

**LA TRAGICOMEDIA DE AMÉRICA:
HISTORIA, NATURALEZA Y CIVILIZACIÓN
EN *DAIMÓN*, DE ABEL POSSE,
Y *AGUIRRE, LA CÓLERA DE DIOS*,
DE WERNER HERZOG**

LATIN AMERICA'S TRAGICOMEDY: HISTORY,
NATURE AND CIVILIZATION IN *DAIMÓN*, BY ABEL POSSE,
AND *AGUIRRE, THE WRATH OF GOD*, BY WERNER HERZOG

Ingrid Robyn, Ph. D.
Assistant Professor

Department of Modern Languages and Literatures
Institute for Ethnic Studies
University of Nebraska, Lincoln
Correo electrónico: ingridrobyn@live.com

Resumen

Este artículo se propone analizar la novela *Daimón* (1978), del escritor argentino Abel Posse, como un caso único dentro de la tradición que se ha designado como la “nueva novela histórica” latinoamericana. Presentando la historia latinoamericana como producto de eternos ciclos de autoritarismo-rebelión-autoritarismo, *Daimón* se ofrece como una crítica a la historia política del subcontinente. Sin embargo, contrariando a muchos de sus contemporáneos, la crítica de Abel Posse no parece ofrecerse ninguna salida –ni a la izquierda, ni a la derecha– al supuesto “anacronismo” o “atraso” latinoamericanos. Heredera de *Aguirre, la cólera de Dios* (1972), de Werner Herzog, la novela de Posse está anclada en la dicotomía entre naturaleza y “civilización”. Contrario a la película, sin embargo, *Daimón* nos presenta tal embate como una “inevitable” derrota de la naturaleza ante las fuerzas destructivas de la historia, entendida ésta como el igualmente “inevitable” avance del liberalismo / neoliberalismo y el capitalismo global. En este sentido, *Daimón* anticipa el sentimiento de

“fin de la historia” que caracterizaría el mundo occidental a partir del fin de la Guerra Fría.

Palabras clave: Abel Posse, Werner Herzog, nueva novela histórica, civilización vs. naturaleza, neoliberalismo.

Abstract

This article analyzes the novel *Daimón* (1978), by Argentinian writer Abel Posse, as a unique example of the so-called “new historical novel” in Latin America. Representing Latin American history as an eternal cycle of authoritarianism-rebellion-authoritarianism, *Daimón* offers a critique of Latin America’s political history. Its critique, however –contrary to most of its contemporary novels– does not seem to offer any solution –to the left, or to the right– to the subcontinent’s “anachronism” or “underdevelopment”. Partly based on Werner Herzog’s movie *Aguirre, the Wrath of God* (1972), Posse’s novel is also based on a dichotomy between nature and civilization. Contrary to the movie, however, *Daimón* presents this dichotomy as an “inevitable” defeat of nature in face of the “destructive forces of history”, understood as the equally “inevitable” progress of liberalism / neoliberalism and global capitalism. In this sense, *Daimón* anticipates the so-called “end of history” that characterized the Western world after the end of the Cold War.

Keywords: Abel Posse, Werner Herzog, new historical novel, civilization vs. nature, neoliberalism.

Recibido: 2 de diciembre de 2018. *Aprobado:* 12 de febrero de 2019.

La novela *Daimón* (1978), del escritor argentino Abel Posse (1934-), pertenece al fenómeno que quedó conocido como la “nueva novela histórica” latinoamericana. Compartiendo con esta tradición la preocupación en desmitificar la historia oficial y cuestionar la misma noción de Historia¹, *Daimón* es una de las muchas novelas latinoamericanas de este perio-

¹ Fernando Aínsa, uno de los primeros en detenerse sobre el fenómeno, destaca como características de la nueva novela histórica latinoamericana la relectura de la historia oficial y la deconstrucción de los mitos fundadores de la nacionalidad; la abolición de la distancia épica entre narrador, materia narrada y lector, como por ejemplo a través del

do que utiliza personajes y sucesos de la historia colonial para interrogar el presente latinoamericano². Primera de su “Trilogía del descubrimiento”³, la novela se ocupa de uno de los personajes más emblemáticos de los muchos fracasos que acompañan la historia de la conquista y colonización de América: el conquistador vasco Lope de Aguirre. Invariablemente representado como un tirano loco y alucinado, Aguirre se ha recubierto de un aura casi sublime, tanto en las crónicas del periodo colonial, como en la historiografía que se produce tras las independencias⁴. Mientras que en éstas Lope de Aguirre posee un carácter demoníaco –el reproche a su autoritarismo y crueldad son unánimes⁵–; sin embargo, a partir del siglo XX el personaje asume una (relativamente) nueva identidad. En un flagrante

uso de la primera persona, en franco contraste con la presunción de neutralidad que observamos en la historiografía y la novela histórica tradicional; la multiplicidad de puntos de vista narrativos y la polifonía, cuestionando la noción misma de veracidad histórica; la combinación de harta documentación histórica, con la absoluta libertad de invención e incluso el recurso a lo absurdo; el anacronismo, ya sea a través de la superposición de diferentes temporalidades históricas o la simple representación del pasado bajo una óptica deliberadamente contemporánea; y el arcaísmo, el pastiche y la parodia, tanto de la documentación como de otras novelas históricas. A su vez, en “La invención del pasado: La novela histórica en el marco de la posmodernidad”, Karl Kohut enfatiza las deudas de la nueva novela histórica con el posmodernismo, específicamente la manera en que estas novelas cuestionan lo que François Lyotard llamó los “grandes metarrelatos” de la modernidad: las nociones de Historia, Nación, Sujeto y Razón.

² En *Latin American Novels of the Conquest*, Kimberle Lopez argumenta que esa obsesión con el periodo colonial en la llamada nueva novela histórica estaría relacionada con los orígenes mestizos de la cultura latinoamericana, que produciría a la misma vez una cierta ansiedad de la influencia y un deseo de identificarse con el otro, es decir, lo indígena; aunque cuando tal identificación se produce de manera ambigua y contradictoria. Esa dinámica de rechazo y deseo de identificación con lo indígena, como veremos, queda patente en la novela de Abel Posse.

³ Las otras dos novelas de esta trilogía son *Los perros del paraíso* (1983), sobre Cristóbal Colón, y *El largo atardecer del caminante* (1992), sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

⁴ Contrario a lo que se podría esperar, como lo nota Ingrid Galster, Lope de Aguirre aparece en los primeros manuales de “historia patria” latinoamericanos como arquetipo del “opresor español”, y no como el rebelde en el que lo irían convertir más tarde, como veremos adelante (1997, 198).

⁵ Sobre la imagen de Lope de Aguirre en las crónicas y la historiografía latinoamericanas, consultar los libros de Bart Lewis y sobre todo Ingrid Galster –citada más arriba–, quien hizo un trabajo de investigación exhaustivo sobre la figura de Lope de Aguirre en la literatura latinoamericana desde las primeras crónicas, hasta fines del siglo XX. En un artículo donde resume los argumentos de su libro, Galster afirma que mientras en las primeras relaciones sobre la expedición de Pedro de Ursúa –escritas mayormente por miembros de la expedición– todavía se pueden desprender los motivos que llevaran Lope de Aguirre a rebelarse contra la corona, “[c]on los primeros cronistas –religiosos y funcionarios– estos motivos desaparecen progresivamente quedando la pura violencia y crueldad de un conquistador cuya razón de ser es matar” (1997, 197).

gesto de anacronismo, la producción cultural latinoamericana contemporánea ha representado a Aguirre ora como una suerte de proto-caudillo, ora como el primer rebelde latinoamericano: su liderazgo y desafío ante la corona española a menudo se han interpretado como la primera manifestación de los ciclos de autoritarismo y rebeldía que, según escritores como el mismo Abel Posse, habrían marcado la historia del continente⁶.

El hecho es que pesar de haber atraído la atención de numerosos historiadores e incluso psicólogos contemporáneos, Aguirre no se convierte en una figura realmente popular en América Latina sino hacia las últimas décadas del siglo XX. Un tanto marginal hasta por lo menos la década de setenta, cuando no gozaba de fama sino en los países directamente involucrados en su saga —como Perú, Venezuela y Colombia—, Aguirre alcanzaría popularidad continental en gran medida gracias al director de cine alemán Werner Herzog, cuya película *Aguirre, la cólera de Dios* (1972) no sólo obtuvo éxito internacional, sino que influyó decisivamente en la manera en que los mismos latinoamericanos pasaron a percibir y representar este personaje histórico⁷. Pese a la complejidad con la que lo representa —se trata de una de las primeras obras de ficción en tratar de penetrar a fondo la subjetividad de Lope de Aguirre—, Herzog no se escapa del binomio locura y alucinación que observamos en las crónicas y la historiografía: en su película, Aguirre aparece como una suerte de semi-dios al que los dioses de la naturaleza con-

⁶ La imagen de Lope de Aguirre como primer caudillo y/o rebelde latinoamericano tiene como precedente la obra de Arturo Uslar Pietri, *El camino de El Dorado* (1947), primera novela latinoamericana —y primera obra de ficción— en ocuparse del personaje. Sin embargo, esta imagen ganaría fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XX, en donde su desafío a la corona española gana incluso aires revolucionarios. Es el caso de la novela del venezolano Miguel Otero Silva, *Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), en la que Aguirre aparece como una suerte de Simón Bolívar *avant la lettre*. Según Lewis: “beginning in the twentieth century with Arturo Uslar Pietri’s 1947 work, *El camino de El Dorado* [*The Road to El Dorado*], novelists in Argentina, Venezuela, and Peru seized upon this colonial episode as one that disclosed a cluster of unique Latin American cultural archetypes and patterns: the defiant *caudillo* or strongman, his acquisition of power, and the exercise of that personalist control in the face of opposition from both society and nature” (9).

⁷ Este argumento lo tomo de Galster, quien afirma: “Conocido sobre todo en Venezuela y en las vascongadas, pero también en España, en Colombia y en el Perú, el personaje se volvió súbitamente célebre en todo el mundo a través de la película de Werner Herzog *Aguirre, la cólera de Dios*, consagrada en París en 1975 [si bien producida en el 1972]. Después de esta fecha, se puede hablar de un *boom* de reelaboraciones” (1997, 196). Como se verá adelante, sin embargo, mi lectura de la novela de Posse se aparta de la lectura de Galster en un aspecto de suma importancia para la interpretación de esta novela en su contexto histórico.

tinuamente castigan, pero que sigue inspirando temor y admiración. Bastante fiel a las crónicas⁸, *Aguirre, la cólera de Dios* no rompe sustancialmente con el carácter sublime que le ha atribuido los cronistas.

Contrariando esa tradición, el Lope de Aguirre de Abel Posse es un personaje cómico e incluso patético: en *Daimón*, la tragedia en la que consistió su expedición progresivamente se va convirtiendo en comedia, y el que se supone la misma imagen del poder, se revela más y más impotente. *Daimón* emplea el anacronismo para recoger los momentos más emblemáticos de la historia latinoamericana desde el siglo XVI hasta fines del siglo XX –presentados bajo la visión de Lope de Aguirre– y poner de relieve el frustrante embate entre el desarrollo del capitalismo y lo que, a la falta de otro término, llamaremos muy sencillamente vida. Más aun, la novela utiliza a Lope de Aguirre como forma de cuestionar la visión teleológica de historia que anima tanto los discursos liberales-progresistas como los discursos revolucionarios en América Latina. En resumen, se trata de una novela en que la misma posibilidad de construir sociedades verdaderamente democráticas y vivir una vida plena queda cuestionada ante los interminables ciclos de autoritarismo y rebeldía que marcaron la historia del continente: si, por un lado, el desarrollo del capitalismo parece inevitable –según lo sugiere Abel Posse en esta novela⁹–, por otro la posibilidad de construir regímenes alternativos a la derecha o a la izquierda se anularía ante el autoritarismo que ha marcado la tradición política del continente. En esta novela, tiranos y rebeldes no son sino dos facetas del mismo deseo de poder, y cualquier posibilidad de vivir plenamente se ve condenada al fracaso por la misma “naturaleza” –o más bien condición histórica– del hombre occidental.

En este trabajo, analizaremos la representación que Abel Posse elabora alrededor de la figura de Lope de Aguirre en la novela *Daimón*, contrastándola con la que se presenta en la película *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog. Como se demostrará, el Lope de Aguirre presentado en esta novela puede interpretarse como una versión satírica y tragicómica

⁸ Aunque mezcle dos expediciones en la película –la expedición de Gonzalo Pizarro en 1541 y la de Francisco de Orellana en 1560–, la mayor parte de la película se basa en el diario de Gaspar de Carvajal, testigo ocular de la rebelión de Lope de Aguirre.

⁹ Como veremos adelante, la noción de progreso, presentada como sinónimo de desarrollo capitalista, permea toda la novela, en donde parece sugerirse una cierta inevitabilidad de ese progreso a la misma vez en que se critica su impacto para el medio ambiente y formas de vida tradicionales.

del personaje de la película de Herzog, con la que *Daimón* sin embargo comparte el intento de penetrar la psicología del personaje –confiriéndole una dimensión humana, por lo tanto–, y más importante, la dramatización de la dicotomía entre historia/civilización y naturaleza. Sin embargo, contrario a lo que se observa en la película, en la novela de Posse la naturaleza americana no aparece como el infernal obstáculo al avance de la “civilización” –o en el caso de Herzog, la conquista española– que con frecuencia encontramos en la producción cultural latinoamericana. Al contrario, en *Daimón*, la naturaleza se representa como un espacio paradisiaco de resistencia de lo vital –el “ser/estar”, en las palabras del autor– al sin embargo “inevitable” progreso del capitalismo, en la visión de Abel Posse –el “hacer”, noción que el autor hace coincidir con la misma noción de historia. Por fin, consideraremos la manera en que la novela del escritor argentino rompe con cualquier teleología al presentar la historia de América Latina a partir de ciclos de dominación-rebelión-dominación, cuestionando en un mismo gesto censor ciertos aspectos del llamado “progreso” –en el sentido liberal y/o capitalista de la palabra– y de revolución¹⁰. Al hacerlo, consideraremos asimismo un elemento clave que no parece haber señalado la crítica: el contexto específico de escritura de la novela. Escrita entre el fin de la dictadura militar en Perú –donde el escritor residió entre 1969 y 1971 como embajador argentino– y el establecimiento de la última dictadura militar de Argentina –establecida en 1976¹¹–, *Daimón* se puede

¹⁰ Es aquí en donde mi interpretación de la novela se aparta substancialmente de la interpretación que ofrece Galster. Si bien argumenta que esta novela puede leerse como una crítica a la noción de progreso a partir de la representación de la historia latinoamericana como un interminable ciclo de dominación-rebelión-dominación, Galster no parece notar el paralelismo que Abel Posse sugiere entre la figura del tirano y la del rebelde –ambos arquetipos presentes en su representación de Aguirre–, y por lo tanto, su crítica a cualquier perspectiva de revolución. Según Galster, Posse: “Utiliza los personajes históricos como arquetipos que atraviesan el espacio y el tiempo. El verdugo se convierte en el dictador militar, el escribano en el intelectual liberal, el cura en el cardenal adicto a la dictadura, el seglar con aspiraciones de santo en el revolucionario creyente en un futuro mejor. El aparente progreso es en realidad el eterno retorno de lo mismo. Aguirre es el arquetipo por excelencia, encarna el caudillismo que produce el círculo cerrado de dominación-rebelión-dominación” (1997, 200). Al identificar la figura de Aguirre en *Daimón* exclusivamente con la del caudillo, Galster no llega a notar que el caudillismo de Aguirre, según la lógica de la novela de Posse, no se distingue del impulso revolucionario de otras figuras históricas como Tupac Amaru, Simón Bolívar, Francisco Madero e incluso Che Guevara, en la perspectiva del autor.

¹¹ La dictadura militar peruana, oficialmente denominada “Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada”, fue la única dictadura militar de izquierda en América Latina, y duró de 1968 hasta 1980 (1979 si se toma como marco la aprobación de una nueva consti-

leer como un reflejo de la desilusión y hasta podríamos decir cinismo que acometen ciertos sectores de la sociedad latinoamericana tras el percibido fracaso tanto de la izquierda –caso de la dictadura militar peruana y los movimientos revolucionarios del Cono Sur–, como de la derecha –caso de la dictadura argentina y demás dictaduras militares de la región. En este sentido, *Daimón* de cierta manera anuncia, si bien prematuramente, la ola neoliberal que acometerá el continente en las décadas que siguen, y el llamado “fin de la historia”¹².

1. De tiranos y rebeldes: arquetipos de lo americano

Daimón recoge la historia de América Latina del siglo XVI hasta el siglo XX, presentándola bajo la perspectiva de un Lope de Aguirre recién salido del mundo de los muertos, tras su fracasada rebelión contra la corona española. La novela se divide en dos partes, “La epopeya del héroe” y “Vida personal”. La primera parte de la novela nos presenta un Aguirre obsesionado con la idea de re-escribir su propia historia (metafórica y literalmente): atento al tratamiento que le han dado los cronistas – empezando por su mismo escribano¹³ –, Aguirre re-organiza su expedición determinado a encontrar el El Dorado y fundar desde ahí su tan soñado Impe-

tación). En el caso de Argentina, que enfrentó diversos gobiernos militares a lo largo del siglo XX, nos referimos a la dictadura que se establece con el golpe militar de 1976 sobre Isabelita Perón y se extiende hasta 1983, también conocido como “Proceso de Reorganización Nacional” – una de las dictaduras más brutales en América Latina.

12 Me refiero aquí a la noción de “fin de la historia” propuesta por el historiador Francis Fukuyama en un artículo de 1989 titulado “The End of History”, y ampliada en su libro *The End of History and the Last Man*, de 1992. Según Fukuyama, tras el fin de la Unión Soviética, y con él, de la llamada Guerra Fría, el capitalismo y la democracia liberal se impondrían como la única ideología y sistema político-económico operantes en escala mundial, con lo cual las nociones dialécticas de historia se volverían obsoletas, y la evolución cultural de la especie humana llegaría a su término.

13 En el principio de la novela, dice Aguirre: “‘Y tú, Blas Guitiérrez [escribano de la expedición], color de pergamino, a ver, ¿qué es eso que has puesto de mí en la Crónica, sé que la hiciste publicar en Sevilla. Repítelo, no temas...’ Lope se reía. Blas Gutiérrez, titubeante como un contador sorprendido en falta leyó con voz muy disminuida: ‘Era este tirano Lope de Aguirre hombre de casi cincuenta años, muy pequeño de cuerpo y poca persona; mal agestado, la cara pequeña y chupada, los ojos, que se miraba de hito en hito, le estaban bullendo bajo el casco, especialmente cuando estaba enojado. Era de agudo y vivo ingenio para ser hombre sin letras...’ ‘Eso sí que está bien, al menos una a favor, vamos sigue’” (18). Esas instancias metaficcionesales, en las que Aguirre le pide a su escribano que lea lo que se ha escrito sobre él, se repiten a lo largo de la primera parte de la novela, y se explican ante la preocupación del verdadero Lope de Aguirre en hacer conocer sus ideales y objetivos a través de las cartas que escribió al rey de España –igualmente mencionadas en la novela.

rio Marañón, es decir, decidido volver del mundo de los muertos como vencedor¹⁴.

En esta parte, Aguirre se presenta como el anti-héroe megalomaniático y cruel que aparece en las crónicas, un conquistador estereotípico cuya sed de oro y poder lo conduce a los actos más extremados. Al igual que la película de Herzog, *Daimón* penetra hondo la psicología del personaje —una psicología completamente ficticia, por supuesto—, presentándolo como un hombre cruel, ambicioso y a la vez testarudo, cuyas acciones están determinadas por su deseo de poder. El Aguirre que se nos presenta en esta primera parte, como ya nos indica el título, es un personaje esencialmente épico: si bien la comedia comparece desde las primeras páginas de la novela, el Aguirre de “La epopeya del héroe” es ante todo un guerrero. Más aun, ese primer Lope de Aguirre se presenta como la verdadera personificación del ideal de pluma y espada que permeó la ideología del Siglo de Oro español¹⁵, con la particularidad de que su crueldad y ambición, por lo demás comunes entre los conquistadores, ultrapasa todos los límites de lo razonable.

Mientras que en la primera parte de la novela lo que parece impulsar a Aguirre es la sed de oro y poder que tan bien caracteriza la mentalidad de los conquistadores, en la segunda parte lo que lo impulsa es más bien el deseo: el Lope de Aguirre que se presenta en esta parte no es tanto un héroe como un hombre común, cuyo principal objetivo es reencontrar sus amores perdidos, y satisfacer su insaciable deseo sexual. Aquí, se establece un claro paralelismo entre deseo de poder y deseo sexual: como veremos más adelante, los dos no son sino dos caras de la misma moneda. Esta segunda parte, que toma lugar entre los siglos XVIII y XX (la novela sigue avanzando cronológicamente), se concentra en la vida amorosa de Lope de Aguirre y sus repetidos intentos de liberarse del espíritu del constante “hacer”, del “demonio de la historia” para finalmente disfrutar

¹⁴ En eso, la novela de Abel Posse juega con un *topos* bastante común en la nueva novela histórica: el presentar la historia bajo la visión de los vencidos, o por lo menos, bajo la visión de un vencedor caracterizado como vencido. La ironía es que, en el caso de *Daimón*, Lope de Aguirre es, desde el inicio hacia el final del texto, un vencido que insiste en verse a sí mismo como vencedor.

¹⁵ Como hemos mencionado, un detalle de la saga de Lope de Aguirre que ha llamado la atención de cronistas e historiadores es la carta que el conquistador le escribe al rey de España. En la novela, sin embargo, la pluma realmente queda a cabo de su escribano, por la mayor parte.

de la vida *post-mortem*¹⁶. En “Vida personal”, Aguirre deja de ser actor de la historia, para convertirse paulatinamente en un mero espectador: Lope de Aguirre, el tirano alucinado, el eterno rebelde, por fin, parece estar listo para el “estar” americano, para disfrutar una vida de placer. Es de la persistente contradicción entre esos dos Aguirres que trata *Daimón*.

Al principio de la novela, como hemos dicho, Aguirre se presenta como un conquistador estereotípico: su mentalidad y acciones se conforman con las de un guerrero –y un tirano– del siglo XVI. Este primer Lope de Aguirre no difiere mucho del que encontramos en la película de Herzog, en la que la ambición personal y tiranía de Aguirre lo conducen a realizar los más fríos actos de crueldad. *Aguirre, la cólera de Dios* acompaña la saga que llevó la expedición de Pedro de Ursúa por el río Amazonas en búsqueda del mítico El Dorado desde el momento en que bajan hacia la selva desde el Alto Perú, hasta un desenlace ficticio en el que Lope de Aguirre termina completamente solo flotando en un bote en pleno río Amazonas (para ese entonces llamado Marañón)¹⁷. Personaje secundario de la expedición –históricamente, y también en la película– el Aguirre de Herzog va creciendo en importancia a la medida en que la expedición avanza por el Amazonas, hasta que Aguirre se convierte en el líder y el tirano que nos presentan las crónicas.

Contrario a lo que se observa en las crónicas, sin embargo, la crueldad del Aguirre de Herzog no parece ser producto de un sadismo innato, de la psicología de un hombre que disfruta del sufrimiento ajeno: en *Aguirre, la cólera de Dios* las acciones del conquistador español responden a un plan fríamente elaborado para tomar el control de la expedición y hacerse él mismo emperador del Marañón. Contrastando con la arbitrariedad que asume su crueldad en la documentación de la época, la crueldad del Aguirre que nos presenta Herzog no es ni arbitraria, ni mucho menos irracional:

¹⁶ Según Galster: “La experiencia [la americana] que debe cambiar su mentalidad europea del ‘hacer’ en la mentalidad americana del ‘estar’ –o filosóficamente hablando la trascendencia en la immanencia– queda sin solucionar Queda sin solucionar porque no se le puede quitar la voluntad de poder considerada como consecuencia de la represión sexual propia del cristianismo” (1997, 201).

¹⁷ En realidad, Lope de Aguirre llegó hasta la actual Venezuela y trató de refugiarse en la Isla Margarita, en la costa Caribe. Desde la Isla Margarita, Aguirre cruza el Mar Caribe hacia el Panamá con el objetivo de conquistar más tierras. El conquistador sería eventualmente capturado en Venezuela, donde es asesinado y descuartizado, y las partes de su cuerpo expuestas en distintas ciudades de la región, como advertencia para otros que se atrevieran a cuestionar el poder de la corona española.

al contrario, su crueldad no es sino el medio de satisfacer sus deseos megalomaniáticos de poder. Además, si en las crónicas se enfatiza su traición a la corona española como forma de denigrar a la figura de Aguirre, en la película de Herzog lo que resalta es más bien el gesto de traicionar a los suyos; para Herzog, al igual que el príncipe de Maquiavelo –o la figura de Hernán Cortés según Tzvetan Todorov, por ejemplo¹⁸– Aguirre no sería exactamente un rebelde sino un manipulador sin ningún escrúpulo que es capaz de cometer cualquier tipo de acto de traición y violencia para llegar a su objetivo: tomar el poder.

Como se ha dicho, *Aguirre: la cólera de Dios* es de las primeras obras de ficción que trata de penetrar más a fondo la mentalidad de Lope de Aguirre: más allá de su crueldad, Aguirre adquiere una dimensión humana. Su dimensión humana, sin embargo, no rompe realmente con la imagen del conquistador, ni mucho menos con la del tirano: es la frialdad y el carácter calculista de Aguirre lo que se resalta en la película. La aparente locura de Aguirre, sugiere Herzog, en realidad respondía a un plan calculado de tomar el poder, y su crueldad, como indicamos arriba, no era sino un medio para llegar a su objetivo.

El relativo pragmatismo de Lope de Aguirre en esta película contrasta con el carácter sublime que se le ha atribuido en las crónicas, donde su locura y crueldad irónicamente lo convierten en una suerte de semi-dios. Pero Herzog tampoco rompe con el registro sublime: lo sublime se hace presente desde su caracterización como una suerte de loco y diablo, hasta la manera en que se va convirtiendo en el tirano cruel de las crónicas. Eso dicho, en *Aguirre, la cólera de Dios* hay un cierto dislocamiento de lo sublime de la figura de Aguirre, hacia el paisaje amazónico en sí mismo. Efectivamente, la mayor parte de la película no se enfoca en los hombres, sino en la naturaleza amazónica misma, con amplia utilización de tomas panorámicas y un claro énfasis en los efectos que el paisaje y el clima tienen sobre los miembros de la expedición. No será coincidencia que Herzog optó por filmar la película en orden: la inadaptación de los personajes al paisaje amazónico, enfatizada desde las primeras escenas, se hace más visible a la medida en que avanza la película, cuando el

¹⁸ Me refiero a “Cortés and Signs”, de su libro *The Conquest of America: The Question of the Other*, donde Todorov analiza la manera en que Cortés maneja la comunicación a fin de conquistar el Valle de México, y concluye que su éxito se debe en gran medida a su habilidad de manipular la información y su auto-imagen siempre a su favor.

cansancio y desgaste físico de los mismos actores se va haciendo cada vez más patente.

De manera análoga, la novela de Posse trata menos del personaje de Lope de Aguirre, que de la historia y la naturaleza latinoamericanas. Como se ha dicho, *Daimón* no se queda en el siglo XVI sino que sigue avanzando en el tiempo: la jornada de Aguirre –también llamada “jornada de América” a lo largo de la novela– no es tanto geográfica como temporal, y el personaje pronto se convierte en suerte de testigo de toda la historia de América posterior a su muerte. En eso, *Daimón* dialoga directamente con la llamada nueva novela histórica latinoamericana: como muchas de sus contemporáneas, la novela de Posse utiliza el anacronismo para interpelar, de manera cómico-satírica pero también trágica, la historia latinoamericana y con ella, las perspectivas de futuro –o ausencia de– para el subcontinente. Sólo que, en el caso de Posse, el futuro parece ya pre-determinado: el avance del capitalismo, como inevitable –según se sugiere en la novela–, no nos deja como alternativa sino el conformarse a él, y la destrucción de la naturaleza –y de la vida en el sentido fuerte de la palabra–, no tiene ningún remedio.

Así, tras encontrar primero el Reino de las Amazonas, y luego el mismo mítico El Dorado –ambos reinos que pronto abandonaría por puro aburrimiento, por su insaciable necesidad de hacer en lugar de disfrutar la vida–, Aguirre se aparece en la Cartagena de Indias del siglo XVIII, con toda su actividad portuaria y un intenso comercio, ahora dominado por compañías y productos europeos ávidamente consumidos por los criollos. Más adelante, ya tras las independencias, Aguirre se enfrenta con un mundo en donde la política, la burocracia, las cenas de negocios, trajes elegantes y los buenos modales dictan el ritmo de la vida. Progresivamente, el imperio español va dando paso al desarrollo del capitalismo global y de la vida burguesa.

En lugar de acomodarse a los cambios, sin embargo, Aguirre parece atrapado en el pasado imperial. Mientras más pasa el tiempo, más el personaje va dando señales de su avanzada edad: la terquedad y conservadurismo del conquistador español le impiden adaptarse a los nuevos tiempos. Todavía impulsado por su sed de oro y poder, por su deseo de rebelarse contra la corona española y convertirse él mismo en emperador, Aguirre ya no es simplemente un *zombie* que deambula por el continente y la historia latinoamericanos, sino un viejo anacrónico que inspira más pena, que miedo:

Aguirre vio desanimados a sus capitanes, tal vez humillados, vencidos –por primera vez– sin combatir, como si el Imperio Marañón, *imperio de la tierra*, se hubiese tornado ridículamente ilusorio frente al comercio y las finanzas. Fue realista: ‘¡Bien, bien...! Ellos se han adueñado del comercio, pero la tierra y los pueblos es lo que cuenta. (98-99, énfasis mío)

Ante un mundo dominado por el comercio y las finanzas –el mundo del liberalismo económico–, Aguirre insiste en que “[l]a tierra y los pueblos es lo que cuenta”; su Imperio Marañón, cree Aguirre, todavía es posible. Sus hombres, sin embargo, ya no parecen tan seguros de eso:

En Cartagena quedó claro que el mundo de los marañones había sido apartado de un empujón por el progreso de los tiempos. Había un abatimiento general. Los oficiales y los hombres de tropa comprendieron que brutos y guerreros como eran, ya no tenían cabida entre modales finos y casas de cortinado versallesco (ya nada quedaba de la piedra Escorial). (106)

El Aguirre de Abel Posse se ve cada vez más aislado, y sus sueños megalomaniáticos de rebelión y poder absoluto, cada vez más absurdos.

El aislamiento del Aguirre de Posse también aparece en la película de Herzog: igual que en *Daimón*, el Aguirre de Herzog termina completamente solo. En su película, sin embargo, la soledad de Aguirre nada tiene que ver con su anacronismo –la temporalidad de la película es la de la historia oficial, por decirlo de alguna manera–, sino que una mezcla entre su propia megalomanía, su deseo de poder, y el carácter infernal de la selva amazónica. *Aguirre, la cólera de Dios* avanza en un *crescendum* en el que, enloquecido por su deseo de oro y poder, Aguirre va asesinando cada uno de los miembros de su exposición –como efectivamente lo hizo, aunque no hasta el último hombre–, desafiando y a la vez sucumbiendo a la naturaleza, hasta que no queda sino el mismo héroe/anti-héroe. En esta película, Aguirre se presenta como un tirano cuya misma sed de poder lo conduce a una situación límite en la que, irónicamente, ya no tiene sobre quién ni qué ejercer su dominación: flotando sobre una embarcación precaria en plena

Amazonia, entre los cadáveres de los suyos y una verdadera horda de monos que invade el barco –nueva ironía–, el personaje cumple con su propia profecía. En la escena inmediatamente anterior de la película, de hecho, en uno de sus monólogos más relevantes, afirma Aguirre: “Un conquistador de la nada, si yo, Aguirre, quiero que los pájaros caigan de las ramas de los árboles, los pájaros caerán al suelo muertos. Yo soy la cólera de Dios, la tierra por la que paso temblará a mi paso. Pero todos aquellos que me sigan a mí y al río, obtendrán enormes riquezas” (1:XX:XX). Aguirre, el conquistador español, el traidor, el tirano megalomaniático, ha sucumbido ante los dioses de la naturaleza.

Mientras que en la película de Herzog Aguirre es derrotado por una mezcla de su propia ambición y la naturaleza sublime pero infernal de la selva amazónica, en *Daimón*, ocurre todo lo contrario: no es la naturaleza, sino el supuesto progreso lo que lo derrota. En la novela de Posse, Aguirre no sucumbe ante las fuerzas misteriosas de la naturaleza, ni siquiera ante su propio deseo –de poder o sexual, ambas pulsiones de muerte en todo caso–, sino más bien por el mismo paso de los tiempos, es decir: el avance del liberalismo y del capitalismo global. Incapaz de adaptarse al progreso de los tiempos, el tirano enloquecido y alucinado que se había rebelado contra la corona española paulatinamente se convierte en un viejo patético e incómodo al que ya nadie le hace caso. El anacronismo de Aguirre se hace todavía más evidente en la segunda parte de la obra, en la que seguimos avanzando por la historia de América Latina hasta llegar al momento de escritura de la novela. Mientras que sus compañeros de expedición se van adaptando a los nuevos tiempos, convirtiéndose en “hombres de bien” –políticos, burócratas, hombres de negocios, profesionales liberales–, Aguirre es todavía un guerrero, cuyo deseo de poder, y también el sexual, sin embargo, se van menguando. Cada vez más aislado, el personaje parece rendirse al aburrimiento de la vida burguesa.

Pero Lope de Aguirre jamás se rinde del todo: su utopía de fundar el Imperio Marañón progresivamente se va convirtiendo en la utopía de una América libre del poderío de los españoles, libre, en realidad, de cualquier poderío. Es ahí cuando nos enteramos de que la sed de oro y poder que parece guiarle a Lope de Aguirre en *Daimón* –análogamente a lo que se plantea en la película de Herzog, en cierta medida– no es sino la señal exterior, contingente, de algo más hondo. Hasta el último momento, algo le sigue moviendo al personaje: la rebeldía. En *Daimón*, lo que realmente

mueve a Lope de Aguirre es la rebeldía, su inconformidad con los poderes establecidos. Es ese impulso, de hecho, lo que lo lleva a rebelarse contra la corona e incluso traicionar a los suyos constantemente: “No hay otro campo para la debida traición que los hechos, la llamada Historia. Había que ingresar por ella para salirse uno con la suya” (267). Eso es lo que explica, por ejemplo, que Aguirre inmediatamente trate de unirse a la rebelión de Tupac Amaro; que apoye a los movimientos independentistas, envidiando a la figura de Simón Bolívar; que elogie la Revolución Mexicana, a la misma vez que critica la debilidad de Francisco Madero; que se rebele contra las dictaduras militares e incluso se una a la lucha armada –si bien como traidor– hacia el final de la novela. En *Daimón*, Lope de Aguirre no es meramente un tirano, ni tampoco un loco alucinado cuya megalomanía lo llevaría a su propio fin; se trata de un personaje *arquetípico*, uno que encarna, a la misma vez, la figura del tirano y la del rebelde latinoamericanos¹⁹. Más aún, sugiere Posse, tiranos y rebeldes no serían sino dos caras de la misma moneda.

Lo más interesante, sin embargo, es la manera en que Abel Posse maneja esos arquetipos. En *Daimón*, tiranos y rebeldes se presentan ambos como figuras anacrónicas, destinadas a sucumbir ante el avance inevitable del capitalismo. En la perspectiva de los demás personajes de la novela, efectivamente, el destino tragicómico de Aguirre se presenta como producto de su incapacidad de adaptarse a los tiempos, de acomodarse a la vida burguesa y aceptar la victoria del liberalismo sobre el imperio. En la novela de Abel Posse, Aguirre se presenta como suerte de rebelde sin causa, marginalizado por la historia: “Aguirre sentía su marginalidad. La frustrante sensación de no haber sabido asumir su manifiesto destino imperial. Huía de su pasado, de su gente, de su mujer, del futuro. Huía sin alegría, no en fiesta de traición como otras veces” (189-190). En realidad, es imposible distinguir la rebeldía que mueve al *guerrero* Aguirre, del deseo sexual que mueve al *hombre* Lope de Aguirre en esta obra. A pesar de que en la segunda parte Aguirre va re-encontrando cada uno de sus amores perdidos, el personaje jamás logra sosegarse plenamente, traicionando, abandonando e incluso asesinando a sus amantes. En esta novela, no se

¹⁹ Sin entrar en detalles sobre el uso de tarot en esta novela, vale notar que Abel Posse titula sus capítulos a partir de las cartas del tarot (“El loco”, “El diablo”, “El imperador”, etc.). Este aspecto de la novela es relevante en el sentido que refuerza su preocupación en trabajar con arquetipos, ya que las cartas del tarot usualmente se espejan en un determinado arquetipo del comportamiento humano.

puede distinguir entre la rebeldía, el deseo de poder y el deseo sexual; el deseo, una vez realizado, lo devuelve a la inacción y el sentimiento de castración que caracterizan, también, el fracaso de su expedición, y sus incontables intentos de fundar su propio imperio, lo cual a su vez lo conduce a otro momento de rebeldía, en infinitos ciclos que parecen ser la perfecta representación de la historia política latinoamericana.

Aquí hay que considerar las obvias relaciones entre *Daimón* y la sátira menipea. Una de las especificidades de la sátira menipea es el hecho de que critica una determinada *actitud mental*, no ciertos grupos e individuos²⁰. La tradición de representación que se formó alrededor de Aguirre nos lo presenta como un tirano y como un loco, lo que equivale a decir, como una figura sublime. Abel Posse opta por romper con esta tradición y presentarnos a Aguirre como un personaje patético y una suerte de rebelde sin causa, como un latinoamericano cuyo deseo de poder lo tiene atrapado entre la rebeldía y la tiranía. De manera similar, *Aguirre, la cólera de Dios* también se cuestiona la rebeldía: en la película, la rebeldía aparece como un gesto meramente formal, que no conduce sino a la autodestrucción.

Por fin, no nos olvidemos que el vocablo griego *daimón* no designa un demonio en el sentido cristiano de la palabra, sino ciertos espíritus benignos de la naturaleza, suertes de semi-dioses cuya función sería guiar a los seres humanos. En la novela de Abel Posse, sin embargo, el *daimón* de Lope de Aguirre no es una manifestación de los dioses de la naturaleza y su actividad, sino más bien una manifestación del impulso del hombre moderno por hacer, por el cambio constante; la eterna dinámica entre hacer-deshacer, construir-destruir que según Marshal Berman ha caracterizado la modernidad. Se trata del impulso rebelde que, sin embargo, no nos lleva sino a la tiranía y la auto-destrucción, sugiere Abel Posse. La tragedia del gran Lope de Aguirre –o más bien, su tragicomedia– es también la tragedia de América.

2. Historia y naturaleza en la era neoliberal

La prevalencia de la rebeldía como *modus operandi* de Lope Aguirre en *Daimón* lo conduce a constantes fracasos, o más bien, a éxitos relativos y provisionarios a los cuales el personaje no puede acomodarse planamente. Pero también apunta hacia otra cuestión fundamental en esta novela, y que

²⁰ Con relación a la sátira menipea y sus características, consultar la obra de Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*.

se refiere a su particular manejo de la temporalidad: la noción de ciclo. A pesar de su marcado anacronismo, *Daimon* se mueve en una temporalidad progresiva, avanzando linealmente desde el siglo XVI hasta fines del XX. Sin embargo, a lo largo de toda la novela, Aguirre enfrenta repetidos ciclos de autoritarismo, rebeldía y autoritarismo otra vez. En lugar de conducirlo a una posible resolución –como sería el caso en un modelo dialéctico de historia, muy popular en Latinoamérica a la época– la rebeldía de Lope de Aguirre, ese *daimon* que lo persigue, lo condena a una eterna repetición. Lo mismo vale para sus relaciones amorosas: una vez re-encontrada y conquistada una amante, Aguirre pronto se ve impulsado a abandonarla –o incluso asesinarla, como mencionado anteriormente– y empezar otra vez. En realidad, parece haber una relación directa entre castración y deseo de poder, en la que el último se presenta como compensación de la primera. El “hacer” que caracteriza a los europeos, o hasta podríamos decir, al hombre moderno, a la vez que lo empuja hacia un supuesto progreso material –el capitalismo global sigue avanzando–, también lo tiene atrapado en ciclos de dominación y rebelión en los que cualquier alternativa política a los poderes establecidos termina siempre en lo mismo.

Los ciclos que caracterizan la trayectoria de Aguirre, y que también parecen caracterizar la historia de América misma –esa noción de “eterno retorno”–, tienen un obvio paralelo en los ciclos de la naturaleza. Una constante que atraviesa toda la novela es el contrapunto entre naturaleza y “civilización”, o puesto en otros términos: entre naturaleza e historia, dramatizado a partir de la dicotomía entre conquistadores europeos –y más adelante, criollos– e indígenas. Si, por un lado, la novela narra el desarrollo del capitalismo en América, desde el llamado descubrimiento hasta las últimas décadas del siglo XX, por otro está basada en el constante contrapunto entre la perspectiva europea y la perspectiva indígena. Efectivamente, ya desde la primera parte de la novela, son muchos los momentos en que Abel Posse nos presenta las relaciones entre indígenas y conquistadores europeos –o más tarde, criollos– a partir de la perspectiva de los indígenas, siempre enfatizando la desconexión entre el eterno hacer al que parecen condenados los europeos, con el ser/estar que caracterizaría la vida entre las comunidades indígenas.

En muchos momentos, efectivamente, el mismo Aguirre se une a alguna comunidad indígena –el Reino de las Amazonas y El Dorado en la primera parte de la novela, Machu Pichu en la segunda parte–, proviso-

riamente entregándose a la comunión con su propio cuerpo y con la naturaleza. Mientras los europeos se representan como hombres del hacer, incapaces de acomodarse y disfrutar la vida, los indígenas americanos serían hombres del ser / estar, ocupados tan solo de sus propios cuerpos, amalgamados con la naturaleza que los rodea; lo cual, desde la perspectiva europea, parece no solamente incomprensible, sino incluso insoportable:

Esta intensidad de la vida [en América] creaba un sentimiento de frustración en los europeos, hombres del hacer ordenado, impulsados por una bíblica vocación a imponerse en la Tierra llevándose por delante no sólo la naturaleza sino también los pueblos humanos o animales que fueren encontrando a su paso. Allí en América todo era ser, de manera que el hacer humano –condenado, adánico, postparadisiaco– se enfrentaba con una muralla de existencia libre que a ellos les parecía antinatural, subversiva. (39-40)

La ironía aquí es que el estilo de vida característico de los indígenas, dedicados a una existencia libre, perfectamente acomodada a la naturaleza y a sus propios cuerpos –según la representa Abel Posse– les resulta “antinatural” a los europeos. “Naturales”, al contrario, serían las expediciones de conquista –como la de Lope de Aguirre–, el comercio internacional, los golpes de estado y las dictaduras militares –por poner algunos ejemplos.

Uno de los momentos más emblemáticos de la novela en lo que toca a la cuestión de la naturaleza y las comunidades indígenas es el momento en que Aguirre está viviendo en Machu Pichu con una de sus amantes, Sor Ángela, y finalmente acepta participar de una ceremonia de Ayahuasca bajo el comando de Huáman –viejo amauta momificado que se había convertido en su mentor. La experiencia de Aguirre es absolutamente vertiginosa: el personaje por fin se conecta con la naturaleza, con lo absoluto, y puede disfrutar enteramente de su presente. El *daimón* de Lope de Aguirre –el *daimón* de la historia, del hacer, de la transformación y la rebelión constantes–, lo abandona momentáneamente. En realidad, su periodo en Machu Pichu, y anteriormente, el Reino de las Amazonas, son de los pocos momentos en la novela en los que el personaje encuentra la felicidad, pasando su día despreocupado de su futuro, entre el sexo y la comida; Aguirre, al fin, parece haber logrado entregarse al pleno ser. Y sin embar-

go, la experiencia con la Ayahuasca le parece a Aguirre casi intolerable: Aguirre no se puede permitir vivir como mero testigo de la historia. Su locura no es la Ayahuasca, sino el hacer que constantemente lo acosa, su deseo de rebeldía y dominación. En cierto momento de la novela, Huáman le advierte:

¿Vale la pena, Aguirre, que intentes otra vez la dominación del mundo? ¿De qué vale? ... Todo lo que emprendas llegará al mismo resultado, porque los muros están adentro, Lope, ¡convéncete! Tú y todos los cristianos llevan el incurable mal de no haber nacido... *Haces porque no puedes ser. Matas porque temes vivir.* (201, énfasis mío)

Aquí hay una obvia relación entre la novela de Abel Posse y la película de Herzog: la centralidad que la dicotomía entre civilización y naturaleza asume en ellas. *Aguirre: la cólera de Dios* se mueve en una temporalidad lenta y posee relativamente pocos –si bien bastante significativos– diálogos. Además, a lo largo de toda la película, se alternan tomas de los personajes, con tomas de la naturaleza amazónica. En realidad, la mayoría de tomas de los personajes realmente funciona como suerte de excusa para retratar la exuberancia de la Amazonía y su efecto sobre los miembros de la expedición. En contraste con la novela de Abel Posse, sin embargo, donde la naturaleza es una fuerza positiva, una posible tabla de salvación a la que los hombres ignoran y progresivamente destruyen, a la que Aguirre debe someterse para escaparse al *daimón* de la historia, la naturaleza de Herzog es, a la misma vez, bella y terrible; sublime, en una palabra. Son la exuberancia de la floresta amazónica –a la vez paradisiaca e infernal–, y el ataque sorpresa que sufren los miembros de la expedición hacia el final de la película, lo que conduce la expedición de Lope de Aguirre al fracaso final, a la muerte. Así, mientras que el fracaso de la rebelión de Aguirre, en Herzog, se presenta como suerte de venganza de los dioses de la naturaleza por su ambición y crueldad, por su deseo de poder, en Abel Posse el fracaso de Aguirre es la imposibilidad de integrarse exitosamente a la naturaleza y las comunidades indígenas, exterminados poco a poco en nombre del llamado progreso, a la misma vez que el mismo Aguirre es incapaz de adaptarse a dicho progreso (y ni tampoco a la naturaleza). Mientras que los dioses de la naturaleza de Herzog derrotan a Aguirre, en Abel

Posse el dios del hacer humano, del progreso, destruye la naturaleza; tanto la naturaleza americana como las comunidades indígenas están destinadas a desaparecer ante el progreso del capitalismo, presentado como una fuerza eminentemente destructiva, pero incuestionada e incuestionable. Hacer, crear, implica siempre destruir, insinúa Abel Posse.

A pesar de que la naturaleza asume características encontradas en *Daimón y Aguirre: la cólera de Dios*, tanto la novela como la película explícitamente invierten la relación entre civilización y barbarie, atribuyéndole a la última una vitalidad que la cultura occidental no puede comprender, aunque sí dominar –al menos en el caso de Abel Posse. Vale notar que la novela empieza exactamente donde termina la película: con la muerte de Aguirre. Más allá de los ciclos de tiranía y de rebeldía que señala el escritor argentino, la novela también trabaja con ciclos de muerte y resurrección que, sin embargo, no son sino repetición de lo mismo. Es significativo, en este sentido, que tanto la película como la novela empleen la imagen de la mariposa, convencionalmente utilizada como símbolo de los ciclos de transformación y evolución, pero también de muerte y resurrección. Sólo que, en el caso de la novela de Abel Posse, la naturaleza termina claramente derrotada, destruida por el hombre. Mientras que hacia el final de la película de Herzog un miembro de la exposición mira maravillado a una mariposa que había posado en su dedo, en la novela de Abel Posse la maravilla que suscita el vuelo de una mariposa dura muy poco para Aguirre:

[El] Viejo [Aguirre] yacía en el camastro mirando la maravillosa mariposa (*Morpho Cypris*) que Nicéforo, sabedor de sus gustos, había atrapado... Aguirre estaba de malhumor porque había considerado que no le sería posible ya, a sus años y después de tantas humedades malas, cerrar los dedos hasta el punto de poder apresar el delicadísimo vuelo de ala de la mariposa... Nicéforo que rascaba los tobillos de su amo, movió involuntariamente el camastro y la mariposa voló hasta posarse en la frente de Aguirre. . . . [Aguirre] Atrapó la mariposa. Delicadamente la aplastó sobre una corteza de madera blanca y dijo, dándosela a Nicéforo: “La encolás para que no se despegue y se la llevás a la Niña Elvira que las colecciona”. (20-21)

En este como en otros momentos de la novela, Abel Posse se apropia de los muchos momentos sublimes que encontramos en la película de Herzog y los convierte en episodios cómicos en donde lo que en Herzog era maravilla ante una naturaleza inexistente en Europa, una naturaleza mucho más grande que el hombre, pasa a ser mero coleccionismo, al estilo de los viajeros y científicos europeos del siglo XIX.

El existencialismo de Herzog lo lleva a presentarnos un Aguirre cegado y enloquecido por su deseo de poder, como un tirano cuya ambición lo conduce a la auto-destrucción; un Aguirre sublime que, sin embargo, sucumbe ante la monstruosidad igualmente sublime, a la vez paradisiaca e infernal, de la naturaleza amazónica. Al contrario, el cinismo de Abel Posse lo lleva a confrontarnos con un Aguirre rebelde y hasta revolucionario, pero a la vez patético, un personaje cuya tragicomedia es, también, la tragicomedia de América. Incapaz de aclimatarse plenamente al desarrollo del capitalismo global, el Aguirre de Abel Posse se convierte en una suerte de símbolo de una América Latina “atrapada en el pasado”, incapaz de concebir un futuro más allá de los ciclos de autoritarismo y revolución que, bajo una mirada superficial, pareciera caracterizar la historia del subcontinente. Impulsado por el *daimón* del hacer, que para Posse, equivale al *daimón* de la misma historia –entendida como progreso, pero un progreso que no nos conducirá sino a la autodestrucción–, Aguirre se presenta como una suerte de rebelde sin causa y un traidor, incapaz de adaptarse al paso del tiempo, al avance inevitable del desarrollo capitalista.

Eso dicho, Posse confronta ese *daimón* con el ser/estar que caracterizaría las comunidades indígenas, perfectamente amalgamadas con la naturaleza y con los dioses, según sugiere la novela. Comunidades que, sin embargo, tampoco tienen cabida en el mundo del capitalismo global, ya que su mismo hábitat se presenta como un obstáculo al progreso. En *Daimón*, no es tanto Aguirre el derrotado, sino el espíritu rebelde que había animado tantas generaciones de latinoamericanos, por un lado, y la naturaleza, por otro; ante el progreso, presentado él mismo como una serie de círculos concéntricos que giran alrededor del dinero, el ser humano y la naturaleza ya no tienen cabida. Las mariposas de Herzog, en Abel Posse, ya no anuncian la muerte de los hombres, sino que son aplastadas por el puño de la historia.

Aquí, valdría la pena relacionar esta novela con el contexto histórico en que se la produce. Abel Posse era diplomático, y vivió en Perú –princi-

pal escenario de la saga de Lope de Aguirre— entre 1969 y 1971. Eso significa que el escritor argentino vivió en el país en el preciso momento en que se empezaban a implementar las reformas de carácter socialista y nacionalista llevadas a cabo por el auto-denominado Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas; concretamente, una dictadura militar de izquierda implementada tras el golpe de 1968 sobre el presidente Fernando Belaúnde Terry. Si bien dichas reformas tendrían un impacto considerable en el desarrollo económico y social del país, no hay duda de que el gobierno de Velasco Alvarado —primer presidente de Perú bajo el nuevo régimen—, y más tarde de Francisco Morales-Bermúdez —que accedió al poder en 1975 y se dedicó mayormente a dismantelar las reformas implementadas por Velasco Alvarado—, asumieron un carácter autoritario: no solamente las reformas implementadas por el régimen fueron implementadas desde arriba —provocando la insatisfacción de ciertos sectores de la población—, sino que durante el gobierno militar se persiguieron tanto la oposición de derecha, como los sectores más radicales de la izquierda. Además, durante el gobierno de Velasco Alvarado, Perú cogería un significativo préstamo del FMI, y es ahí que se empiezan a implementar en el país el mismo tipo de política neoliberal que se adoptan en otros países del cono Sur, estos bajos dictaduras militares de extrema derecha²¹. En todo caso, Posse estaba en Lima durante el periodo de mayor transformación de la sociedad peruana.

Ironía o no, en 1976 ocurre un golpe militar en Argentina, que sacaría del poder nadie menos que Isabelita Perón, vice-presidente del fallecido Juan Perón; figura política de mayor prestigio en la historia contemporánea argentina, y uno de los más prominentes líderes populistas latinoamericanos. Como bien sabemos, este segundo gobierno de Perón, además de estrictamente democrático, adoptó medidas a la izquierda de su primer gobierno. Es eso, en gran medida, lo que precipita el golpe militar de 1976: al igual que en otros países latinoamericanos, y en respuesta a la ideología de la Seguridad Nacional característica de la Guerra Fría, los militares argentinos toman el poder ante la llamada “amenaza comunista”, contando con el apoyo de la CIA y de los sectores más conservadores de la población. Al igual que en Chile, y en menor escala, Brasil, la dictadura militar que se implementa en Argentina a partir de 1976 fue la dictadura más sangrienta

²¹ Me refiero a la tesis que desarrolla Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota*, en el que afirma que la llamada “transición democrática” fue en realidad una transición al neoliberalismo, transición ésta que tuvo lugar ya durante las dictaduras militares del cono sur.

de la historia argentina: con el apoyo de escuadrones de muerte, los militares argentinos fueron responsables por la desaparición y muerte de por lo menos 30000 personas. Con el fin de la dictadura en 1983, y sobre todo durante el gobierno de Carlos Menem –presidente de Argentina entre 1989 y 1999– Argentina asistiría no solamente a una transición a la democracia, sino también una transición al neoliberalismo, iniciada, como en otros países suramericanos, por los mismos militares.

Ahora bien, como mencionábamos en la introducción de este trabajo, y según el mismo Abel Posse, *Daimón* se escribe entre 1973 y 1977: entre su transferencia de la embajada argentina en Perú a Italia, desde el punto de vista de su vida personal, y el establecimiento de la dictadura militar Argentina, desde el punto de vista de su vida pública. Si tomamos su novela como un indicativo de las posiciones políticas que Abel Posse sostenía para aquel entonces, salta a la vista la desilusión que se expresa en ella ante el presente histórico latinoamericano: ni la rebeldía de nuestros guerrilleros –pariente de la traición, sugiere Posse–, ni el autoritarismo de nuestra dictaduras –implementadas también ellas a través de la traición de los ideales democráticos– han podido resolver el problema del “atraso” latinoamericano. Para Posse, no hay diferencia fundamental entre rebeldes-guerrilleros y dictadores: una vez en el poder –como en el caso de Perú y, por supuesto, de Cuba–, insinúa Abel Posse, también la rebeldía de izquierda no podría sino redundar en regímenes autoritarios y sanguinarios. Lo que no parece notar Posse es que, en el caso específico y particular de Perú, el régimen de izquierda que se implementa a partir de 1968 fue implementado por los militares, y se debe en gran medida al miedo de que grupos de guerrilleros –gente común, por lo tanto– hicieran la revolución por su cuenta. Como tampoco toma en cuenta las políticas que ha implementado el régimen. Para Abel Posse, guerreros, rebeldes, traidores y tiranos no son sino diferentes facetas de lo mismo, producto de un anacrónico deseo de rebeldía y poder.

La respuesta, insinúa Posse, estaría en abrazar la vieja tradición liberal que nunca echó raíces en América Latina, realmente. Más aun, sugiere Posse, a América Latina no le quedaría otra alternativa que abrazar plenamente el capitalismo global y su “inevitable” avance: si bien la novela critica la desigualdad, la destrucción del medio ambiente, y en última instancia, la debilidad de la vida provocadas por el desarrollo del capitalismo, *Daimón* sigue avanzando en una temporalidad progresiva, y el progreso

material proporcionado por el desarrollo del capitalismo, sugiere el autor, si bien destruye cualquier posibilidad de vivir una vida plena, lo compensa con el *confort* de la vida burguesa.

Así, si por un lado *Daimón* ofrece una crítica a los aspectos destructivos del capitalismo global – en parte debido a la influencia de Osho en el autor –, por otro abraza una noción (neo)liberal y progresista de la historia de la humanidad según la cual el fin de la Guerra Fría representó la victoria definitiva del capitalismo y de la democracia liberal en cuanto modelos económico y político-ideológico. De ahí que, para historiadores como Francis Fukuyama, el fin de la Guerra Fría aparezca como el “fin de la historia”.

Esa lectura de la novela se confirma cuando contrastamos *Daimón* con otras obras del autor, y sobre todo, con su trabajo periodístico, en el que resalta un notable conservadurismo disfrazado de defensa de los ideales liberales tradicionales. A la luz de su contemporáneo Mario Vargas Llosa –quien seguro habrá inspirado el trabajo novelístico y periodístico de Abel Posse–, el escritor argentino parece esconderse detrás de su ficción, de la suspensión de la duda, como forma de criticar la izquierda latinoamericana, equiparándola, de cierta manera, a la extrema derecha representada por las dictaduras militares. La rebeldía de la izquierda, sugiere Posse, no solamente reproduciría los ciclos de rebelión y tiranía que el autor parece observar en la historia latinoamericana –toda rebeldía es fruto del deseo de poder, o del deseo sexual si queremos–, sino que resulta anacrónica e incapaz de detener el “progreso de los tiempos”; i.e., el “inevitable avance del capitalismo global”. Y, ante lo inevitable, no resta sino disfrutar del desarrollo material proporcionado por ese avance, y abrazar los placeres de la vida burguesa. A título de curiosidad, Abel Posse regresaría a Perú para servir una vez más como embajador argentino en el país entre 1998 y 2000, durante la presidencia de Alberto Fujimori. Como sabemos, Fujimori no sólo fue el gran responsable por la completa neoliberalización de Perú, sino también por la persecución y asesinato de un sin fin de campesinos, la mayoría de origen indígena, en lo que quedó conocido como Conflicto Armado Interno del Perú –eufemismo para la verdadera guerra civil que se dio entre las fuerzas del gobierno, y los grupos guerrilleros Sendero Luminoso y MRTA. No hemos podido determinar si Posse regresó a Perú por opción, o porque el gobierno argentino lo designó. En todo caso, resulta un tanto irónico que el embajador ya hacia el final de

su carrera diplomática termine en Perú en medio de un gobierno a la vez neoliberal, corrupto, autoritario y sanguinario.

3. El fin de la historia

Daimón es una de las muchas novelas latinoamericanas del periodo que se propone a revisitar la historia latinoamericana para interrogar su presente. Contrario a lo que se observa en la gran mayoría de esas novelas, sin embargo, la novela de Posse no se presenta como una crítica inequívoca de los efectos deletéreos del colonialismo sobre América Latina, sino que más bien utiliza la historia de la colonización de América para cuestionar la misma posibilidad de encontrar una salida satisfactoria a los problemas del subcontinente latinoamericano. Ante el llamado “fin de la historia”, sugiere Posse, no habría otra salida que abandonar cualesquiera pretensiones revolucionarias y convertirnos en meros testigos de la historia, del avance del capitalismo global.

Irónicamente, entre fines de los años 1990 e sobre todo inicios de los 2000, se observa una suerte de “giro a la izquierda” en América Latina. En ese periodo, y particularmente durante el gobierno de Néstor Kirchner en Argentina –seguido de su esposa Cristina Kirchner–, el periodismo de Abel Posse se hace particularmente virulento y conservador: las críticas a los aspectos destructivos del capitalismo y la vida burguesa que encontramos en *Daimón* desaparecen por completo, y su defensa del neoliberalismo como única alternativa para América Latina se hace más patente. Es imposible determinar si el explicitar sus posiciones políticas de manera más contundente durante este periodo es producto del hecho de haberse jubilado –considerando que era diplomático y no le estaba permitido expresarse de manera tan explícita mientras servía como embajador–, o no. En todo caso, lo que sí es cierto es que Abel Posse parece haber usado su ficción como suerte de máscara bajo la cual se esconde un sutil pero contundente mensaje: ante el inevitable avance del capitalismo, no cabría a América Latina, desde los márgenes de la economía global, sino el acomodarse al igualmente inevitable dominio del neoliberalismo como única doctrina político-económica posible. El “fin de la historia”, que es también el fin de la naturaleza, como lo sugiere el mismo Abel Posse, no nos permitiría sino coleccionar mariposas muertas, y revisitar crónicas de un pasado que, visto desde la distancia, hasta se nos hace un tanto cómico.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Celarg, 2003. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Indiana University Press, 2009. Impreso.
- Lewis, Bart. *The Miraculous Lie. Lope de Aguirre and the Search for El Dorado in the Latin American Historical Novel*. Lexington Books, 2003. Impreso.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. Free Press, 2006. Impreso.
- Galster, Ingrid. *Aguirre o la posteridad arbitraria. La rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en la historiografía y la ficción histórica (561-1992)*. Editorial Universidad del Rosario, 2011. Impreso.
- . “El conquistador Lope de Aguirre en la Nueva Novela Histórica”. Kohut, Karl (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Iberoamericana/Vervuert, 1997. 196-204. Impreso.
- Herzog, Werner, director. “Aguirre, der Zorn Gottes”. Werner Herzog Filmproduktion, 1972.
- Kohut, Karl. “La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad”. Kohut, Karl (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. 9-26. Impreso.
- López, Kimberle S. *Latin American Novels of the Conquest. Reinventing the New World*. University of Missouri Press, 2002. Impreso.
- Posse, Abel. *Daimón*. Emecé Editores, 1989. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America: The Question of the Other*. University of Oklahoma Press, 1999. Impreso.