muerte, que comenzó a los tres años con su asma[662].

La novela se centra en los cinco meses que el argentino pasa en la capital checa en 1966, después del desastre del Congo y justo antes de su asalto imposible a Bolivia, donde moriría sólo un año después. Este periodo de clandestinidad, mencionado de pasada en las biografías, es el que necesita Posse para ofrecernos al personaje como devuelto a sí mismo, realizando un preparatorio balance final, repartiendo despedidas y envuelto en la belleza fúnebre de Praga, tan protagonista del relato como el propio Che. El novelista opta por un imaginario nocturno en el que el personaje parece realizar un simbólico «descenso» hacia sí mismo, hacia su propio pasado, que contiene las claves de su destino. En este sentido, es como si Posse ubicase al héroe en el trance de superar una de las pruebas míticas más duras, previas a la iniciación; se trata de la travesía iniciática a través del vientre de la ballena, donde el protagonista «en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado

662 Posse en Iacovello, «Abel Posse: *Los cuadernos de Praga* (entrevista)», *op. cit.*

por lo desconocido»[663]. De hecho, el Che de la novela asiste en Praga a una especie de «autoaniquilación», que lo va hundiendo hacia sus cimientos personales para, desde esa oscuridad, «renacer»[664] y alcanzar su fisonomía heroica definitiva.

Guevara utiliza en su exilio praguense una identidad falsa, la de Vázquez-Rojas, empresario de origen español, burgués vocacional y *alter ego* incómodo con el que dialogará durante las detenidas tardes en los cafés checos, entre recuerdos y premoniciones. Para Northrop Frye, en los temas míticos relacionados con el descenso del héroe a las profundidades infernales (metáfora esencial del abismo de la personalidad, vacío al que todo ser humano se acerca en algún momento) es común la imagen del doble, «siniestra figura del *doppelgänger*, sombra del héroe o portento de su propia muerte y aislamiento»[665]; en el discurso novelesco orquestado por Posse fluyen varias voces: por un lado, y en primera persona, la del revolucionario, y por otro una especie de coralidad similar a la articulada en *La pasión según Eva*, orquestada esta vez por el propio Posse convertido en personaje-narrador-perseguidor del fantasma del Che en la ciudad postsoviética, que anhela desde la mudez la eclosión de un capitalismo hambriento que la invadirá con sus hordas de turistas. Vláseck, ex miembro de la KGB y encargado de proteger (o espiar, o ambas cosas) al guerrillero argentino, es el interlocutor más asiduo del narrador-detective, aunque también aparecen otros, como Echagüe o Ulises Estrada, que terminan delineando la trayectoria del personaje hasta su momento de inflexión en Praga. Casi siempre en el Café

663 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 88.
664 *Ibid.,* p. 89.
665 Frye, *La escritura profana*, *op. cit.,* p. 135.

Slavia, junto a sus amplios ventanales y ensordecido por la música decadente de la orquesta, el Che de Posse escribe incansable los cuadernos que dan título a la novela. En ellos cobran apariencia espectral figuras ausentes como la esposa, Aleida March, y los hijos apenas conocidos, revoloteando en la casa sin padre, pero también otras personas separadas por un muro todavía más infranqueable, el de la muerte o el olvido. Tal es el caso de la madre, Celia de la Serna, ya fallecida pero evocada a cada página con la fuerza y la desesperación del primogénito que toma de ella un aprendizaje fundamental, el de la propia muerte, el del sacrificio[666]. Deambulan con calidad casi fantasmal presencias de otro tiempo: el primer ajusticiado, Eutimio Guerra, súbitamente envejecido en el momento de su muerte[667], la gracilidad aristocrática de Chichina Ferreyra, («La novia ausente»[668]), la cordura terrible de Tita Infante («Tita de los abismos»[669]) o el cuerpo todavía joven y bello de Yolanda, la leprosa que negó su enfermedad, que tal vez consiguió vencerla al negarla[670]. El burgués ancestral, representante del «enano burgués que llevamos dentro»[671], Vázquez-Rojas, conoce a la atractiva Rosenvinge, estudiante de español, y la contrata como guía turística durante su estancia en la capital. Gracias a ella y a sus amigos confirma el Che (debajo de su disfraz) el grado

666 Siguiendo a Frye, en todos los temas relacionados con el descenso cobra una especial importancia la relación del héroe con sus progenitores, de manera que éstos resurgen de «un mundo de amnesia o de memoria suprimida»; así que el verdadero sentido del viaje nocturnal emprendido es «el descubrimiento de la auténtica relación entre los personajes principales y sus padres» (*ibid.,* p. 141).

667 *Los cuadernos de Praga,* pp. 19-21.

668 *Ibid.*, p. 84.

669 *Ibid.,* p. 81.

670 *Ibid.,* pp. 171-174.

671 *Ibid.,* p. 92.

de putrefacción del sistema comunista, la desidia, la falta de libertad de aquella juventud encorsetada en prohibiciones anacrónicas, rabiosa, atrapada en la órbita soviética. Con la joven habla de Kafka y del capitalismo y acaba descubriendo en ella la personificación del desencanto de su proyecto revolucionario. La parte final de la novela se ubica en el bosque de Podebrady (a sesenta kilómetros de Praga), donde el Che (ahora con el disfraz de Ramón Benítez) va a entrenarse para su aventura boliviana junto con Pacho y el joven checo Vladimir Holan, educado en el comunismo pero que, sin embargo, detesta su país y sueña con el paraíso de los Estados Unidos. El Epílogo muestra a Ramón Benítez en un tren hacia Viena, directo a ese destino que terminará (o empezará) en el pueblo boliviano de La Higuera. La novela entabla un juego con esa idea de la muerte del hombre que señala paradójicamente el nacimiento del héroe. Según Pachungo, compañero del Che que morirá con él en la encerrona boliviana, éste buscaba «la muerte de la transfiguración», «el asalto al imposible»[672].

El baile de las máscaras

En la nota introductoria a la novela, Posse justifica la decisión de escribir sobre su «compatriota» Guevara: el hecho de que «el bronce y el mármol» de las biografías publicadas habían dejado fuera la intimidad del guerrillero es la razón que aduce para ello, así como el deseo de desvincularlo «de su imagen de profeta de la liberación»[673]. Pero lo que más pesa en esta parte preliminar es la alusión espectral a todos los convocados en la novela, fantasmalidad que se

672 *Ibid.*, p. 246.
673 *Ibid.*, p. 8.

carga de gravidez solemne, huyendo del festival colorista, de la jocosa «danza de la muerte» que era *Daimón*. En la parte inicial del texto irrumpe una fauna variopinta que relaciona la vida del Che con varios personajes adscritos para siempre a la historia de la capital checa:

> Kinsky y Lena, Kafka, Tita Infante, yo, Aleida, Ribalta, Max Brod, el Che disfrazado de burgués inocuo, Ulises Estrada, Milena, Pombo, el sombrío Vláseck, Rosenvinge, Tania con sus pantalones militares doblemente incitantes, (…) el rabino Löw, Karel Chápek, y Zigmund (…). Había muchos más, con rostros blancos, como máscaras venecianas. Y por los bordes de la Plaza Vieja, la sombra maloliente de los muertos[674].

La novela desde el principio juega con la idea de las ocultaciones, las máscaras; de hecho, la imagen del propio Che también viene filtrada a través de su disfraz de burgués. Hay un juego relacionado con la otredad que combina todos estos factores para generar una primera persona (la de Guevara) conflictiva en su interioridad, obligada al diálogo con otras proyecciones de sí mismo que son los disfraces que a lo largo de su vida de clandestinidades tendrá que adoptar. La complejidad de la voz del personaje histórico que encabeza el relato ya había demostrado ser una preocupación importante para Posse en *La pasión según Eva*; allí, Evita podía leerse como un desdoblamiento entre la líder política aclamada por las masas y la hija bastarda de clase baja, la pequeña Ibarguren. Ese proceso de multiplicación de las perspectivas de la primera persona autodiegética se hace ahora más complejo: de la dualidad de la voz de Evita pasamos en *Los cuadernos de Praga* a una multiplicación de las personas narrativas vin-

674 *Ibid.*, p. 10.

culadas al héroe, de esta manera se recupera una concepción originaria donde el término «persona» recobra su significado etimológico (y lacaniano) de máscara. La más presente en la novela es la del ya citado Vázquez-Rojas, «el burgués óntico»[675], cáscara que oculta a su opuesto y que es su disfraz para los meses de preparación en la ciudad del este:

> Engañé a mis guardaespaldas: soy relativamente libre en mi disfraz de hoy. Hoy soy Raúl Vázquez-Rojas, pasaporte 114.145. Eso dice la «leyenda». Comercio en maderas duras y nobles, llegué del Congo vía El Cairo. Tengo casi veinte años más y mucha sensatez. Nada de quijotismos juveniles. Gafas, calvicie, una prótesis para aburguesar la cara, zapatos huecos para bajarme de mi altura. Soy un *apparatchik* del capitalismo[676].

Sin embargo, ésta es sólo una de las tres identidades falsas que a lo largo de su vida adoptará el Che; en las sombras praguenses, también las otras dos máscaras del guerrillero aparecen convocadas, juego de ocultaciones necesario para mostrar una complejidad progresiva en la voz que escribe los cuadernos:

> Vázquez-Rojas me enseña a fumar despacio, a tener paciencia con los fósforos soviéticos. Ni Vázquez-Rojas ni los otros pasaportes –Adolfo Mena, el uruguayo, o Ramón Benítez– se proponen cambiar el mundo. Buscan en el diario de la tarde los resultados de la liga. Marcan con una cruz la película por ver. Descanso dentro de mi máscara[677].

675 *Ibid.*, p. 92.
676 *Ibid.*, p. 17.
677 *Ibid.*, p. 18.

Estas personalidades impostadas empezarán a reclamar paulatinamente más espacio, irán ocupando un terreno que supone negar al yo auténtico, consumido en sus dudas, invadido por unos invitados cada vez menos gratos ya que «pretenden fagocitarse al revolucionario. Son sospechosamente gentiles, comprensivos… La sonrisa de Satán»[678].

Vázquez-Rojas reaparece en el espejo para cuestionar los delirios salvacionistas del guerrillero oculto[679]: su materialismo, «esa lógica de lo chato, de lo evidente, de lo útil» es en cierto modo «hipnótica»[680], incontestable. El duelo entre disfraz y yo auténtico termina por resquebrajar la seguridad del segundo, cada vez más encarrilado por la fuerza de la inercia hacia un destino acorde con sus ideales, heroico y trágico, sacrificial, pero tal vez independiente ya de su voluntad:

> Uno termina siendo su máscara. Y la máscara que elegí huele a muerte. La máscara, lo siento, empieza a hacer su propio camino y me lleva. De modo que, al fin de cuentas, yo no soy ni Vázquez Rojas ni el conocido Guevara de la Serna…[681].

Los tres burgueses no son las únicas proyecciones de la personalidad de Guevara que aparecen en la novela. La ciudad de negra belleza impone también su máscara, su disfraz, y será su transeúnte más célebre el que acompañe al Che en este viaje hacia el autocuestionamiento. Se trata de Kafka, cuya presencia se manifiesta ya desde el prólogo de la novela,

---

678 *Ibid.,* p. 44.

679 El espejo y el reloj son, para Frye, característicos del mundo nocturno y al tiempo «imágenes de objetivación» del personaje (*La escritura profana, op. cit.,* p. 135).

680 *Los cuadernos de Praga*, p. 44.

681 *Ibid.,* p. 77.

en el que Posse explica su propósito de dar vida a esos espíritus vagabundos en la noche praguense:

> Empecé a intuir dos fantasmas: el de Guevara y el de Kafka con su galerita redonda. Ambos se dejaban entrever apenas un instante, en el ángulo de la calleja por la que se esfumaban. Ambos me parecían extrañamente complotados en dejar signos. La boina militar y la galerita redonda del guerrero interior, el señor K…[682].

Decía Johannes Urzidil que «Kafka era Praga y Praga era Kafka», de manera que «toda la obra de Kafka contenía esta Praga en partículas minúsculas»[683]. De esta manera es impensable (y Posse lo sabe) trazar cualquier itinerario por la capital checa sin contar con la presencia seria y atormentada de su novelista más universal. El Che, metido en el disfraz de Vázquez-Rojas, habla con la joven estudiante de español Rosenvinge y le manifiesta su escasa simpatía por el escritor: ve en él un «repulsivo odio a la vida»[684] y se burla de su ascetismo monacal, de su repliegue a la existencia. En definitiva son los reparos del hombre de acción, del hombre público, frente al intelectual apocado, resignado a una existencia monjil. Sin embargo, la estancia en Praga los va a ir acercando casi imperceptiblemente. En ese prolífico diálogo polifónico que el Che mantiene con sus tres versiones clandestinas, se incluye la presencia del circunspecto K. Guevara lo hace viajar junto a ellos en el tiempo y en el espacio hacia aquel diciembre de 1958 en que el guerrillero lidera las tropas rebeldes en la batalla de Santa Clara (provincia de

682 *Ibid.,* p. 7.

683 Johannes Urzidil citado en Patrizia Runfola, *Praga en tiempos de Kafka*, Barcelona, Bruguera, 2006, p. 23.

684 *Los cuadernos de Praga*, p. 186.

Las Villas, Cuba) y hace volar el tren blindado que tiene por objetivo reforzar militarmente el ejército de Batista:

> Les explico a los tres burgueses virtuales, que son mi disfraz y mis críticos implacables, que la guerra es erección permanente, múltiples orgasmos en una incesante noche de amor (…). Subo a mi jeep imaginario, mi jeep de comando, en la vereda del Slavia y cargo a los tres hombres de pequeña virtud, Vázquez/Benítez/Mena, y me voy con ellos para la provincia de las Villas. Ubico también entre los críticos virtuales al señor K., natural de Praga. ¿Por qué no? (…). Los hago bajar de la parte trasera del jeep para que vean desde el camino lo que pasa en el tren blindado de veintidós vagones (…). Se alinean ante la pendiente. Las siento como a señoras invitadas a una hecatombe (…).
> Señor K., ¿en qué vida se va a permitir asaltar un tren blindado? No pierda usted más tiempo en los evidentes defectos de su padre o mortificando a la pobre Milena Jésenska. Usted se está muriendo como yo. ¡Vamos![685].

El mismo Che, en su delirio combativo, ha marcado el punto de concomitancia esencial entre él y el escritor checo: ambos están en el camino irreversible de su muerte, que tiene como escenario esa «Praga de todas las melancolías»[686]. Kafka, como el Che de *Los cuadernos*, también establece una topografía de la ciudad como moridero. En una carta a Oskar Pollak (fechada el 20 de diciembre de 1902), el novelista le confiesa a su amigo: «Praga no suelta (…). Esta mamaíta tiente garras. Hay que adaptarse o…»[687]. Si nos detenemos en el análisis, toda la obra del checo es una ver-

685 *Ibid.,* pp. 94-98.

686 *Ibid.,* p. 131.

687 Angelo María Ripellino, *Praga mágica*, Barcelona, Seix Barral, 2006 [1ª ed. italiano 1973], p. 14.

sión literaria de su propia extinción como individuo; el tema único es el de la desaparición, burocrática si se quiere, de la personalidad. Esta muerte del yo, evidente sobre todo en *El proceso* y *El castillo*, tiene lugar en un entorno urbano, en una concepción medieval de la ciudad donde los altos estados del ser y del poder se alojan lejos del ciudadano de a pie, que nunca logra llegar a ellos. La ciudad se come al hombre, lo fagocita con sus trámites y le impide el acceso al sentido que es el castillo. En la novela de Posse aparece el testimonio de uno de los capitanes del Che, que afirma que el guerrillero hablaba en ocasiones del «ataque al castillo» para referirse a la ofensiva definitiva contra la base del capitalismo; es cuanto menos curiosa esta coincidencia terminológica que aproxima a ambos personajes. Tanto Kafka como el Che de *Los cuadernos* diseñan desde la ciudad el trayecto de su eliminación, de su discreta desaparición. Marcados ambos por una salud precaria, organizan un discurso (el de Guevara ficcionalizado por un Posse kafkiano) de profundo descreimiento, donde el espacio logra eclipsar al hombre porque éste se vuelve más inexistente a cada paso que da. Llega un momento de la novela en que Vázquez-Rojas y su guía Rosenvinge planean realizar el mismo trayecto que el protagonista de *El castillo*, el agrimensor K. En el trayecto hacia el Hradcany, el Che muestra su animadversión hacia el escritor checo. Cuando llegan hasta la plaza, dos imponentes guardias les impiden continuar, deben verlo todo desde fuera: el palacio del arzobispado, la catedral de San Vito, etc. En ese momento, la joven traductora aprovecha para decir: «De aquí sí que no se puede pasar… (…) Usted, yo y K. somos en este momento la misma persona…»[688]. Rosenvinge logra, tal vez voluntariamente, esta reconciliación silenciosa, íntima.

688 *Los cuadernos de Praga*, p. 116.

Hay una última máscara que juega a ocultarse, que se esconde del diálogo explícito en que se evidencian las otras cuatro. En un personaje secundario para la trama (pero decisivo, como ya veremos), Posse desliza la imagen del gran poeta checo Vladimir Holan que esperó, tal vez como el Guevara de *Los cuadernos*, ver llegar a la muerte desde los fríos ventanales de su caserón junto al Moldava. El nombre del poeta, máscara final e inconfesa, es empleado por el novelista para designar a un muchacho de veinte años que trabaja para la embajada cubana y que, pese a haber sido educado en el comunismo, idolatra infantilmente a los grandes mitos del capitalismo: Miami y Disneylandia, los coches caros y las películas. Este desarraigado *komsomol* acompaña en su entrenamiento al Che (para él, señor Ramón) en la selva de Podebrady.

Vladimir Holan, invitado a la novela aunque sólo nominalmente, es en realidad el gran «poeta torturado»[689] de la lírica checa que, en 1948, con la llegada del gobierno comunista a Checoslovaquia, ve prohibida su obra por «formalismo decadente». A partir de este momento se recluye en su casa de la isla de Kampa y hasta 1956 su aislamiento puede considerarse absoluto. Allí escribe *Una noche con Hamlet* (donde el personaje shakespeariano no es sino una proyección, una máscara de sí mismo) y *Toscana*, en cuyos versos rememora un viaje a Italia realizado en la juventud. En *Toscana* seguimos a una voz lírica en eterno peregrinaje, persiguiendo a una mujer esquiva y enigmática por la bella geografía italiana; cuando finalmente da con ella ya es demasiado tarde y se percata de su terrible identidad, la muerte. Holan dedicó seis años a la composición de esta obra, labor

689 Guillermo Carnero, prólogo a Vladimir Holan, *Una noche con Hamlet. Otros poemas*, Barcelona, Barral, 1970, p. 9.

que él mismo definía como «escribir versos como un muerto para los muertos»[690]. En 1964 le llega el reconocimiento público con el Premio de la Unión de Escritores Checos y el año siguiente publica *Dolor*, poemario de gran intensidad, donde aflora más evidente que nunca una personalidad compleja, llena de estribaciones, de juegos ocultos y donde la presencia de la máscara desvela una actitud total de cuestionamiento y angustia («¡No, no puedo con la máscara con una contramáscara!»[691]). En 1968 le conceden el título de Artista Nacional y en 1980 fallece.

Si Posse invita a Holan a su novela es para identificar su «encierro» con el de Guevara en la capital checa: ambos inician una retirada casi eremítica del mundo, caracterizada por la reflexión, el recuerdo y el dolor. Hay en ambos una voluntad de reordenar mediante la escritura un cúmulo de emociones vitales incontenibles. En los dos es evidente la idea de un sacrificio personal en aras de una quimera; en el caso de Holan, la escritura, en el Che de Posse, la heroicidad de la entrega. En la novela, Guevara completa sus «Apuntes filosóficos» en un café de la isla de Kampa y hay algo en su clandestinidad, en la solemnidad de su resignación (se ríe del espía que de forma terriblemente escandalosa le sigue, hecho que interpreta como un mal augurio ya que le «tocan policías de segunda»[692]) que invita a pensar en ese otro hombre taciturno y oculto, también atormentado ante la soledad y el fin, y en que, tal vez, sus miradas se cruzaron ante una copa de aguardiente.

---

690 Vladimir Holan, *Una noche con Hamlet. Toscana,* Sevilla, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2005, p. 15.

691 Vladimir Holan, *Dolor,* Madrid, Hiperión, 2001, p. 82.

692 *Los cuadernos de Praga*, p. 127.

El descenso al infierno

El relato de *Los cuadernos de Praga* es, en cuanto a su temática y su tono, una auténtica *katábasis* o descenso al inframundo como el que los grandes héroes realizaron en sus magníficas epopeyas. Aparecen de hecho elementos que son comunes entre ambos relatos, como la aparición de los muertos (que en ocasiones especifican lo triste y solitario de su estado) y que suelen dialogar con el «visitante», cierta ralentización (evidente en la novela) del ritmo narrativo (de hecho casi todas las *katábasis* suponen una recreación, a veces poética, del pintoresco ambiente del Hades) o el conocimiento profético que se posee al terminar el viaje. Como afirma Carlos García Gual:

> El viaje al Más Allá es la empresa definitiva del héroe mítico; es la aventura por excelencia, la que aguarda al Elegido, la que sólo él puede cumplir[693].

A través de este viaje descendente, Ernesto Guevara se reencuentra con figuras importantes en su vida, conversa con ellas, las verbaliza en sus «Apuntes» y así las rescata del olvido de la neblina praguense. Hay una confusión de esferas, de realidades, donde lo más presente para el protagonista es justamente aquello desrealizado ya por la distancia, aquello que se evoca como sueño; no olvidemos que, en el mundo griego, el sueño y la muerte, *Hypnos* y *Thanatos* son hermanos gemelos[694]. Todas las *katábasis*, y ésta no es una excepción, tienen un sentido iniciático, ya que suponen alcanzar un nuevo estado, una nueva forma de ser. A lo largo

693 Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, p. 26.

694 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 123.

de la historia de los mitos (y de la literatura que los recrea) varios personajes se han lanzado hacia el Otro Mundo con el respeto y el debido temor de todo hombre hacia lo ignoto. El gran Gilgamesh, en el célebre poema sumerio que narra sus aventuras, viaja al infierno para conseguir del sabio Ut-Napishtim el secreto de la inmortalidad. Éste le habla de una planta sagrada que sólo crece en el fondo del mar, pero el rey sumerio, al poco de conseguirla, la extravía, perdiéndose con ella toda esperanza de eternidad[695]. En el canto XI de la *Odisea* tiene lugar el «Descensus ad inferos»[696] de Odiseo y sus hombres en el que el héroe interroga al adivino Tiresias acerca de su viaje de regreso a casa (éste le explica, de hecho, que «la divinidad se lo hará difícil»[697]). De la misma manera, en el Libro V de la *Eneida*, Anquises, padre de Eneas, le ruega a éste que acuda a verle, «en las mansiones infernales de Dite y por el profundo Averno»[698]; y en el Libro VI tiene lugar el encuentro entre padre e hijo, donde el primero le augura al segundo una fama inmortal debido a una nueva dinastía que con él comienza[699]. El mismo Dante descenderá a los infiernos, esta vez por amor, en su *Divina Comedia*. El ambiente nocturnal de *Los cuadernos*, potenciado como veremos por la configuración literaria del tópico de la ciudad muerta, propicia estos encuentros, estas revelaciones de personajes que deambulan por un espacio ya sin tiempo. El Che parece percibir que sus pasos se aproximan al Otro Mundo:

---

695 Para conocer el tema del poema de Gilgamesh es de gran utilidad, por su sintetismo y valor crítico, el *Diccionario de mitos* de Carlos García Gual, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 176-183.

696 Homero, *Odisea*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 201-219.

697 *Ibid.,* p. 204.

698 Virgilio, *Eneida,* Madrid, Alianza, 1996, p. 142.

699 *Ibid.,* pp. 167-174.

> (Todo lo que se evoque se llena de muertos. Muertos que, como en las películas de terror, caen de los armarios y hasta de las heladeras que uno abre en busca de una fruta.)[700].

Las *katábasis* siempre se realizan con un determinado objetivo; algunos de estos fines son nobles y heroicos como el de Gilgamesh, que ansiaba la inmortalidad, o el de Orfeo, que avanzaba hacia la nada con paso firme para rescatar a su amada; otros son anecdóticos como el de Odiseo, que más bien parece dar un paseo lúdico por las estancias de la otra vida. En *Los cuadernos de Praga* este proceso de interiorización hacia las criptas personales y emocionales de Guevara se realiza con un sentido preparatorio, iniciático. A través de los días lentos transcurridos en la ciudad del Moldava, el guerrillero presiente su destino (sin mediación de ningún adivino) y lo acepta con ese reducto de heroicidad que le queda tras el desencanto. El Che y sus fantasmas aproximan sus fisonomías en el momento decisivo, la otredad se funde, se disuelve.

El proceso puede explicarse aludiendo a un mito sumerio que relata el descenso de la diosa Inanna, reina del cielo, a las entrañas del mundo inferior, donde debía reencontrarse con su hermana y enemiga, la diosa de la muerte Ereshkigal. Una vez están frente a frente, Inanna mira a los ojos de su rival, pero sólo se ve a sí misma; y reconoce, llena de angustia, que son la misma persona:

> El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándoselo o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la

700 *Los cuadernos de Praga,* p. 197.

> belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne[701].

De la misma manera, tras el descenso iniciático de la reflexión y la autocrítica, el Che de Posse se reconoce en sus «enemigos»: en sus máscaras burguesas (aburridas y conformistas), en la crítica de Rosenvinge y los demás jóvenes a la supuesta utopía del comunismo, en la conciencia de lo inútil de su esfuerzo…. No se echa atrás, sigue su destino heroico, su inmolación, pero no lo hace ya con el arrojo del ideal, sino con la cansada fuerza de la inercia que lo empuja y lo arrastra. El Che posseano se entrega a su misión, pero con el desasosiego de haber mirado a los ojos del contrario y haberse visto nítidamente reflejado.

Praga, ciudad muerta

Como hemos visto, en todas las novelas objeto de análisis el espacio adquiere una importancia fundamental, pero es precisamente en ésta donde se desarrolla una auténtica poética del mismo. Presente ya desde el título, Praga es una parte más de la voz del Che, hipertrofiada en su representación pero también fundamental para entender el destino y la suerte del personaje. A cada paso, la urbe evidencia la presencia de la muerte; el uso de la máscara es la primera muestra de anulación personal a la que se une ese espacio ucrónico cuyo mecanismo viciado remite continuamente a lo ya vivido. *Los cuadernos* dibujan una Praga fantasmal que termina asimilándose al topos de la ciudad muerta que por primera vez configuró el escritor belga Georges Rodenbach en *Brugues-*

701 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 103.

la-Morte, publicada en París en 1892. Miguel Ángel Lozano, que ha trabajado en detalle esta obra[702], habla de un imaginario melancólico, un espacio urbano que sería necesario redefinir, ya que «no es una ciudad muerta, sino la ciudad de la Muerte»[703] la que se evoca en este relato donde el protagonista se encuentra en un estado de «serena espera de una buena muerte»[704]. De la misma manera, el Che de Posse ejercita con placidez y resignación este entrenamiento de reconstrucción de lo vivido y preparación para el fin: la urbe se convierte en moridero. El espacio urbano es panteísta y junto al guerrillero encubierto se evidencian otras voces, todas mezcladas en ese ambiente espectral y decadente. La idea es congelar un momento de *impasse* de un hombre de acción, un Che volcado en sus recuerdos e inmerso en el clima de una ciudad detenida en el tiempo que le ayuda con su mistérica fisonomía a prepararse para la muerte. Los elementos urbanos dispersos pero reiterativos en su valor semántico convierten la ciudad en un punto de inflexión existencial para el personaje.

Este planteamiento enlaza con el bellísimo mito fundacional de Praga: a finales del siglo VIII, la princesa Libussa, sibila y hechicera, se erigió en madre y origen de todos los checos cuando, tras ascender en pleno arrebato místico al promontorio rocoso, el *Vysêhrad*¸ pronunció desde allí con halo profético el término *prah*, que significa 'umbral' o 'límite'[705]. Es el nacimiento de la nación tras un periodo oscuro; la

---

702 Ver Miguel Ángel Lozano Marco, «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta», en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Literatura y espacio urbano (Actas del I Coloquio internacional «Literatura y espacio urbano», Alicante, 1993)*, Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994, pp. 60-73.

703 *Ibid.*, p. 60.

704 *Ibid.*, p. 63.

705 Runfola, *Praga en tiempos de Kafka*, *op. cit.*, p. 17.

propia etimología de la urbe conlleva un significado de línea divisoria entre dos épocas. El protagonista de la novela se ubica también en este cruce de caminos, y descubre, mediante el uso de la palabra (cargada de profecías, de resonancias) que se halla en el punto de no retorno, entre fantasmas y recuerdos; los Cuadernos son su *prah*, su toma de conciencia del cambio decisivo, su presentimiento de una nueva fase.

La imagen de lo terrible no abandona nunca la ciudad, germina y permanece en ella como una maldición. La belleza de Praga siempre es cegadora y devuelve a sus víctimas a la soledad más desazonante, la del momento previo al fin. En este sentido, y adoptando el magnífico repertorio urbano e imaginativo ofrecido por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*, me permito relacionar la imagen que Posse construye de Praga con la que aquél nos ofrecía de la ciudad de Adelma:

> Llega un momento de la vida en que de la gente que uno ha conocido son más los muertos que los vivos. Y la mente se niega a aceptar otras fisonomías, otras expresiones: en todas las caras nuevas que encuentra, imprime los viejos moldes, para cada una encuentra una máscara que se le adapta mejor (…). Quizás yo también me pareciera para cada uno de ellos a alguien que había muerto. Apenas llegado a Adelma, ya era uno de ellos, me había pasado a su lado, confundido en aquel fluctuar de ojos, de arrugas, de muecas. Pensé: «Tal vez Adelma sea la ciudad a la que uno regresa al morir y donde cada uno encuentra a las personas que ha conocido. Es señal de que también yo estoy muerto»[706].

706 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2006, p. 108.

El Che pasea por Praga-Adelma para reencontrarse con esos muertos que se evocan ya sin aflicción, porque sus contornos y los de la mente que los recuerda se van acercando indefectiblemente: el protagonista ya tiene su máscara para la muerte y parece comprender desde ella el sentido de Adelma. La novela ofrece este peregrinaje como una especie de testamento urbano, como malabarismo fantasmal de máscaras ya inexistentes en el momento de la lectura, que se convierte por fuerza en una lectura póstuma.

Hay todo un imaginario literario y urbano que subyace en la capital checa y le ofrece esa textura tan particular que Posse activa. El autor es consciente de la existencia de esta «lectura» urbana y se sirve de ella para recrear el ambiente espiritual que tanto el protagonista como las calles que transita comparten. Hay una morfología de espacios ensimismada en el juego de la muerte y el tiempo, donde la conciencia de lo terrible enlaza con la brujería y se inserta de lleno en las tradiciones populares más antiguas.

Angelo María Ripellino, fervoroso amante de Praga y sus secretos, dedicó un libro completo a la descripción exhaustiva de la ciudad y sus flujos misteriosos, una categoría que él no dudó en llamar «pragueidad»[707] donde todo parece llenarse de «un paisaje impregnado de luto cósmico»[708]. En la Ciudad Antigua (*Staré Mesto*), en concreto en su Plaza principal (*Staromestské námestí*), se alza el reloj astronómico del Ayuntamiento, una auténtica reliquia monumental del siglo XV, donde un esqueleto tira de la cuerda y todo el mecanismo se pone en movimiento. Si se sigue caminando hacia el norte, muy cerca se ubica el antiguo barrio judío, el *Josefov*, donde las voces populares ambientan leyendas de locos alquimistas y

707 Ripellino, *Praga mágica, op. cit.*, pp. 23-24.
708 *Ibid.*, p. 17.

sombras inquietas; es aquí donde el rabino Löw insufló vida a ese monstruo de barro que se rebeló contra su creador, el Golem, y que según la profecía, todavía duerme amenazante en la Sinagoga Viejo-Nueva (*Staro-nová*). En el centro de este barrio se levanta indiferente al tiempo la fachada del ayuntamiento judío (*Zidovská Radnice*), cuyo reloj marca las horas al revés[709], consumiendo el tiempo hacia atrás, devolviéndonos intactos los recuerdos. Apollinaire, uno de los más atentos cantores de Praga, rememora de forma muy especial en su poema urbano «Zone» la capital checa, relacionándola con esa aura de belleza terrible que la acompaña:

> Estás en el jardín de un hostal en las afueras de
> Praga
> Te sientes feliz hay una rosa sobre la mesa
> Y en lugar de escribir tu cuento en prosa
> Observas la cetonia que duerme en el centro de la
> rosa
> Con espanto te ves dibujado en las ágatas de San
> Vito
> Estabas mortalmente triste ese día
> Te pareces a Lázaro enloquecido por la luz
> Las agujas del reloj del barrio judío giran al revés
> Y tú también retrocedes lentamente en tu vida
> Escalando el Hradchin y escuchando a la tarde
> Cantar canciones checas en las tabernas[710].

El mismo Apollinaire tiene un curioso relato titulado «El paseante de Praga»: en él un viajero se encuentra con un personaje muy particular, Isaac Laquedem, que no es otro que

709 El reloj lleva números hebreos que deben ser leídos en sentido contrario al habitual.

710 Guillaume Apollinaire, *Zona. Antología poética*, Barcelona, Tusquets (Col. Marginales), 1980, pp. 46-47.

el judío errante, cuya muerte periódica, circular, tiene lugar cada cien años. El anónimo testigo tiene a Laquedem como guía en el tiempo y en el espacio: mientras el eterno hebreo le cuenta sus hazañas desde siglos remotos, le descubre el mundo nocturno de la ciudad, flor de lupanares y de vicios.

Este mismo trayecto temporal retrospectivo (ideal, subjetivo) que va naciendo de un reconocimiento espacial y fáctico de la ciudad es el que presenciamos junto al Che en *Los cuadernos*: desde el Slavia, desde el hotel Pariz, nos lleva a su infancia en la calle Aráoz, al descubrimiento del amor junto con Aleida, al callejón sin salida del Congo donde recibe la noticia del fallecimiento de su madre. Estamos de nuevo en la urbe sin futuro, el lugar donde todas las vivencias se colapsan sincrónicamente porque todas tienen algo en común: han pasado, ya no existen. Para Nezval, Praga es la «ciudad-libro», Breton la ve como la «capital mágica de Europa», Procházka atisba sus maleficios de «vieja diablesa»[711]. Los poetas de la Secession la dibujan con todo su esplendor nocturno y hechizante: es la «vampiresa lunática» o la «Salomé tenebrosa» de Oskar Wiener[712]. Vilém Mrstík, en su novela *Santa Lucía* (1893), narra la historia de Jirí Jordán, un joven estudiante de origen humilde que acude a Praga desde Brno atraído por su encanto. Una vez allí se enamora literalmente de la ciudad y en su afecto se entremezclan la voluptuosidad y la osadía, cualidades propias del amor humano. Sin embargo, la «negra belleza» de la perla del Moldava se le niega reiteradamente y Jordán «se quema en la llama embriagadora de Praga como una vacilante mariposa»[713]. Vladimir Holan percibe mejor que nadie el hálito demoníaco que yace bajo

711 Ripellino, *Praga mágica, op. cit.,* p. 14.
712 *Ibid.,* p. 18.
713 *Ibid.,* p. 20.

tanta belleza, y el poema que lo delata simplemente susurra al lector que «En Praga no hay salida»[714]. Por eso no es gratuito que Posse recurra a este momento para capturar la intimidad del personaje, ese diálogo final con su propia muerte. Casi siguiendo los pasos de Apollinaire, el poeta alemán Detlev von Liliencron recorre la ciudad junto al checo Oskar Wiener en mayo de 1898. Según éste último cuenta, terminan la jornada en el antiguo cementerio judío, frente a la tumba del rabino Löw. En este momento Liliencron dice a su acompañante: «Debe usted ofrecerme más amplios informes sobre este pueblo que no puede vivir y no puede morir»[715]. Las líneas de definición que la urbe deja en su arquitectura y en sus padres literarios nos devuelven a esa primitiva visión devastadora: el umbral de la vida, el límite. La actitud del Che ante este momento de concienciación es básicamente de despedida y los adioses se reparten entre su legado histórico (del que se muestra inseguro) y un abismo personal de afectos y pérdidas. Imposible no recordar, en la liturgia del adiós que viene a ser toda la novela, los versos de Rilke, también checo, que hablaban de la continua actitud de despedida que la vida nos exige, del desprendimiento continuo que es la existencia:

> ¿Quién nos dio, pues la vuelta, de tal modo
> que, hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud
> de uno que se marcha (…)?[716]

---

714 Citado en *ibid.,* p. 493.

715 *Ibid.,* p. 459.

716 «¿Quién nos dio, pues la vuelta, de tal modo/ que, hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud/ de uno que se marcha? Como quien,/ en la última colina que le muestra una vez más/ del todo su valle, se da la vuelta, se detiene, permanece un rato,/ así vivimos, siempre despidiéndonos» (Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo,* Madrid, Cátedra, 2004, p. 109).

La obra de Posse recoge todas estas lecturas, de manera que la topografía se convierte en un fundamental rasgo caracterizador del personaje. Éste y la ciudad van acompasando sus pasos en un juego de simetrías cada vez más claro para el lector:

> Se acerca el comienzo del atardecer, cuando se encienden las primeras luces, cuando empieza a jadear. Porque Praga también es asmática[717].

Reflexiones desde el Slavia. La gestación de la ciencia de la muerte

El Slavia es, dentro de la fisonomía de Praga, un café histórico: situado en una esquina de la calle Smetanovonabrezi, levanta su osamenta *art nouveau* frente al Moldava y tiene una permanencia física e histórica, ya que fue el único establecimiento de este tipo que consiguió seguir abierto en los complicados años que siguieron a la Primavera de Praga. El Slavia puede considerarse sin lugar a dudas un ejemplo esencial de lo que Kevin Lynch, en su reflexión sobre el mapa mental de las ciudades, denominó «referentes» o «hitos», es decir, un elemento concreto que se convierte en un rasgo identitario de la urbe[718]. En una de sus paredes cuelga todavía un mítico lienzo de Viktor Oliva, *El bebedor de absenta*, donde un hombre desolado presencia la aparición de una especie de musa etérea (posiblemente el Hada Verde, nombre que se le da a esta bebida alcohólica). El cuadro puede ser contemplado actualmente en el café, pero me interesa sobre todo porque también estaba allí en las lentas tardes en que

717 *Los cuadernos de Praga*, p. 78.

718 Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*¸ citado en José Carlos Rovira, *Ciudad y literatura en América Latina,* Madrid, Síntesis, 2005, pp. 20-21.

Vázquez-Rojas, el caparazón del Che, garabateaba en su diario personal con la mirada perdida. La presencia de la obra de Oliva es esencial en la novela, ya que desde ella se articulan temas básicos que aparecerán en todo el texto. Guevara describe en dos ocasiones el lienzo, desde el presente del café y aturdido por la música incansable. La visión que ofrece el revolucionario está repleta de señales:

> Aquí, en este café, contra la pared de espejos del fondo, hay este enorme óleo que me sigue fascinando. Es un delirio finisecular, pesadamente romántico: el señor de frac, con cabellera de poeta. Desesperado, con la cabeza contra el brazo y la pierna despatarrada hacia un lado de la mesa. Está ante la aparición de una mujer etérea, transparente, sensual. Desnuda bajo sus tules, sensual en la muerte. Con un casco de cabellos cobrizos, dignos de Boticcelli. ¿Es la Dama del Alba?
>
> Evidentemente fueron amantes y están separados por la infranqueable, la definitiva, barrera. Ésta sería la interpretación más simple. Ella podría ser también la fuerza vital, la juventud perdida. Eran años de tuberculosis… Tema de amor y muerte. Tos y orgasmo, decimonónicos.
>
> La escena tiene algo de desgarrador. Es un óleo. Mantiene una paroxística permanencia, más allá del movimiento constante del café.
>
> Pero para mí tiene mucho de la Dama del Alba. Esa presencia que se desea y se rechaza con terror al mismo tiempo[719].

El Guevara de Posse interpreta a la figura evanescente como la personificación de la muerte. Dicha lectura del lienzo deja al descubierto dos puntos caracterizadores del personaje que vertebran la novela: por un lado, estamos ante una

719 *Los cuadernos de Praga*, p. 110.

imagen corpórea, humana de la muerte; por otro, la alegoría se encarna partiendo de una figura poderosamente femenina, atrayente. En *Los cuadernos* lo femenino se erige en portador de la muerte: para esta versión del Che, la muerte tiene forma de mujer, de sacerdotisa. Durante esos cinco meses de anonimato recreados por Posse, el revolucionario rememora sus años de infancia y descubre que todo momento estuvo marcado por el asma, un reto continuo contra la finitud. Sin embargo, no luchó a solas esperando ese débil hilo de aire del que en ocasiones dependería su vida: su madre, Celia de la Serna, siempre se mantuvo junto a él, le enseñó a afrontar el miedo al vacío:

> En mi caso, la Compañera apareció temprano. La Dama del Alba. De algún modo la que me trajo a la vida, mi madre, me trajo a la muerte. Mi recuerdo de aquel día es muy vago, pero es el primer recuerdo de algo decisivo, de algo que el niño de dos años, que tiritaba en la playa del río, sabía o intuía como decisivo. Era un día frío, ya mayo, y ella me había abrazado contra su pecho helado (…). Inefable sensación de retornar a la muerte a través de la madre, realizando el camino inverso…[720].

La madre poderosa es para Guevara la mujer originaria que, como la princesa Libussa, se convierte en portadora de un legado secreto e inefable. La iniciadora de los juegos de la infancia le adoctrina también en el conocimiento más arduo, lo adiestra en ese abismo que es la conciencia de la nada, su inminencia presentida en cada bocanada de aire que no llega, que no es suficiente. Posse asocia en la novela el asma a ese carácter temerario que siempre aspira al límite, y la madre es la guía hacia ese infierno particular, la mediadora entre

720 *Ibid.*, p. 30.

dos mundos irremediablemente separados. Es curioso que en todos los descensos al otro mundo que señalé anteriormente aparezca una figura femenina como intercesora: Gilgamesh siguió las indicaciones de Siduri, la tabernera divina, a Odiseo la sugerente Circe le muestra el camino hacia el Reino de los muertos y la Sibila de Cumas se adentra en las sombras junto al intrépido Eneas para que él pueda llegar ante su padre. Adaptándose al modelo de estos héroes míticos, el Guevara trazado por el novelista sigue las indicaciones maternas en este particular tránsito hacia la muerte: ella, al conocer la enfermedad del hijo no se amedrenta e inicia con él una especie de pacto tácito, un juego de provocaciones que no era entendido por nadie salvo ellos: «Espantamos la muerte desde entonces. ¡Lo logramos haciendo que ocupara para siempre el centro!»[721]. Hay mucho de desafío, de intrepidez en esta pedagogía materna: en dos ocasiones, Celia de la Serna se lanza al mar e intenta nadar a contracorriente consciente de que su hijo la mira desde lejos, aterrado y mudo. Cuando logran rescatarla y devolverla exhausta a la embarcación, lo primero que hace es abrazar al pequeño Ernesto: «¿Viste? No pasó nada»[722]. Según Echagüe (compañero de la infancia del Che entrevistado por Posse), «desde entonces sospeché que había un juego bárbaro y secreto entre ellos, que pasaba por la muerte»[723]. Gracias a este aprendizaje terrible, el primogénito de los Guevara alcanza un estatus inusual en un niño:

> Después de uno de esos ataques y de pasar la noche tomado de la mano del padre y de escuchar algún sollozo angustiado de Celia, su madre; él estaba por encima de los muchachos

721 *Ibid.,* pp. 194-195.
722 *Ibid.*, pp. 54-55.
723 *Ibid.,* p. 56.

> mayores y hasta de los hombres: tenía la ciencia o el conocimiento del límite, de la muerte[724].

En las sosegadas tardes praguenses, el Che escribe una carta a su progenitora, misiva que es al mismo tiempo una despedida orgullosa, un agradecimiento; lo curioso es que su madre ya ha fallecido, pero no hay barreras entre ambos, están en la ciudad que une los dos mundos, como Adelma, donde todo permanece intercomunicado, donde el tiempo ya no existe:

> Escribo hoy la carta que no te pude mandar desde el Congo. Estarás en el Congo y tu mirada será como todo el espacio de la mañana y esa luz llegará hasta mi cuaderno, aquí en el café Slavia[725].

Héroes y laberintos

Este ámbito plurisignificativo recreado en la novela es el espacio idóneo para la escenificación de una tragedia doble; por un lado, estamos ante la inminencia de la muerte del héroe histórico, prefigurada ya en la imagen de la madre pero que se va asumiendo mediante un recuento diacrónico de actitudes y momentos vitales. Por otro, presenciamos el ocaso del ideal que se legitimó con la lucha y el sacrificio de muchos: es la inoperancia del socialismo que el mismo Guevara evidencia entre los checos. Este espacio de extinción está centrado esencialmente en las figuras de Rosenvinge y el atleta Vladimir Holan, jóvenes que, educados en el modelo socialista, encarnan una visión desencantada del mismo. Rosenvinge recuerda la muerte de su madre, Déborah, des-

724 *Ibid.*, p. 120.
725 *Ibid.*, p. 193.

truida «por la maquinaria del falso socialismo»[726], y Holan actúa como un pícaro contemporáneo para medrar en una sociedad donde el turismo todavía es un ingreso precario, pero que ya se presenta como *cornu copia* del capitalismo venidero. Es significativo que sea el personaje de Holan el encargado de cerrar la novela; entrevistado por un hipotético Posse, recuerda los días de entrenamiento con el extraño Ramón Benítez, falsa identidad de Guevara, al tiempo que se muestra, como Lazarillo al final de su confesión, orgulloso del alto estado al que ha llegado:

> Sólo muchos años después supe quién era Ramón, como le dije (…). Hoy es una figura mundial. Pero por entonces, aquí en Praga, veíamos las cosas de otra manera. Usted me comprende… Yo tengo un puesto de venta de salchichas en el comienzo de la calle Jidrinska. Me va muy bien con la libertad de empresa. Hay mucha afluencia de turistas. Pienso que el año próximo podremos tomar una excursión para ir a Miami con mi mujer y mis dos hijos. Sobre todo a Orlando… Disneylandia…[727].

El socialismo aparece en la novela asociado al Golem, que en palabras de Rosenvinge representa «un poder inútil» que tiraniza a quienes lo crearon[728]. Ya en *La boca del tigre* Posse trató de retratar la putrefacción interna del mundo comunista y en *Los cuadernos* parece querer recuperar y agudizar ese espíritu crítico al personificarlo en la propia figura del Che. En la novela se afirma que uno de los capitanes guevaristas entrevistados por el autor confiesa que «en aquella Praga donde se pudría la ballena del socialismo estalinista, el Che

726 *Ibid*., p. 188.
727 *Ibid.,* p. 243.
728 *Ibid.,* p. 115.

se había dado cuenta antes que nadie, en 1966, de que el capitalismo arrasador estaba triunfando»[729]. *Los cuadernos* tratan de plasmar esa huidiza estética del idealismo en retirada, la imperceptible decadencia moral que intoxica toda utopía y que se elabora a partir de una «extraña épica del desencanto» que ya Carlos Fuentes apuntó a propósito de *Los de abajo*[730].

La visión posseana del personaje histórico en un momento de retirada, de autocrítica, recuerda en varios puntos a la óptica empleada por García Márquez en *El general en su laberinto* a la hora de dar forma literaria al gran Simón Bolívar. El colombiano opta por tratar al personaje en un momento vital complejo, en el que «la gloria se le había salido del cuerpo»[731], etapa de recuento y evocación de los logros vitales, al tiempo que se evidencian el amplio territorio de las pérdidas, los sacrificios, la falta de rumbo de los días finales. Si el comandante siente en el silencio praguense que «ese socialismo se moría en gris»[732], el libertador se arrepiente amargamente de toda una vida de luchas, de toda la sangre derramada en vano, y termina «deplorando hasta la que hicimos contra los españoles»[733]. Ambos personajes andan camino hacia su inexistencia física, desintegrándose materialmente, consumiendo un cuerpo que ha protagonizado todo tipo de excesos y que ahora sólo es el continente disminuido de la insoportable pero necesaria soledad del héroe. Los desórdenes amorosos son evocados desde la atemporalidad de un hastío vital prematuro: el Che llena sus cuadernos con las imágenes de Chichina, Yolanda y Tania, trágica en su

---

729 *Ibid.,* p. 101.

730 Fuentes, *Valiente mundo nuevo, op. cit.,* p. 184.

731 García Márquez, *El general en su laberinto,* Barcelona, RBA Editores, 1993 [1ª ed. 1989], p. 21.

732 *Los cuadernos de Praga,* p. 98.

733 García Márquez, *El general en su laberinto, op. cit.,* p. 148.

«carisma vaginal»[734], pero sólo Aleida persiste en el desenlace como la única; de la misma manera, Bolívar recuerda su itinerancia sentimental incontrolable, aleteo prolífico que no logra eclipsar la abnegada persistencia de Manuela Sáenz en la memoria, su pequeña figura siempre a una distancia prudencial del gran hombre.

El régimen nocturno en el que se ambientan ambas novelas es también coincidente, así lo fantasmal y lo onírico adquieren al menos la misma significación que lo fáctico, hibridando una realidad confusa donde lo sucedido es sólo un resquicio amargo de lo soñado. Guevara y Bolívar se presentan ante el lector como sombras desvirtuadas de sí mismos, trágicos *doppelgänger* que descienden en la narración hacia sus partes menos públicas, debajo del escaparate polícromo de la historia. La disciplina castrense impartida antaño es juzgada con severidad, pero sin arrepentimiento, desde la indiferencia ideológica del presente: el Che recuerda a Eutimio Guerra, ajusticiado por delatar a un compañero[735] y Bolívar piensa en el general Piar, mulato de «aura mesiánica» que luchó con él por la independencia y al que ordenó fusilar por intento de revuelta; lloró al oír la descarga que acabó con su vida, pero piensa que «volvería a hacerlo» si el tiempo lo devolviera a ese momento[736].

En los albores de la muerte, ambos personajes recuperan una especie de vitalidad verbal e incansables escriben (Guevara en *Los cuadernos* y Bolívar en la novela de Márquez) sus últimas reflexiones, esas intimidades que mediante el lenguaje solicitan ser restauradas, devueltas del silencio. El trasiego epistolar que acompaña al Libertador en su extraña comitiva

---

734 *Los cuadernos de Praga*, p. 148.
735 *Ibid.*, pp. 20-21.
736 *El general en su laberinto*, pp. 231-232.

hacia la muerte («desde la carta de Veracruz hasta la última que dictó seis días antes de su muerte, el general escribió por lo menos diez mil»[737]) es paralela a la gestación de los cuadernos que dan título a la novela de Posse. La caracterización de un espacio a la deriva, una topografía de la muerte, es imprescindible en ambas narraciones para prefigurar el itinerario vital de los protagonistas, que parecen embarcados en un doble trayecto que, si por un lado los lleva hacia el fin, la extinción física, por otro los hace testigos del descrédito que lleva aparejada su misma aureola mítica, reverso necesario y contrapeso de la asunción férrea de todo ideal. Praga es en *Los cuadernos* «el camafeo caído en la niebla»[738], mientras que Bolívar, al recorrer una vez más el río Magdalena, «no pudo eludir la impresión de estar recogiendo los pasos de su vida»[739]. Ambos personajes terminan asimilados a la naturaleza crepuscular de la geografía que transitan, y su esencia podría resumirse con las palabras con que el Bolívar de Márquez describe una ciudad vista por última vez: «Mompox no existe (…). A veces soñamos con ella, pero no existe»[740].

Pese a todas las similitudes reseñadas, la concomitancia esencial en la caracterización de los dos personajes es precisamente esa situación laberíntica en la que se hallan en las vísperas de su muerte, «último viaje» en el que «el sueño estaba ya liquidado, pero sobrevivía»[741].

El trayecto del personaje histórico en Posse se inicia en la instancia celestial del poder para terminar en las nebulosas de lo oscuro. Como un Dante, *homo viator* universal, que realizara en sentido inverso su peregrinaje, el héroe termi-

---

737 *Ibid.,* p. 227.
738 *Los cuadernos de Praga*, p. 213.
739 *El general en su laberinto,* p. 102.
740 *Ibid.,* p. 107.
741 *Ibid.,* p. 103.

na el periplo allí donde el italiano lo comenzó: el Infierno, que, para el Che, será el averno de la estandarización, de la pancarta, de la conversión en objeto de consumo. Así, el personaje acaba dialogando a solas con el peor de los enemigos, que es uno mismo cristalizado en el espejo del pasado:

> *NELL MEZZO D'IL CAMMIN DI NOSTRA VITA*, con las grandes fieras de la selva mundial vueltas en contra de mí.
> Solo, increíblemente solo, como dice el tango. Llevando mi conspiración desde las mesas del Slavia, del U Fleku, del Europa. En estas salas tristes con *vitreaux* art-déco (…). Desde aquí, desde este camafeo perdido en la neblina, ya he movido el alfil y el peón de la primera jugada. Sé que no hay retorno[742].

742 *Los cuadernos de Praga*, pp. 109-110.

Epílogo: El viaje hacia la perplejidad

> Hay que tener fe en que la palabra dicha en algún momento ante la angustia de lo humano germine inesperadamente. Por lo tanto hay que seguir diciendo las palabras aparentemente inútiles.
>
> (Abel Posse)

A lo largo de este recorrido crítico se han visitado las distintas fases de la gestación del personaje histórico en la novelística de Abel Posse. El autor argentino se sirve de la ficción histórica con una finalidad hermeneútica, interpretativa. Al percibir que en el mito subsisten factores explicativos más poderosos que los proporcionados por la disciplina histórica, no duda en enriquecer su discurso con tópicos que hunden sus raíces en un tematismo universal, originario. En primer lugar, cede a la presentación tecnicolor del universo mítico, nacido de la conciencia arquetípica y primitiva del hombre que desconoce (o refuta) el valor de la historia. *Daimón, Los perros del Paraíso* y *El largo atardecer del caminante* son tres versiones distintas y polisémicas del mito de América, recreada ésta última en toda su barbarie originaria

como territorio ancestral, anterior al tiempo documentable. Cuando el contexto mítico se agota, es el mismo individuo, desrealizado y ya dentro de la esfera heroica, quien realiza la tarea de trascender lo humano al convertirse en símbolo, en puro significado cada vez más alejado de los hechos por los que es recordado.

Las novelas de Posse quieren ser el reflejo del desmoronamiento de la razón occidental y sus constructos; por eso sus personajes, llevados a un mundo absurdo, luchan por la consecución de un ideal que siempre los trasciende y los arrasa. Sin embargo, en la lógica oculta de la novela, la derrota no importa ni les resta valor, porque el heroísmo es una cualidad siempre potencial, futurible, que no necesita entrar en el terreno resbaladizo de lo fáctico. El héroe verdadero, nos recuerda Campbell, «es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer»[743]; la heroicidad es una categoría que nunca concluye. De forma similar, poco o nada aprendemos del triunfo absoluto, y son los mitos del fracaso los que nos cautivan, los que nos tocan más de cerca, ya que «nos emocionan con la tragedia de vivir»[744] que todos compartimos. El proyecto sacrificial de estos personajes, su inmolación, entra de lleno en lo legendario, lo sublime; la belleza de los héroes míticos es eterna porque sus contornos son imperecederos. El narrador argentino parece recoger esa idea de la historia como itinerario divino formulada por Kusch, de manera que cada novela devuelve siempre intacto el mismo relato y cada héroe es siempre el mismo héroe, continente de un único daimón transfigurado y quebrantador.

---

743 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 300.
744 *Ibid.,* p. 191.

Para Mircea Eliade, la novela y el relato mitológico comparten mucho más que la simple forma narrativa que los sustenta, están hermanados por una fuerza ritual que nos permite trascender, salir del espacio acotado de nuestras vidas:

> El tiempo que se «vive» al leer una novela no es sin duda el que se reintegra, en una sociedad tradicional, al escuchar un mito. Pero, tanto en un caso como en otro, se «sale» del tiempo histórico y personal y se sumerge uno en un tiempo fabuloso, transhistórico (…). Se adivina en la literatura, de una manera aún más fuerte que en las otras artes, una rebelión contra el tiempo histórico (…). Uno se pregunta si este deseo de trascender su propio tiempo –personal e histórico– y de sumergirse en un tiempo «extranjero», ya sea extático o imaginario, se extirpará alguna vez. Mientras subsista este deseo, puede decirse que el hombre moderno conserva aún al menos ciertos residuos de un «comportamiento mitológico» (…). Como sería de esperar, es siempre la misma lucha contra el tiempo, la misma esperanza de librarse del peso del «tiempo muerto», del tiempo que aplasta y que mata[745].

La novela que recupera esta escatología mítica es capaz de arrancarnos del contexto terrible, de la falacia de lo transitorio, y ubicarnos en otro espacio, en otra realidad; desde ella vemos al otro, lo integramos, vivimos otras vidas que no nos correspondieron pero que no nos son ajenas, porque es una misma la sustancia que lo compone todo. Una de las enseñanzas fundamentales del mito es precisamente ésta:

---

745 Eliade, *Mito y realidad, op. cit.,* p. 183. Otros investigadores como Karen Armstrong han coincidido con Eliade al afirmar que la lectura de una novela es similar a un acto ritual a través del cual nos proyectamos en un mundo diferente al desgastado por la cotidianeidad, viaje tras el que regresamos indudablemente enriquecidos, más sabios (Armstrong, *Breve historia del mito, op. cit.,* pp. 144-145).

mostrar la cercanía de los opuestos, esa presencia callada del contrario en el inexpugnable seno de uno mismo:

> Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada. Sin embargo, y ésta es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo, los dos reinados son en realidad uno[746].

Así, dentro del poder evocador de las novelas, aspectos como una trama solvente o unos perfiles psicológicos bien logrados son elementos necesarios pero accesorios. El mérito parece residir en otra estancia, en la alquimia lingüística que permite plasmar, en diferentes versiones o capítulos, la misma búsqueda, la misma quimera: un ser humano tras la idea de la trascendencia, tras el ensueño de la inmortalidad.

El presente estudio no ha pretendido aplicar un sistema metodológico preciso para analizar la presencia del mito en Abel Posse (sabemos que la morfología de los modelos míticos está por encima de toda descripción). Mi objetivo a lo largo de estas páginas ha sido únicamente demostrar que la versión literaria de determinados personajes históricos que nos ofrece este autor se inscribe en una línea determinada que apunta a un espacio de reconstitución del mito. Éste se presenta como un enjambre de sentidos y omisiones que, pese a su apariencia arbitraria, opera siguiendo una línea, una trayectoria. Dicho patrón no resuelve nada, no cierra nada, pero deja intacto y fortalecido el terreno de los interrogan-

746 Campbell, *El héroe de las mil caras, op. cit.,* p. 200.

tes, vergel exclusivo de la literatura. En este sentido, son reveladoras unas palabras de Posse que utilizaré para cerrar el camino trazado, extrañamente circular, ensimismado en un juego sólo comprensible ya al final de la partida:

> Yo siempre escribí una sola novela con distintas instancias, episodios y lenguajes. La gran novela omnicomprensiva de todos los variados capítulos de mis diversas vetas novelescas tiene ese lamento común unificante que es la sinceridad y la perplejidad ante la existencia. El dolor, la esperanza, el sentimiento de la muerte, el sentimiento del tiempo, las dudas ante las imaginaciones que nos hacemos de Dios, las presencias indudables del demonio son temas permanentes de la filosofía y del hombre, y son temas de mis novelas; forman el magma de la perplejidad para el cual, una de las respuestas que yo he podido encontrar en mi vida, ha sido la novela[747].

747 Posse en Hernández, «La novela es generosa», *op. cit.,* p. 136.

Bibliografía citada

a) Obras de Abel Posse

Novelas

Los bogavantes, Barcelona, Arcos Vergara, 1982 (1ª ed.: Buenos Aires, Editorial Brújula, 1970).
La boca del tigre, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974 (1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1971).
Daimón, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1ª ed.: Barcelona, Librería Editorial Argos, 1978).
Momento de morir, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998 (1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1979).
Los perros del Paraíso, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1ª ed.: Barcelona, Editorial Arcos Vergara, 1983).
Los demonios ocultos, Barcelona, Plaza & Janés, 1988 (1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1987).
La reina del Plata, Buenos Aires, Emecé Editores, 1992 [1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1988].
El viajero de Agartha, Barcelona, Plaza & Janés, 1989 (1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1989).

El largo atardecer del caminante, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1992).
La pasión según Eva, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1ª ed.: Buenos Aires, Emecé Editores, 1994).
Los cuadernos de Praga, Barcelona, Debolsillo, 2003 (1ª ed.: Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1998).
El inquietante día de la vida, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.
Cuando muere el hijo, Barcelona, Emecé, 2010.

Ensayos

Biblioteca esencial, Buenos Aires, Emecé Editores, 1991.
Argentina: El gran viraje, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.
El eclipse argentino. De la enfermedad colectiva al renacimiento, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003.
En letra grande, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.
La santa locura de los argentinos, Buenos Aires, Emecé Editores, 2006.

b) Bibliografía crítica sobre Abel Posse y sus obras

Abdala, Verónica, «En Praga, el Che Guevara les vio la cara a Kafka y a la muerte. Entrevista», *Página 12*, 5-3-2004, también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=489 (última fecha de consulta: julio 2010).
Aracil Varón, Beatriz, «*Daimón* de Abel Posse: hacia una nueva crónica de América», en Carmen Alemany y Eva Valero (coords.), *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial*. Número monográfico de *América sin nom-*

bre, 5-6 (2004), pp. 22-30; también disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5940/1/ASN_05-06_04.pdf (última fecha de consulta: julio 2010).
— «Álvar Núñez: la huella del otro», *Cauces. Revue d'Etudes hispaniques* (Presses Universitaires de Valenciennes) 4 (2003), pp. 169-182.
— *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Universidad de Alicante, 2004; también disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6282/1/CuadernosASN_09.pdf (última fecha de consulta: julio 2010).
— «Reescrituras del yo histórico en la obra de Abel Posse», *Antípodas (Journal of Hispanic and Galician studies)*, monográfico dedicado a *Tres Voces de América: César Vallejo, Claribel Alegría y Abel Posse*, XIX (2008), pp. 217-232.

Barchino, Matías, «La novela biográfica como reconstrucción histórica y como construcción mítica: el caso de Eva Duarte en *La pasión según Eva,* de Abel Posse» en José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX,* Madrid, Visor, 1996, pp. 149-157.

Bellini, Giuseppe, «El Colón de Abel Posse», en Juan Guillermo Gómez, B. Gutiérrez-Girardot y R. Zuleta (eds.), *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot,* Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1993, pp. 125-132.

Cano Pérez, Mercedes, «La figura de Lope de Aguirre en Abel Posse: la fragua del personaje», en Beatriz Aracil (coord.), *En torno al personaje histórico*, monográfico de *América sin nombre*, 9-10 (nov. 2007), pp. 58-66; también disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5622/1/ASN_09-10_10.pdf (última fecha de consulta: julio 2010).

Capano, Daniel A., «La voz de la posmodernidad en *Daimón* de Abel Posse», *Alba de América*, 13: 24-25 (julio 1995), pp. 261-270.

Castilla del Pino, Carlos (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Corticelli, Rita, «Entrevista a Abel Posse. Revitalizador de mitos», *Ancora*, 21-03-1999; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=643 (última fecha de consulta: julio 2010).

Esposto, Roberto H., *Peregrinaje a los orígenes. «Civilización y Barbarie» en las novelas de Abel Posse*, Nuevo México, Research University Press, 2005.

Filer, Malva E., «Los personajes quijotescos en la obra de Abel Posse», *Antípodas (Journal of Hispanic and Galician studies)*, monográfico dedicado a Tres Voces de América: César Vallejo, Claribel Alegría y Abel Posse, XIX (2008), pp. 203-216.

Franzé, Javier, «Dos relatos sobre Eva Perón», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 522 (junio 1996), p. 130.

Galster, Ingrid, «El conquistador Lope de Aguirre en la Nueva Novela Histórica» en Karl Kohut, *La invención del pasado,* Frankfurt-Madrid, Ed. Iberoamericana, 1997.

García Pinto, «Entrevista con Abel Posse», *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), LV: 146-147 (enero-junio 1989), pp. 493-506.

García Ramos, Juan Manuel, «Abel Posse: la verdad está en otra parte o la última versión de América», *Página*, 21-22, VII: 3/4 (1996), pp. 115-120.

Grillo, Rosa Mª, «La veridica storia di Lope de Aguirre, dalla cronaca al cinema», Atti del Congresso «Il perso-

naggio nella letteratura» (Salerno, dicembre 2002), a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, E.S.I., 2004, pp. 69-86.
— «La verídica storia di Lope de Aguirre: da *loco* e *traidor* a *príncipe de la libertad»,* Cultura Latinoamericana, *Annali 2005 dell'I.S.L.A.,* Pagani, 7 (2006), pp. 123-154.
Guerriero, Leila, «Narrar la muerte de un hijo. Entrevista con Abel Posse», *La Nación,* 10/10/2009; también disponible en http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1184779 (última fecha de consulta: julio de 2010).
Hermosilla Sánchez, Alejandro, «El «daimón» del Lope de Aguirre de Abel Posse», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética,* 1, 2007: 55-61.
Hernández, Domingo-Luis, «Abel Posse en la historia de la peculiaridad», *Página*, 21-22, VII: 3/4 (1996), pp. 109-113.
— «La novela es generosa (Una conversación con Abel Posse)», *Página*, 21-22, VII: 3/ 4 (1996), pp. 121-136.
Iacovello, Beatriz, «Abel Posse: *Los cuadernos de Praga* (entrevista)», disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/a_posse.html (última fecha de consulta: julio 2010).
Kaplan, Marina E., «*Daimón* o la ausencia del padre», en Anna Houskova y Martín Procházka (eds.), *Utopías del Nuevo Mundo*, Praga, Academia Checa/Charles University, 1993, pp. 272-286.
Lojo, Mª Rosa, «La invención de la historia en *Los perros del paraíso*», *Estudios filológicos* (Valdivia), 30 (1995), pp. 155-160.
Magras, Romain, «El Lope de Aguirre de *Daimón*: la intertextualidad y la construcción del héroe», ponencia presentada en las V Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Santiago de Chile, 6-10 de agosto de 2001, actas en prensa; también disponible en la página

web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=816 (última fecha de consulta: julio 2010).

— «Dos mitos argentinos visitados por Posse: Evita y el Che», *Travaux el Documents nº 22*: D'une rive… l'autre. Approches travesières, París, Publications de l'Université Paris 8 Vincennes- St Denis (2003), pp. 133-150; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=815 (última fecha de consulta: julio 2010).

— «El Colón de Posse: ¿un héroe épico?», *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) 213 (octubre-diciembre 2005), pp. 1097-1107; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=817 (última fecha de consulta: julio 2010).

Menton, Seymour, «La historia verdadera de Álvar Núñez Cabeza de Vaca en la última novela de Abel Posse, *El largo atardecer del caminante*», *Revista Iberoamericana*, 62:157 (abril-junio 1996), p. 421-426.

Muñoz, Víctor Manuel, «Renuevan el relato histórico del Che Guevara. Entrevista», *Diario La Segunda*, Chile; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=503 (última fecha de consulta: julio 2010).

Patiño Correa, Viviana «Entrevista a Abel Posse», disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=669 (última fecha de consulta: julio 2010).

Pites, Silvia, «Entrevista con Abel Posse», *Chasqui*, 22:2 (noviembre 1993), pp. 120-128.

Posse, Abel, «El descomunal viaje del descubrimiento de América (y de Europa)» en Fernando Sánchez Dragó, *Finisterre. Sobre viajes, travesías, navegaciones y naufragios*, Barcelona, Planeta, 1984, pp. 127-128.

— «Conversación en la Calle Maipú» (entrevista a Borges), disponible en http://www.caretas.com.pe/1999/1569/borges/borges.htm (última fecha de consulta: julio 2010).

— «La novela como nueva crónica de América. Historia y mito», en Anna Houskova (ed.), *Utopías del Nuevo Mundo*, Praga, Academia Checa/Charles University, 1993, pp. 258-265.

— «El aventurero Cristóbal Colón», *Página*, 21-22, VII: 3/4 (1996), pp. 16-22.

Punte, Mª José, «Una mujer en busca de autor. La figura de Eva Perón en dos narradores argentinos», *Iberomanía*, 46 (1997), pp. 101-127; también disponible en http://www.punte.org/Articulos_files/EVAibero.PDF (última fecha de consulta: julio 2010).

Rébori, Blanca, «Evita usaba a los hombres. Entrevista a Abel Posse», *La Prensa*, 16-01-2004; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=88 (última fecha de consulta: julio 2010).

Sáinz de Medrano, Luis, (coord.), «Abel Posse: La búsqueda de lo absoluto», *Anales de Literatura hispanoamericana*, 21 (1992), pp. 467-480.

— *La Semana de Autor sobre Abel Posse* (Madrid del 20 al 23 de noviembre de 1995 en Casa de América), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997.

— «Abel Posse. Colón y su epopeya desde el saber demiúrgico», en Beatriz Aracil Varón (coord.), *En torno al personaje histórico*, *América sin nombre*, 9-10 (noviembre 2007), pp. 185-189; también disponible en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5688/1/ASN_09-10_24.pdf (última fecha de consulta: julio 2010).

Sanabria Sing, Carolina, *Carnaval y comparsa en la historia de América: Daimón o el lujo de la rebeldía*, San José (Costa Rica), Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003.

Sánchez Zamorano, J. A., *Aguirre: la cólera de la historia. Aproximación a la «nueva novela histórica latinoamericana» a través de la narrativa de Abel Posse*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

Spiller, Roland, «Conversación con Abel Posse», *Iberoamérica (Lateinamerika-Spanien-Portugal)*, 2/3:37/38 (2004); también disponible en la página web oficial del autor http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=634 (última fecha de consulta: julio 2010).

c) Aspectos teóricos (mito, relato, novela histórica)

Aínsa, Fernando, *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

— «La reescritura de la historia en la nueva narrativa hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, 28:4 (julio-agosto 1991), pp. 13-31.

— *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida-Venezuela, Celarg, 2003.

Amorós, Andrés, *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 2004 [1ª ed. 1980].

Armstrong, Karen, *Breve historia del mito,* Barcelona, Salamandra, 2005.

Barthes, *Mitologías,* Madrid, Siglo XXI, 1999 [1ª ed. 1957].

Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Bernabé, Alberto, *Dioses, héroes y orígenes del mundo. Lecturas de mitología*, Madrid, Abada Editores, 2008.

Blumenberg, Hans, *El mito y el concepto de realidad*, Barcelona, Herder, 2004.

Campbell, Joseph, *El poder del mito,* Barcelona, Emecé, 1991.

— *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 2006.

Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza Editorial, 2006 [1ª ed. francés 1949].

— *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1981 [1ª ed. francés 1949].

— *Imágenes y símbolos (Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso)*, Madrid, Taurus, 1986 [1ª ed. francés 1955].

— *Mito y realidad,* Barcelona, Kairós, 2006 [1ª ed. francés 1963].

Fernández Prieto, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica,* Pamplona, Eunsa, 1998.

Frye, Northrop, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992 [1ª ed. inglés 1976].

Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990.

García Gual, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981.

— *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico,* Barcelona, Montesinos, 1997 [1ª ed. 1987].
— *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus, 1989.
Jitrik, Noé, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género,* Buenos Aires, Biblos, 1995.
Jung, C. G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1988.
Kohut, Karl (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad,* Frankfurt-Madrid, Ed. Iberoamericana, 1997.
Kusch, Rodolfo, *La seducción de la barbarie*, Buenos Aires, Raigal, 1953.
— *América profunda*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1962.
— *El pensamiento indígena y popular en América*, Buenos Aires, ICA, 1973.
Lane Fox, Robin, *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica, 2007.
— *Héroes viajeros. Los griegos y sus mitos*, Barcelona, Crítica, 2009.
Lee Anderson, Jon, *Che Guevara, una vida revolucionaria,* Barcelona, Anagrama, 2006.
León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (1ª ed. 1956).
Lévi-Strauss, Claude, *Antropología estructural,* Buenos Aires, Eudeba, 1968.
Lukács, Georg, *La novela histórica,* México, Ediciones Era, 1971.
Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina (1979-1992),* México, FCE, 1993.

— *Caminata por la narrativa latinoamericana,* México, F.C.E., 2002.
Monal, Isabel, *Las ideas en América Latina. Una antología del pensamiento filosófico, político y social,* 1ª parte, tomo I («Del pensamiento precolombino al sensualismo»), La Habana, Casa de las Américas, 1985.
Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia,* Madrid, Alianza, 2006.
O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 1993 [1ª ed. 1958].
Pastor, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América,* La Habana, Casa de las Américas, 1983.
Pons, Mª Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.
Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2006.
— *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 2008.
Pulgarín, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1995.
Punte, María José, «Novela e historia en Latinoamérica. Esbozos desde la teoría narrativa de Paul Ricoeur», *Quadrivium* (Órgano de difusión del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México), 9 (1998), pp. 84-90.
Pupo-Walker, Enrique, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid, Gredos, 1982.
Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad,* Barcelona, Paidós, 1999.

Rovira, José Carlos, «La pretensión postmoderna», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* 28 (1999), pp. 355-371.
Vernant, Jean Pierre, *El universo, los dioses, los hombres (El relato de los mitos griegos)*, Barcelona, Anagrama, 2000.
Villanueva, Darío, «La recuperación del personaje» en Marina Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura 1990, pp. 19-42.
Wellek y Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974.
White, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX,* México, FCE, 1992 [1ª ed. inglés 1973].

d) Bibliografía general

Alazraki, Jaime, «*Facundo*, de Sarmiento, y la novela hispanoamericana del dictador», *Casa de las Américas,* año XXX, nº 180, 1990, pp. 14-28.
Apollinaire, Guillaume, *Zona. Antología poética*, Barcelona, Tusquets (Col. Marginales), 1980, pp. 46-47.
Ara, Pedro, *El caso Eva Perón,* Madrid, CVS Ediciones, 1974.
Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
Borges, Jorge Luis, *Obras completas I,* Barcelona, RBA, 2005.
Brinkbäumer, Klaus y Höges, Clemens, *El último viaje de Cristóbal Colón*, Madrid, Destino, 2006 [1ª ed. alemán 2004].
Burgos, Nidia, «Os textos literários sobre Eva Perón. Apropiações, representações e deslocamentos do imaginário popular», *Imaginarios* (Sao Paulo), 13:14 (junio 2007), pp. 67-83.

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2006.
Carpentier, Alejo, *Razón de ser*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de Rectorado, 1976.
— *Los pasos perdidos,* Barcelona, Bruguera, 1979.
— *El arpa y la sombra*, Madrid, Alianza Editorial, 2003 [1ª ed. 1979].
Charles, R. H. (ed.), *El Libro de Enoc el profeta*, Madrid, Edaf, 2005.
Cioran, E. M., *De lágrimas y de santos,* Barcelona, Tusquets, 2008 [1ª ed. francés 1986].
Colón, Cristóbal, *Textos y documentos completos*, ed. de Consuelo Varela, Madrid, Alianza, 1989.
Colón, Hernando, *Historia del Almirante* (traducción y notas de Manuel Carrera Díaz), Barcelona, Ariel, 2003.
Cortázar, Julio, *El examen*, Madrid, Alfaguara, 1987 [1ª ed. 1950].
De la Vorágine, Santiago, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
Dujovne Ortiz, Alicia, *Eva Perón. La biografía*, Buenos Aires, Aguilar, 1995.
Fraser, Nicholas y Navarro, Marysa, *Eva Perón. La verdad de un mito,* Barcelona, Bruguera, 1982.
Fuentes, Carlos, «Santa Evita», Suplemento «Cultura» de *La Nación*, México, 1996, disponible en http://www.literatura.org/TEMartinez/cricf.html (última fecha de consulta: julio 2010).
Gamerro, Carlos, *La aventura de los bustos de Eva,* Barcelona, Belacqua, 2006.
García Márquez, Gabriel, *El coronel no tiene quien le escriba*, Madrid, Espasa Calpe, 1996 [1ª ed. 1961].
— *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara, 2007 [1ª ed. 1967].

— *El general en su laberinto,* Barcelona, RBA Editores, 1993 [1ª ed. 1989].
— *Doce cuentos peregrinos*, Barcelona, Altaya, 1995 [1ª ed. 1992].
Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado,* Madrid, Taurus, 1989.
Gerbasi, Vicente, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.
Gibson, Ian, *Ligero de equipaje. La vida de Antonio Machado,* Madrid, Punto de Lectura, 2007.
Glantz, Margo (coord.), *Notas y comentarios sobre Álvar Núñez Cabeza de Vaca,* México, Grijalbo, 1993.
Haskins, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1996 [1ª ed. 1993].
Hernández, José, *Martín Fierro,* Barcelona, Editorial Juventud, 1995.
Holan, Vladimir, *Una noche con Hamlet. Otros poemas*, Barcelona, Barral, 1970.
— *Dolor*, Madrid, Hiperión, 2001.
— *Una noche con Hamlet. Toscana,* Sevilla, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2005.
Homero, *Odisea*, Madrid, Cátedra, 1991.
Ispizua, Segundo de, *Los vascos en América. Lope de Aguirre*, San Sebastián, Ediciones Vascas Argitaletxea, 1979 [1ª ed. 1918].
Jos, Emiliano, *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre el peregrino*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
Lee Anderson, Jon, *Che Guevara, una vida revolucionaria,* Barcelona, Anagrama, 2006.
Lozano Marco, Miguel Ángel, «Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta», en José Carlos Rovira y José Ramón Navarro (eds.), *Literatura y espacio urbano*

(Actas del I Coloquio internacional «Literatura y espacio urbano», Alicante, 1993), Alicante, Fundación Cultural CAM, 1994, pp. 60-73.

Mampel González, Elena y Escandell Tur, Neus, *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, Barcelona, Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, Editorial 7 ½, 1981.

Manzano Manzano, Juan, *Colón y su secreto,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica ICI, 1981.

Martin, Claire Emilie, *Alejo Carpentier y las crónicas de Indias: Orígenes de una escritura americana*, Yale, UMI (University Microfilms International), 1988.

Martínez, Tomás Eloy, *La novela de Perón,* Buenos Aires, Legasa, 1985.

— *Santa Evita,* Madrid, Punto de lectura, 2006 [1ª edic. 1995].

Maura, Juan Francisco, «Veracidad en los *Naufragios*: la técnica narrativa de Álvar Núñez Cabeza de Vaca» en *Revista Iberoamericana: Literatura colonial I. Identidades y conquista en América*, LXI: 170-171 (enero-junio 1995).

Minà, Gianni, *De viaje con el Che Guevara* (documental), Italia, 2003.

Natanson, José, Entrevista a Patricia Funes, *Página/12,* 2-04-2007; también disponible en http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-82668-2007-04-02.html (última fecha de consulta: julio 2010).

Navarro, Marysa (comp.), *Evita. Mitos y representaciones*, México D.F., F.C.E., 2002.

Neruda, «Alturas de Macchu Picchu», *Canto General,* en *Obras completas I. De «Crepusculario» a «Las uvas y el viento» 1923-1954,* Barcelona, RBA Editores, 2005.

Neyret, Juan Pablo, «Novela significa licencia para mentir. Entrevista con Tomás Eloy Martínez» en *Espéculo.*

Revista de estudios literarios, 22 (2002); también disponible en http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_eloy.html, (última fecha de consulta: julio 2010).
Núñez Cabeza de Vaca, Álvar, *Los naufragios*, Madrid, Castalia, 1992.
— *Naufragios*, Madrid, Cátedra, 2005.
Onetti, Juan Carlos, *Cuentos completos (1933-1993)*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994.
Perlongher, Néstor, *Evita vive,* disponible en http://www.literatura.org/Perlongher/npeva.html (última fecha de consulta: julio 2010).
Posse, Abel, «Borges y Carpentier. Recuerdo de dos maestros en Venecia», *La Nación*, Buenos Aires, 14-08-1988; también disponible en la página web oficial del autor, http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=575 (última fecha de consulta: julio 2010).
Ribadeneyra, Pedro de, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, edición de Olalla Aguirre y Javier Azpeitia, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2000.
Rilke, Rainer María, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo,* Madrid, Cátedra, 2004.
Ripellino, Angelo María, *Praga mágica*, Barcelona, Seix Barral, 2006 [1ª ed. italiano 1973].
Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Madrid, Cátedra, 2002.
Rovira, José Carlos, *Ciudad y literatura en América Latina,* Madrid, Síntesis, 2005.
Ruffinatto, Aldo, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», *Berceo,* 94-95 (enero-diciembre 1978), pp. 105-131; disponible en http://www.vallenajerilla.com/berceo/ruffinatto/semiologiahagiografico.htm (última fecha de consulta: julio 2010).

Runfola, Patrizia, *Praga en tiempos de Kafka*, Barcelona, Bruguera, 2006.
Samósata, Luciano de, *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1998.
Sanchis Sinisterra, José, *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra, 1996 [1ª ed.: Madrid, Ministerio de Cultura, 1992].
Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2005.
Sebreli, Juan José, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1966.
Swedenborg, Emmanuel, *Del cielo y del infierno*, Madrid, Siruela, 2006.
Uslar Pietri, Arturo, *La creación del nuevo mundo*, Madrid, Mapfre, 1991.
— *Cuentos completos,* Madrid, Páginas de Espuma, 2006.
Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
Viñas, David, *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jamcana, 1963.
Virgilio, *Eneida,* Madrid, Alianza, 1996.
Walsh, Rodolfo, *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Álvarez, 1965.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos» López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CEREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo,* Prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX,* Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.