

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Doctorado en Literatura Latinoamericana

**Los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en novelas latinoamericanas de los siglos XX y XXI**

Myriam Teresita Merchán Barros

Tutor: Marcos Fernando Balseca Franco

Quito, 2026





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Myriam Teresita Merchán Barros, autora del trabajo intitulado “Los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en novelas latinoamericanas de los siglos XX y XXI”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctora en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

11 de mayo de 2026

Firma:

A rectangular box containing a handwritten signature in blue ink that reads "Myriam Merchán Barros".



## Resumen

Este trabajo de investigación tiene como objetivo conocer cómo incide la estructuración de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en la conformación de obras literarias como propuestas epistémicas para asumir las complejidades de diversos contextos sociales en ocho novelas latinoamericanas: *Aprendizaje o El libro de los placeres* de Clarice Lispector; *El desterrado* de Leonardo Valencia; *Bruna, soroche y los tíos* de Alicia Yáñez Cossío; *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza; *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi; *El santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli; *De un salto descabalga la reina* de Carmen Boullosa; y *La caverna de las ideas* de José Carlos Somoza. El aparato metodológico ha sido elegido para vislumbrar trayectorias alternativas en el ejercicio del *braconnage* combinando algunos principios esenciales de la Tematología en el establecimiento de los temas y mitos literarios; la Imagología que permite comprender la construcción de imagotipos y heteroimagotipos para definir relaciones de filía, fobia o manía; la Transtextualidad, especialmente la hipertextualidad en las resonancias de los motivos clásicos; la Interhistoricidad y el establecimiento de la *Palingenese*<sup>1</sup> (palingénesis), la *Ananke* (ananke) o el *Palimpsest* (palimpsesto).

El problema de investigación de mi tesis doctoral planteó revisar el papel que desempeñan los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en la construcción de testimonios sobre la identidad, desde la palabra en el contexto de la narrativa latinoamericana en las novelas seleccionadas para su análisis. El proceso de hermenéusis realizado en cada una de las ocho novelas me permitió combinar varias teorías y propuestas en búsqueda de trayectorias alternativas que me han permitido confirmar la hipótesis de trabajo asumida en este proceso de investigación, pues los escritores y sus novelas seleccionadas han resignificado y reinterpretado referentes de la tradición clásica que conciernen a los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad, los mismos que se han constituido en ejes transversales en sus procesos de búsqueda de construcción y desarrollo del tema de la identidad desde diversas perspectivas para contemplar, testimoniar y actuar en el mundo.

---

<sup>1</sup> En alemán, en el original de la propuesta teórica de Claus Uhlig 1982 y 1985.

Palabras clave: motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad, Tematología, *Braconnage*, Imagología, novelas latinoamericanas, Literatura como propuesta epistémica.

A Dios, por los bienes recibidos: la vida, la salud, la familia, las oportunidades y la fortaleza para afrontar situaciones complejas.

A Francisco, compañero de vida, por su denuedo, solidaridad y su constante invitación a contemplar la vida desde el compromiso, la responsabilidad social y el optimismo crítico.

A Rafael Francisco, por su confianza en mí como su madre, su constante búsqueda de sentido y compromiso con quienes más lo necesitan.

A Tomás y Mateo por su amor, su alegría y las múltiples sorpresas implícitas en su desarrollo, crecimiento y descubrimientos cotidianos propios de los nietos.

A Juan Ignacio, desde su condición filial, por el esfuerzo intelectual compartido y la convicción de la virtud como elemento esencial que nos han animado a conseguir el cumplimiento de nuestros objetivos.

A la memoria de mi padre, Rafael, quien me enseñara a amar los libros y a valorarlos como eternas y fieles compañías.

A mi madre, Rebeca, por su ejemplar fortaleza y su perseverante sacrificio en su afán de conseguir la formación integral para sus hijos.



## Agradecimientos

A las autoridades de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por la beca que hizo posible mi participación en el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana.

A Fernando Balseca Franco, Director del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana y director de mi tesis, por su acompañamiento solidario, su lectura minuciosa y crítica. Comparto los aciertos que se encuentren en este trabajo de investigación como resultado de su conocimiento, su generosidad y su esfuerzo para superar situaciones complejas; no así los posibles errores, cuya responsabilidad es exclusivamente mía.

A Maria Cecília de Miranda, Profesora Principal de la Universidad Federal de Minas Gerais, por su minucioso proceso de tutoría al revisar mi tesis desde su perspectiva filológica clásica, dedicar su tiempo a la lectura de las ocho novelas, realizar observaciones válidas para pulir algunos aspectos en las referencias clásicas y abrir un valioso proceso de diálogo y de aprendizaje.

A Santiago Cevallos –profesor del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar– y a Wladimir Chávez –profesor de la Universidad de Østfold–, miembros del tribunal de tesis, por el reencuentro, su apertura al diálogo, por su tiempo para realizar una lectura minuciosa y sus generosas observaciones y recomendaciones.

A los profesores del programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la UASB por presentarnos sus propuestas lectoras particulares, sus conocimientos y estar dispuestos a una escucha atenta.

A mi familia, por su apoyo incondicional, su presencia constante y su acompañamiento en los momentos más cruciales de este proceso, pero también por el cuidado, las alegrías, el conocimiento y las lecturas compartidas mientras desarrollaba la presente investigación.



## Tabla de contenidos

<i>Introducción</i> .....	13
<i>Capítulo primero Aprendizaje o El libro de los placeres: memoria, viaje y alteridad en búsqueda de conciencia y autodeterminación</i> .....	33
1. Trayectorias lectoras, conocimiento y autoconocimiento .....	33
2. <i>Braconnage</i> como trayectoria de paso desde el pensamiento sintiente al sentimiento pensante .....	39
3. Memoria amatoria, memoria individual y memoria ancestral .....	45
4. Claves para aprehender el motivo del viaje .....	50
<i>Capítulo segundo Procesos de construcción de la memoria y la identidad en El desterrado de Leonardo Valencia</i> .....	67
1. Memoria individual y su devenir en memoria comunitaria.....	67
2. Palabras y memoria: Testigo, historiador y conmemorador .....	74
3. Lugares de la memoria .....	83
<i>Capítulo tercero Bruna, soroche y los tíos: memoria y construcción de la identidad</i> .	93
1. Memoria individual y social: conocimiento y búsqueda de autoctonía .....	93
2. Relaciones de alteridad: silencios, palabras, acciones.....	97
3. Identidad narrativa, memoria vinculante y autoconocimiento.....	105
4. Nostalgia de la memoria y memoria de la nostalgia.....	110
<i>Capítulo cuarto El presente futuro y el futuro pasado en La tumba del relámpago: imágenes y memoria</i> .....	115
1. Indigenismo: Conocimiento y compromiso.....	115
2. Los tejidos de doña Añada: Écfrasis de las vivencias comunitarias .....	121
3. Vanguardia y retaguardia: Hermeneusis de palabras, imágenes y tejidos.....	126
<i>Capítulo quinto La nave de los locos: Viaje inacabado, memoria y alteridad en el exilio</i> .....	142
1. Poética, viaje y exilio .....	142
2. Amor, conocimiento y palabra en la creación de testimonios memorables .....	148
3. El viaje y su hipóstasis en el exilio.....	152
4. La nave de los locos: Referencias mitológicas clásicas sobre relatos de viaje, la memoria y la alteridad .....	157
5. Memoria individual y alteridad: Cartografía, conocimiento y autoconocimiento.	162
6. Los libros como espacios hospitalarios: Viajes conocidos e imaginados .....	166
7. Memoria y relaciones de alteridad en el exilio como viaje.....	176
8. El exilio: Testimonio, memoria social, memoria denunciativa .....	181
<i>Capítulo sexto El santo oficio de la memoria: Viaje y alteridad, elementos esenciales de la memoria denunciativa</i> .....	184

1. El poder de la palabra y las palabras del poder.....	184
2. Contexto y complejidades de la alteridad .....	188
3. Interacciones entre las remembranzas de viajes testimoniales y literarios: Construcción de relaciones de alteridad .....	192
<i>Capítulo séptimo De un salto descabalgó la reina: memoria, viaje, alteridad y reivindicación por la palabra .....</i>	<i>201</i>
1. Cleopatra: Autoimago tipo, heteroimago tipo y emarginación .....	201
2. <i>Memento mori</i> y elecciones vitales: Amor, anamnesis y autoconocimiento .....	207
3. “La huida”: rememoración del viaje salvífico y la experiencia de alteridad con los piratas cilicios .....	214
4. Referencias mitológicas femeninas y creación de imago tipos.....	220
<i>Capítulo octavo La caverna de las ideas: Mímesis y verdad en los clásicos.....</i>	<i>233</i>
1. Mímesis, conocimiento y verdad en el pacto narrativo .....	233
2. <i>La caverna de las ideas</i> : “Mímesis imposible” .....	239
3. El traductor, lector implícito y sus narratarios.....	245
4. Mímesis y función catártica del arte.....	261
<i>Reflexiones finales.....</i>	<i>263</i>
<i>Lista de referencias.....</i>	<i>273</i>

## Introducción

Hay hombres que viven contentos aunque vivan sin decoro. Hay otros que padecen como en agonía cuando ven que los hombres viven sin decoro a su alrededor. En el mundo ha de haber cierta cantidad de decoro, como ha de haber cierta cantidad de luz. Cuando hay muchos hombres sin decoro, hay siempre otros que tienen en sí el decoro de muchos hombres. Esos son los que se rebelan con fuerza terrible contra los que les roban a los pueblos su libertad, que es robarles a los hombres su decoro. En esos hombres van miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana.

(José Martí 2008)

La soledad de la obra lleva consigo una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa implica la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida.

(Jacques Rancière 2011)

La Literatura descubre, redescubre y amplía horizontes; renueva, revisa y recategoriza visiones de mundo; fortalece, intensifica y gestiona las competencias del pensamiento crítico reflexivo; incentiva, propugna y devela los alcances del pensamiento divergente; propone, reconsidera y reintegra el pensamiento sistémico como elemento esencial para aprehender, conocer y entender el mundo. Su instrumento esencial es la palabra. *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος* (En el principio existía el Verbo<sup>2</sup>) (Evangelio de Juan 1977, 476); la palabra que trasciende tiempo, espacio, y descubre mundos; el término heleno *λόγος* (logos), se constituía como sinónimo de *μῦθος* (mito), etimológicamente estos dos vocablos implicaban testimonio con palabras al inicio de su utilización, y eran sinónimos, marcaban una de las condiciones que definen lo humano: la posibilidad de contar historias, de transformar emociones, pensamientos, sentimientos y reflexiones en palabras que buscan comunicar, interactuar, dar a conocer nuestras identidades.

Al momento de tomar decisiones sobre mi futuro profesional, elegí la praxis docente, pues me permitiría dedicarme a contribuir en el ámbito de la educación desde la enseñanza del lenguaje y la Literatura. A través de la lectura de obras literarias, el conocimiento de diversos métodos de análisis, la explicación de reglas gramaticales para reivindicar la importancia del discurso, he dialogado con los estudiantes sobre la

---

<sup>2</sup> También podría traducirse como “En el principio era la palabra”, traducción propia.

importancia de la palabra en la formación integral de las personas. Elegí la enseñanza en este campo de las ciencias humanas críticas porque su desarrollo constituye una constante invitación al diálogo, permite la interacción humana, propicia el reconocimiento mutuo –desde el lenguajear, al que atribuía Humberto Maturana, junto al amor, el devenir de nuestra condición humana– (Maturana 2001).

Los textos clásicos han posibilitado diálogos, han establecido puentes a manera de nodos relacionales entre generaciones separadas por muchos siglos, por pluriversos lingüísticos, ideológicos, étnicos y culturales. Han posibilitado el reencuentro con ellos gracias a sus múltiples resonancias, ecos asumidos como alternativas válidas para reflexionar sobre las grandes preguntas implícitas en el desarrollo de nuestra condición humana a lo largo del tiempo: ¿quiénes somos?, ¿cómo conocemos?, ¿qué importancia tiene nuestra interacción con los otros?; ¿qué implicaciones tienen nuestras decisiones en el desarrollo de la vida, del amor, de la muerte, de la amistad?; ¿cómo se asumen desde la contemporaneidad latinoamericana?, ¿se resignifican, se copian, se transforman? Las *ἔπεα πτερόεντα* (palabras aladas) han trascendido las coordenadas espacio-temporales y culturales para acogernos, desde el placer estético que confiere la lectura, e invitarnos a reflexionar y a interpretar los testimonios clásicos que conmueven nuestras profundas raíces de humanidad compartida. Estos procesos nos hablan de heroísmo y de traición, de dignidad y deshonor, de justicia y de impunidad, de amor y desamor, de respeto propio y de respeto por las personas, de conocimiento y autoconocimiento, de interacciones humanas, de experiencias... de memoria.

He asumido estas reflexiones desde mi condición de docente, habitante de Latinoamérica que conoce las limitaciones de los discentes de lengua helena y latina, condición que ha sido superada con la lectura facilitada por las traducciones y con el análisis de obras de creadores latinoamericanos en las que se asimilan, se transforman y resuenan los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad. Dichos motivos permiten reconocer la importancia de la pluralidad étnica, la diversidad cultural y las propuestas alternativas de “estar en el mundo” y “de actuar en el mundo” como características de nuestra idiosincrasia. De allí que la enseñanza y los diálogos sobre la literatura clásica en traducción siempre buscaron resonancias en el análisis y el desciframiento de los significados profundos en obras de la literatura latinoamericana; el trabajo de reflexión conjunta con los alumnos siempre resultó enriquecedor, pues aunaba el pasado junto a la importancia de la tradición con lo contemporáneo y la búsqueda de sentido que nos protege del olvido; servía para que los estudiantes asumieran el legado

implícito en la literatura clásica helena y latina, su presencia en la literatura latinoamericana, su resonancia, las razones de la elección de los motivos clásicos por los autores modernos y contemporáneos; y por supuesto, la hermenéutica sobre las “interhistoricidad” de los motivos clásicos, sus ecos, su resignificación para el desarrollo de nuestras especificidades culturales y el aporte que han establecido algunos autores de Nuestra América.

Esta condición de latinoamericanos ha marcado también los posibles acercamientos realizados a través de las diferentes épocas a los textos clásicos como referentes fundamentales para la creación de obras propias de los autores en América Latina, específicamente en la selección de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad, para incorporarlos desde su regeneración, su resignificación o su transformación.

Mi trabajo de investigación propone revisar ocho novelas latinoamericanas desde el análisis de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad. Estos motivos literarios se han generado y resignificado como respuestas a preguntas complejas que la humanidad se ha planteado a lo largo de los siglos, y que continúan siendo pertinentes. Se relacionan con búsquedas que intentan encontrar sentido a las múltiples situaciones que se presentan en nuestra vida: la necesidad de guardar elementos esenciales de distintos momentos vivenciales significativos a los que podemos volver desde el ejercicio de la anamnesis, la evocación, la nostalgia –en su imbricación con el motivo de la memoria–. Estos elementos hacen posible la valoración de los recuerdos y la posibilidad de revisar las múltiples razones para ejercer el olvido. Invitan a la reflexión sobre el conocimiento, tanto externo como interno –relacionada con el motivo del viaje–, cómo lo gestionamos para llevar adelante la construcción de cosmovisiones que permitan la lectura del mundo exterior e interior, la apertura de posibilidades para encontrar nuevos lugares donde establecerse, proponiendo preguntas sobre el camino de regreso –la consecución del *vόστος* (retorno) o la imposibilidad de cumplirlo por diversas causas– y de una “manera otra” de aprehender el mundo, conocerlo, interpretarlo en su singularidad y complejidad desde la profundización crítica. De igual forma, la búsqueda de las raíces, de las razones por las que hemos devenido lo que somos; se establecen así posibilidades de autorreflexión sobre la interacción humana –integradas en el motivo de la alteridad–, el amor, las confrontaciones –*πόλεμος*–, la posibilidad de entender el cosmos, y el porqué del mundo al revés. Estos motivos se han establecido como ejes transversales desde las primeras obras clásicas helenas y latinas, permanecen vigentes en nuestro imaginario

cultural, sin restricciones de fronteras, pues cuentan con la Literatura para superar cualquier límite que se pretendiera imponerles y mantienen su legado en las palabras, en las interpretaciones de acuerdo con las características y necesidades de los tiempos, en la imaginación y sus resonancias en las personas amantes de conocimiento, de reflexión, de trascendencia, de valoración del uso estético de las palabras.

La necesidad de representación inicial de Latinoamérica desarrolló los mitos originarios de los habitantes autóctonos; mitos en los que se encuentran también los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad en un conjunto de narraciones, poemas y apotegmas que constituyen un valioso legado.

Cuando se produjo la conquista, los primeros colonizadores que deseaban, y podían testimoniar sus experiencias, recurrieron a su formación que marcaba la capacidad para utilizar sus referentes conocidos –desde el ámbito de una herencia de la literatura helena y latina– para describir nuestra “realidad-otra” caracterizada por su singularidad, no únicamente la del nivel del ser, sino también la del parecer. Recurrieron así a las propuestas clásicas para explicar un mundo nuevo al que debían “ordenar y controlar” en función de sus propios intereses: era necesario nominar para dominar.

En la colonia, la tradición neoclásica se constituyó en un canon para demostrar la educación cuidadosa y erudita que podían alcanzar los peninsulares y los criollos que se lo proponían para establecer diálogos entre pares. Los colegios y las universidades asumían su papel de veedores del respeto a la tradición clásica helénica y latina que era considerada parte de la formación integral de una persona cultivada.

En los inicios de la era republicana también se mantuvo la tradición clásica –los ideales democráticos así lo requerían, al igual que un desconcierto en la búsqueda y definición de una identidad propia–, y para lograrlo, se necesitaba reflexionar sobre las singularidades y las características específicas de las naciones de reciente creación.

En el siglo XX, esta tradición fue utilizada para responder a nuestras maneras propias de construir propuestas epistémicas que pudieran dialogar, en forma paritaria, con interlocutores fuera de Latinoamérica. Martí adaptó una *Iliada* para niños (Martí 2008), asumía que era necesario conocer las grandes obras clásicas como parte de una formación integral que mantuviera las raíces firmes para el hombre “natural”. En el Ecuador, el P. Aurelio Espinosa Pólit, S.J. dedicó gran parte de su formación y su práctica académica al conocimiento, estudio y preservación de la tradición clásica helénica y latina: formó un equipo de investigadores y traductores con sus discípulos, y consiguió traducir en verso algunas obras que se han considerado hitos de la literatura clásica: el teatro de Sófocles

(2021), la obra de Virgilio (1961) y los poemas de Horacio (1953). Su trabajo minucioso estuvo dedicado a difundir la tradición que permitía valorar los clásicos, pues la consideraba fundamental en el proceso de consolidación de la propuesta ignaciana de formación, específicamente como un eje transversal que daba sentido a los lineamientos del humanismo cristiano en la educación. La *Ratio Studiorum* (1635) lo había planteado como elemento fundamental que caracterizaba la formación integral de los estudiantes que elegían y se acogían a las propuestas ignacianas de educación.

En México, Alfonso Reyes estableció, investigó, conoció y tradujo algunas obras sobresalientes de la literatura helena y de la mitología helénica y latina para conformar y desarrollar su propuesta crítica propia en su libro *La crítica en la edad ateniense* (2018).

También encontramos testimonios de la importancia debida a la tradición clásica en las obras literarias que se produjeron en Latinoamérica desde la colonia hasta el siglo XXI, entre las figuras más destacadas y reinterpretadas en las obras latinoamericanas encontramos a las Musas, a Antígona, a Helena, a Odiseo, a Afrodita, al Minotauro, a Circe, a Atenea, a Eros, a Aquiles, a Medea, a Ifigenia, a Clitemnestra, a Calipso, a Medusa, a Casandra y, con ellas, los motivos de la alteridad, la memoria y el viaje.

A través de los años, las reformas educativas y las decisiones de privilegiar los estudios que buscaban fines esencialmente prácticos permitieron la exclusión paulatina de los estudios humanísticos y, como consecuencia de esto, la decisión de ignorar la importancia de lo clásico heleno y latino en la formación integral. Entonces, los referentes clásicos perdieron protagonismo hasta alcanzar casi su exclusión total, por desconocimiento y debido a justificaciones banales que caracterizaban los estudios clásicos como “inútiles”.

En la actualidad, Latinoamérica presenta aún contrastes profundos: complejidades sociales y una gran riqueza multicultural, donde el olvido y la memoria conviven, así como herencias culturales que hablan de las formas hegemónicas de globalización, pero también proponen y acogen la esperanza de construir mundos sustentables que permitirían materializar una globalización contrahegemónica (Boaventura de Sousa Santos 2009) o la alternativa de una mundialización (Ezequiel Ander-Egg 1998), donde el ch'ixi andino (Silvia Rivera Cusicanqui 2018) podría conservar en forma selectiva elementos culturales tradicionales y extranjeros, propios y ajenos que enriquecieran nuestra visión de mundo, nuestro situarnos en el mundo y nuestro actuar en el mundo. Debemos considerarlo desde la reivindicación de nuestro metaderecho fundamental: “el derecho a tener derecho”, se nos plantea la posibilidad de generar un conocimiento

propio, necesario para construir alternativas para Latinoamérica –Nuestra América (José Martí 1985)– con fundamentos epistemológicos genuinos, pero sin olvidar otras tradiciones culturales que han formado parte de nuestro devenir. Esta investigación propone también encontrar las prácticas que caracterizan el conocimiento y la revisión de la tradición clásica de la Literatura Helena y Latina, de algunas de sus alternativas teóricas de análisis en paralelo con la reivindicación de nuestras propuestas tópicas específicas en su aprehensión, en la construcción identitaria desde la palabra que marca trayectorias que cambian contextos culturales y sociales que en un inicio estuvieron establecidos desde la imposición y, luego, desde la elección reflexiva.

### **Aparato metodológico**

Viaje, memoria y alteridad presentes en la creación de obras literarias invitan a la reflexión sobre la incorporación de los motivos clásicos, su transformación, sus relaciones de interhistoricidad y reconfiguración como parte de la reflexión sobre la identidad. Las primeras manifestaciones literarias en la Hélade y Roma han desarrollado los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad; incluso antes de que los filósofos encontraran explicaciones para responder las preguntas sobre nuestra esencia, nuestra identidad, nuestra situación en el mundo y nuestras interacciones cotidianas, Homero y Hesíodo desarrollaron estos motivos en sus obras antes de que los filósofos de la naturaleza consignaran sus respuestas sobre los *ἀρχαί* (inicios, principios fundadores) frente a la necesidad de explicar el origen del mundo y de las interacciones humanas. Las grandes obras literarias, hitos importantes en la literatura mundial, han acogido estos motivos en todos los géneros literarios de ficción: la épica, la lírica y el drama. De esta manera han concitado el interés de los teóricos de la literatura en los ensayos literarios que afianzan las posibilidades de entender nuestro mundo desde la consideración estética que plantea la Literatura y su estudio sistemático como una propuesta epistémica donde se combinan la racionalidad, la imaginación, la emotividad, la creatividad y la experiencia estética desde las palabras que resuenan, testimonian e interpretan el mundo y nos invitan a actuar en él desde la criticidad y el conocimiento. El análisis que propongo realizar en este trabajo investigaría los textos:

[como] relatos de lugares visitados, vicisitudes de la travesía y memoria. Ambivalencias y vaivenes en la conformación de una identidad nacional.

Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa. “Diégesis”, dice el griego para designar la narración: instaura un camino (“guía”) y pasa a través (“transgrede”). El espacio de operaciones que produce está hecho de movimientos: es topológico, relativo a las deformaciones de figuras, y no tópico, que define lugares. (De Certeau 2000, 141)

Declaro mi total acuerdo con este criterio citado sobre la concepción de los textos a los que decidimos asomarnos con diversas expectativas; en esta investigación, con el propósito hermenéutico para descifrar el sentido profundo de la utilización de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad, establecer trazos de nuestro recorrido por el texto, seleccionar caminos alternativos para marcar nuevas rutas de acercamiento en su lectura e interpretación sobre los lugares de memoria que demarcan particularidades identitarias de los contextos sociopolíticos y artísticos propios de la conformación de una identidad; la cartografía implícita en las rutas de análisis señaladas por la teoría podrían interrumpir e impedir el flujo natural de lectura inserto en los relatos. La palabra griega diégesis lleva implícita en sí el concepto de narración donde no hay travesías excluyentes, sino propuestas para marcar rumbos y encontrar nuevos caminos, buscar formas alternativas de travesía en las que se incorpora la noción de viaje en el acercamiento a la lectura de las obras y su invitación al movimiento constante que nos permita construir caminos propios y propicios para leer los textos que seleccionamos, analizarlos e interpretarlos.

En el título de mi propuesta de investigación se busca una relación entre el legado clásico heleno y latino que caracteriza los motivos clásicos de la memoria, el viaje, la alteridad y su utilización en la literatura contemporánea en Latinoamérica, donde se han reescrito, resignificado o transformado, no por ser paradigmas clásicos exclusivamente, pues no han sido asumidos como *τόποι* (tópicos) incluidos dentro de una poética establecida desde la imposición, sino por su trascendencia, debido a la elección que han realizado los escritores para incluirlos en sus obras, imprimiéndoles rasgos específicos que permiten su utilización pertinente y así han adquirido visos característicos que hacen posible su resignificación idiosincrática en nuestro medio.

Estos motivos clásicos constituirían una especie de legado para la humanidad, pues nos recuerdan que están vigentes, que no han caído en el olvido, que no desaparecerán, que se muestran y resultan totalmente contemporáneos, han ofrecido la posibilidad de reflexionar sobre las preguntas esenciales de nuestra condición de seres pensantes y sintientes. Las personas aún continuamos en la búsqueda de la memoria que nos inscribe y caracteriza dentro de nuestra humanidad, nos planteamos las posibilidades

de conocer el mundo externo y el interno para llegar a un autoconocimiento, y, por supuesto, interactuamos con otras personas en contextos específicos.

Algunos autores latinoamericanos han utilizado referentes clásicos y han incorporado los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad en la concretización de sus obras literarias. Al leerlas, hemos encontrado que las relaciones de transtextualidad que se establecen gracias a los motivos utilizados no revelan copias estériles, sino propuestas alternativas que actualizan estos motivos literarios clásicos y han ayudado a configurar líneas de fuga que permiten identificar cambios en el *sensorium* en el que se contextualizan. Así se construyen las poéticas de Borges, Cortázar, Uribe, Carpentier, Lezama Lima, Paz, Fuentes, Poniatovska, Neruda, Martí, Lispector, Marechal, Scorza, Peri Rossi, Valencia, Yáñez Cossío, Boullosa, Somoza, Giardinelli y una serie de autores y artistas que ponen bajo nuestra consideración los motivos clásicos y su reelaboración en sus obras literarias, pictóricas, escultóricas, radiales, cinematográficas y ensayísticas.

La gestión académica –docente y discente– también ha permitido que conozca, revise y elija algunas propuestas de análisis literario que me permitan estudiar, analizar y resignificar los textos seleccionados. En el período presencial del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, conocí algunos teóricos con quienes comparto sus métodos de acercamiento a las obras literarias. Destaco el lugar que ocupa Michel de Certeau, S.J. en este proceso, especialmente porque me ha revelado la posibilidad del *braconnage*, una alternativa combinatoria de teorías y métodos de análisis que confiere apertura liberadora para la hermeneusis de los textos.

El corpus de estudio planteado inicialmente y los métodos de análisis que conforman esta propuesta de investigación como trabajo final del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar está conformado por ocho novelas: *Aprendizaje o El libro de los placeres*, 1969, Clarice Lispector; *El desterrado*, 2000, Leonardo Valencia; *Bruna, soroche y los tíos*, 1971, Alicia Yáñez Cossío; *La tumba del relámpago*, 1979, Manuel Scorza; *La nave de los locos*, 1989, Cristina Peri Rossi; *El santo oficio de la memoria*, 1991, Mempo Giardinelli; *De un salto descabalgó la reina*, 2002, Carmen Boullosa; y *La caverna de las ideas*, 2000, José Carlos Somoza. Me ha parecido pertinente elegir cuatro escritoras y cuatro escritores, además de cotejar estas ocho novelas entre sí y plantear su análisis como cuatro pares, considerando el énfasis que proponen al tratamiento de los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad en cada una de ellas: *Aprendizaje o El libro de los placeres* tiene como su par a *El desterrado*; el segundo par de novelas está conformado por *Bruna, soroche y los tíos* y

*La tumba del relámpago*; el tercer par de novelas se establece entre *La nave de los locos* y *El santo oficio de la memoria*; y el cuarto par lo constituyen *De un salto descabalga la reina* con *La caverna de las ideas*.

El eje temporal para esta investigación propuesta es amplio, abarca un período que va desde mediados del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI: 1969-2002. En él podemos encontrar referencias al inicio del desarrollismo, el desarrollismo, el Boom, la crisis, el neoliberalismo y el renacimiento de la esperanza. He configurado el análisis de las novelas en textos de escritoras mujeres y textos de escritores hombres en orden de los temas y los motivos clásicos desarrollados en ellas.

La localización geográfica de los autores comprende los extremos de Latinoamérica, México y Argentina, pasando por Perú, Uruguay, Brasil, Cuba y Ecuador.

Los tiempos y los espacios del discurso narrativo van desde el siglo V a.C. en Atenas y un “futuro atemporal” que en apariencia podría incluso asimilarse a lo contemporáneo desde el misterio que envuelve al traductor de la obra, propuesta en *La caverna de las ideas* hasta el siglo XX, hasta el planteamiento de la posibilidad de encontrar ciudades “distópicas” como la ciudad de Trampa, en el texto de *La nave de los locos*, lugar al que se arriba después de una travesía que busca un espacio de supervivencia y que consigue interrelacionar el inicio de la creación, desde la écfrasis del tapiz románico de la creación, el medioevo y el mundo contemporáneo. Conocemos respecto a la compleja “ciudad del soroche” en los Andes que reduce a sus habitantes desprevenidos a la inacción, la falta de criticidad rutinaria, y que al final se destruye, sin dejar rastros, a excepción de un fragmento bíblico, que la protagonista, Bruna, encuentra al escapar de ella y exiliarse para encontrarse a sí misma en *Bruna, soroche y los tíos*. Nos transportamos al período inicial del imperio romano en Egipto, Jonia y Roma y el problema de la autenticidad de la palabra que testimonia vidas desde la experiencia personal y la elección de un escritor fiel que se comprometa a relatar la verdadera historia de un personaje polémico, que se asumía con el derecho de conquistar el mundo conocido frente al poderío de una Roma en constante expansión en *De un salto descabalga la reina*. Leemos sobre las complejidades del exilio producidas por la dictadura argentina en la séptima década del siglo XX que aún a México como lugar de acogida para el exilio con la Argentina en su calidad de país que recibe migrantes, los integra y luego los descarta, e Italia como lugar de añoranza donde se afianza la tradición de los migrantes que llegan a la Argentina con profundas esperanzas y referentes literarios recordados y utilizados para enrumbar la vida desde la memoria familiar de los protagonistas, y que van desde

Virgilio y su *Eneida* hasta Dante y *La divina comedia* en *El santo oficio de la memoria*. Se encuentran referencias sobre la importancia de reivindicar la palabra que concita la memoria, la tradición helénica y latina en una Italia que debe sufrir las consecuencias de la persecución fascista, las luchas internas, la búsqueda de supervivencia y a través de estas experiencias, establecer un relato testimonial que permitirá conocer para comprender la historia contenida en la memoria familiar, social, artística y política en un mundo que se desestructura debido a un régimen totalitario que obliga al exilio en *El desterrado*. Se vislumbra la necesidad de encontrar-se con uno mismo en una megalópolis brasileña del siglo XX aludiendo a la Odisea homérica y a la leyenda germana de Loreley en la construcción de los protagonistas en *Aprendizaje o El libro de los placeres*. Se denuncian las injusticias que se han venido cometiendo en los Andes, específicamente en el Perú del siglo XX, matizadas, advertidas y confirmadas por el tiempo mítico que habita en los ponchos tejidos de doña Añada, la historia de Inkarri, el despojamiento de las tierras a los campesinos por parte de compañías mineras extranjeras que anulan la vida comunitaria en *La tumba del relámpago*.

Desde la experiencia de lectora especializada que comparte sus procesos de aprendizaje-enseñanza con diversos grupos que muestran inquietudes estéticas, he confirmado que la Literatura Clásica Helénica y Latina constituyen un referente fundamental para iniciar y provocar múltiples acercamientos a los textos literarios desde su ficcionalización hasta las diversas posibilidades abiertas de lectura crítica y hermenéutica, para analizar las propuestas de traducción de estos motivos clásicos que podrían agilizar procesos de inteligibilidad mutua. Esto permitiría alcanzar una autorreflexión interna en la consolidación de nuevas formas de cosmopolitismo, discernimiento y conciencia del papel que juega la Literatura Latinoamericana en la conformación de su identidad y su herencia común de humanidad que constituye una tradición.

El objetivo general de esta investigación ha sido realizar una relectura de las obras seleccionadas, analizar su prefiguración y la forma en la que se ha elegido configurar los referentes clásicos como uno de los ejes transversales más significativos. Estos procesos permitirían encontrar indicios para reconocer-recorrer-reestructurar trayectorias lectoras en los textos que propicien la producción de documentos críticos alternativos y consideren la necesidad de reinterpretación de las obras elegidas para su análisis desde el conocimiento de los mitos y los referentes específicos insertos en los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad.

La reflexión sobre estos motivos clásicos seleccionados y cómo se presentan en las obras propuestas para su análisis contienen ecos que aúnan algunas de las principales propuestas teóricas de la transtextualidad (Gerard Genette 1989) combinada con el planteamiento de Claus Uhlig (1982 y 1985) sobre las relaciones intertemporales que se presentan en el desarrollo y utilización de los motivos clásicos en las obras literarias elegidas: *Palingenese*, *Ananke* y *Palimpsest*<sup>3</sup>. Estas alternativas teóricas se muestran útiles y pertinentes para realizar un seguimiento de las propuestas literarias latinoamericanas en el contexto de la antropofagia teórica y sus resultados en la conformación de una propuesta estética propia.

El análisis de las obras desde los principios de la literatura comparada relaciona la Tematología y la Imagología con el análisis de los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad, lo que nos permite realizar una hermenéutica más profunda de las lecturas desde la reflexión sobre los imagotipos propios, los imagotipos que nos caracterizan frente a los demás y de la conformación de la emarginación producto de los prejuicios establecidos por estereotipos en la manera de relacionarnos entre nosotros.

Dado el carácter de la investigación, el marco donde se contextualiza propone el análisis desde la interdisciplinariedad: teoría literaria, literatura comparada, concepción sistémica del mundo, mimesis; complejidad, constructivismo radical en la comunicación, autorreferencialidad de la literatura; estudios culturales, identidad y sus representaciones.

En mi experiencia lectora e investigativa, no he encontrado análisis críticos en los que se incorporen los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad para la interpretación de las obras seleccionadas. Conozco el trabajo de Ángel Vilanova *Motivo clásico y novela latinoamericana* (1993) donde realiza el análisis transtextual del motivo clásico del viaje al averno en tres novelas latinoamericanas: *Adán Buenosayres*, *Pedro Páramo* y *Cubagua*, pero no se propone enfatizar en los motivos clásicos de la memoria ni el de la alteridad como lo hago en la línea de mi investigación. No conozco ensayos críticos que planteen ni desarrollen el análisis específico de los motivos clásicos de la memoria, el viaje o la alteridad en las ocho novelas que conforman el corpus de análisis establecido.

Las clases de Literatura Helena y Latina en traducción, y las clases del Doctorado en Literatura Latinoamericana han resignificado el proceso de lectura en sí como una actividad compleja, que ha planteado problemáticas que acompañan los acercamientos a

---

<sup>3</sup> Términos utilizados por Claus Uhlig, en el original alemán. Los traduzco al castellano como palingénesis, ananke y palimpsesto.

los textos desde la traducción cultural, pues, aunque su tarea de restitución de la obra original resulte casi imposible, los recorridos que podemos reconocer modulan las lecturas y las traducciones lectoras realizadas desde espacios teóricos específicos como el de Stuart Hall y la transcodificación (1997): “transcoding is the process of “taking an existing meaning and re-appropriating it for new meanings” [...] an integrationist strategy occurs when a marginalized individual attempts to reverse his or her stereotype, and is portrayed as equal or better than the hegemonic group” (Stuart Hall 1997, 270).

Además, debo señalar la pertinente relectura de las concepciones de Walter Benjamin (1971) sobre la traducción como proceso arqueológico que inscribe y reescribe, que ayuda a develar –a la luz de las inquietudes de la actualidad– elementos que se encuentran en las obras, para reconstituirlos, testimoniarlos e interpretarlos en una lectura crítica, minuciosa, exigente. También propone la posibilidad de incorporar el *braconnage*, de acuerdo con Michel de Certeau, S.J. (2000), en la construcción de trayectorias que marcarían lecturas de análisis alternativas y reveladoras.

Las obras seleccionadas en el corpus de mi investigación demuestran también una preocupación por equilibrar el interés sobre la escritura y el género; cada una de estas novelas plantea la posibilidad de leer, conocer y analizar las propuestas de un escritor y de una escritora. El análisis elegido exige una reflexión metaliteraria sobre la palabra y cómo se la utiliza en los procesos de traducción y edición en sus prácticas consideradas dentro del proceso de mimesis.

Ubicar y revisar la tradición clásica y su relación con la literatura moderna contemporánea permite analizar los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad construidos como mitos literarios o temas literarios en los que el trabajo denodado con la palabra manifiesta la constante búsqueda que permite la construcción de una identidad desde las propuestas específicas planteadas en cada una de las obras elegidas.

A lo largo de los procesos de análisis ejecutados, se encuentran ecos de diversas propuestas metodológicas que he creído pertinentes para cada uno de los textos literarios seleccionados. El método de análisis que me ha parecido que muestra mayor pertinencia para conseguir desarrollar esta propuesta de investigación se ubica en el ámbito del comparatismo: la Tematología plantea el tratamiento de los temas y los mitos literarios, su recurrencia y su resignificación.

He recurrido también a la Imagología, pues propone el análisis de la construcción de autoimagentipos, heteroimagentipos, filía, fobia o manía y emarginación en las interrelaciones.

Desde la transtextualidad, en la tónica de Gerard Genette, he asumido las relaciones intertextuales como marca de literariedad. De acuerdo con las lecturas realizadas, las relaciones transtextuales que cobran preponderancia en esta investigación serán la hipertextualidad en su manifestación de transposición, relación de transformación con régimen serio –*Aprendizaje o El libro de los placeres, El desterrado y La tumba del relámpago*–; la parodia, relación de transformación en régimen lúdico –*La caverna de las ideas y La nave de los locos*–; y el travestimiento, relación de transformación en régimen satírico –*Bruna, soroche y los tíos, El santo oficio de la memoria y De un salto descabalga la reina*–.

Los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad permiten interrelacionar el análisis de las obras literarias seleccionadas entre sí para descubrir los procesos de construcción identitaria en las elecciones desarrolladas por los autores. La construcción de esteretipos y la consecuente emarginación se manifiestan claramente en los procesos de identificación de los protagonistas de las novelas y su afán de diferenciación, pero esencialmente en *La tumba del relámpago* con la contraposición entre explotados y explotadores, la impunidad causada por una justicia inexistente o la manipulación de las leyes. *La caverna de las ideas* enfatiza en la utilización de máscaras que quieren ocultar la necesidad de asumir la emocionalidad como componente esencial de nuestra condición humana, que no se puede desconocer ni negar al emprender procesos de una racionalidad excluyente. *La nave de los locos* denuncia la emarginación en la concepción del exiliado, la indiferencia o la persecución de personas, el trato digno o indigno que se prodiga a los seres humanos. *De un salto descabalga la reina* permite conocer el complejo proceso de descrédito contra una mujer que se atreviera a confrontar el poder establecido y a reivindicar sus elecciones en un mundo prejuiciado y determinista del papel de un gobernante masculino. *El desterrado* desarrolla la emarginación en el posicionamiento político frente al totalitarismo fascista y sus consecuencias nefastas en la vida de las personas. *Bruna, soroche y los tíos* cuestiona la negación de lo autóctono aborígen y la ausencia de criticidad y autenticidad en los ciudadanos de “una ciudad del soroche”. *El santo oficio de la memoria* presenta la complejidad de la muerte de los hombres de una familia, su nostálgica emigración a la Argentina, sin permitirse olvidar a una Italia lejana, sus glorias y su legado, y, por supuesto, la crítica a la dictadura y al exilio. *Aprendizaje o El libro de los placeres* se detiene en el rol discriminatorio que consigna a las mujeres en su enfrentamiento contra los prejuicios impuestos cuando pretenden alcanzar su autonomía.

En esta tónica también me ha parecido apropiado utilizar las concepciones interhistóricas –relaciones intertemporales– propuestas por Claus Uhlig (1982 y 1985): la *Palingenese* (*palingénesis*), regeneración en la que el ayer renace en el hoy –*Aprendizaje o el libro de los placeres*, *La tumba del relámpago*, *El desterrado*; la *Ananke* (*ananke*), la necesidad, el ayer determina el hoy *El santo oficio de la memoria*, *Bruna, soroche y los tíos*, *La caverna de las ideas*; y el *Palimpsest* (palimpsesto) o reescritura –*De un salto descabalga la reina*; *La nave de los locos*–, el hoy reescribe y reintegra el ayer para establecer las elecciones que han realizado y los resultados que han conseguido los autores de las obras seleccionadas al integrar los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad.

El motivo de la memoria se ha propuesto como elemento que nos caracteriza como humanos y nos ubica en nuestra historia, testimonia su importancia en el exilio y en la añorada preparación del *vόστος*, el retorno. La memoria fundamenta la construcción de nuestra identidad propia, su ubicación en la identidad comunitaria de la que hemos partido, la memoria individual que incide en la memoria social, la memoria histórica, la memoria denunciativa que define nuestro *sensorium*, la *communitas* y no la *immunitas* – desde el olvido– (Esposito 2005) que son propios de nuestra identidad en los espacios en los que nos encontramos o a los cuales hemos decidido volver para reconstituirlos y reconstituírnos –*Bruna, soroche y los tíos*, *El desterrado*. También propone la revisión del papel que cumple el escriba que modula la memoria en sus textos, la complejidad del traductor/traductor-traidor en cuya memoria confiamos, el escribiente-editor que selecciona y resignifica la memoria de personas, sociedades y acciones para la posteridad –*El santo oficio de la memoria*, *La caverna de las ideas* y *De un salto descabalga la reina*. Es preciso señalar que el motivo de la memoria también aúna el mito que al conjugarse con la memoria presenta la posibilidad de superar la fragmentación de la identidad en tejidos que permitan la anamnesis para prevenir y prepararse para el porvenir desde el recuerdo del pasado y nuestra insumisión frente al olvido, testimoniar el pasado en las vivencias del presente y en la premonición sobre el cumplimiento del futuro –*La tumba del relámpago*, *Aprendizaje o el libro de los placeres*, *La nave de los locos*–.

El motivo del viaje presenta posibilidades de conocimiento y autoconocimiento en las interacciones que se establecen con el mundo externo. Esta percepción se desarrolla gracias a las experiencias concretas conjugadas con la autorreflexión posible en la interiorización para el conocimiento del mundo interno y la consecuente necesidad de establecer nuestro *Standpunkt* que implica la visión del mundo y la acción que nos

proponemos ejercer en él. Esta investigación ha dedicado un énfasis especial al motivo del viaje al inframundo –*ad inferos*– que se manifiesta en la *κατάβασις* (descenso al inframundo) y la *véκνια*, el diálogo con las *psyques* de los muertos, y su relación con la muerte y el exilio. El conocimiento como submotivo del viaje ha permitido reconocer, desde la conmoción, la humanidad perdida en la violencia, la tortura, la injusticia, y nuestra humanidad recuperada cuando se convoca la memoria manifiesta en las palabras susurradas, elegidas, testimoniadas públicamente, convocadas para establecer vinculaciones entre el ámbito público-comunitario y el privado-personal.

El motivo de la alteridad permite el autoconocimiento en las formas de interacción con los demás. Este motivo clásico se encuentra testimoniado desde la antigüedad en relación con la identidad, la autoctonía, las características propias que permiten comparar, conocer e interrelacionarse con los demás, especialmente con los Otros-otros, con quienes debemos interactuar. Impulsa la elección de devenir persona en compañía de otras personas para posibilitar nuestro crecimiento y nuestro reconocimiento como pares; o, por el contrario, el extravío de las relaciones “alteradas” desde la magnificación de la soberbia, la alienación, que hace que veamos a los demás como individuos inferiores o desde la terrible y humillante sumisión que no nos permite ver a los otros en el mismo nivel, sino desde una inferioridad cultivada como herencia de procesos hegemónicos de globalización que han conducido a la emarginación.

Los submotivos de la alteridad se manifiestan en el amor, el *πόλεμος* (confrontación) y el mundo al revés interrelacionados a su vez con el submotivo del poder; esto permite establecer una posición epistémica del mundo, no únicamente desde la racionalidad ni exclusivamente desde los afectos, sino desde la racionalidad sintiente y el sentimiento pensante como elementos que conforman nuestra especificidad de personas integrales, “sentipensantes” (Giuseppina Grammatico 2000).

Los referentes teóricos seleccionados para desarrollar esta investigación incluyen los motivos y mitos literarios, pues la propuesta teórica de la literatura comparada parte de que la Literatura se corresponde y va al encuentro de la mente, la experiencia y el destino en una época de hibridación, que salva y exalta las diferencias, abriendo posibilidades de diálogos progresivos entre los textos y sus lectores para conformar un *sensorium* específico que da cuenta de las construcciones epistémicas, sociales y artísticas de los contextos que caracterizan a cada obra literaria.

Gracias a los seminarios que han conformado el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y en

los casos que lo requirieron, he creído acertado incorporar algunas reflexiones sobre la teoría mimética de Girard (2023) que contempla la violencia sacrificial, el desarrollo de la *communitas* y el *phármakum*; la teoría de la transcodificación que propone Hall al reflexionar sobre la traducción exacta posible y la suprarrepresentación al considerar al poeta –creador– como demiurgo, y su relación con la problemática mimética, relacionándolas con las propuestas de Platón y Aristóteles sobre el arte y su proceso de mimesis. También he considerado importante incorporar el concepto de antropofagia teórica (Oswald de Andrade 1928) para reflexionar sobre la “apropiación”, “asimilación” e “innovación” de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en las novelas seleccionadas para el desarrollo de la presente investigación.

Establecer una crítica temática como clave para el proceso interpretativo de una obra literaria permite el acceso hermenéutico, asumiendo las profundas dinámicas de significación del imaginario de un autor en los procesos de conocimiento y aprehensión del mundo, por lo que me ha parecido válido recordar e incorporar algunos principios de la teoría de la “razón poética” de María Zambrano (1998).

La propuesta de análisis temático ha permitido realizar el estudio comparado de los temas y los mitos literarios, sus fuentes clásicas, la migración y mutación de temas y motivos en la literatura con el fin de reconocer los procesos de la historia cultural presentes en la narrativa latinoamericana que se testimonian en los textos seleccionados, y descubrir así cuáles son los *Standpunkte* desde los cuales ven el mundo y toman decisiones para su actuación en él. He utilizado esta propuesta de análisis para investigar la modalidad y las causas de las continuas recuperaciones de los temas y los mitos literarios que se relacionan con los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en su resignificación mediante la construcción de los *loci* de memoria (*Pathosformeln*, A. Warburg 2017), de conocimiento y de alteridad.

Han resultado significativos algunos principios del análisis temático, pues proponen el estudio de los temas del héroe como encarnación típica de una idea, los temas de situación contextualizados en esquemas mítico-narrativos, el estudio comparado de las transformaciones históricas a través de los textos elegidos y la construcción del espacio donde se cruzan estratégicamente dinámicas literarias. Así se pueden establecer relaciones con el imaginario, la historia de las ideas, de las ideologías, de la mentalidad y la sensibilidad, Esposito (2006) invita a la reflexión sobre la economía del *bios* y la *zoe*; también se encuentran ecos de Rancière (2005 y 2011) y Moraña (2014) utilizados para discernir sobre la estética de la política y la política de la estética, el *sensorium* y las líneas

de fuga, y de Michel de Certeau, S.J. como resonancia del eje integrador, con su propuesta sobre la construcción de trayectorias que ayuden a establecer tácticas dentro del *braconnage* para el acercamiento e interpretación textual construyendo caminos alternativos para gestionar el análisis y la hermenéusis de las obras propuestas al considerar que la sociedad se define a sí misma “en tanto en cuanto se dota en el lenguaje del pasado”. La considero una afirmación valiosa para afianzar mi análisis de los motivos clásicos que han trascendido desde la antigüedad a la modernidad, ya que las novelas que constituyen mi corpus de estudio conceden gran importancia al pasado, construyen lenguajes para hablar de ese pasado que se afianza en la memoria y para encontrar una vía de acceso a lo real, a la verdad que no podemos ni debemos olvidar.

Para Certeau, el acercamiento a lo real desde la atención a la posición de “lo ausente, en todas partes supuesto y en todas partes faltante” se articula con la teoría del deseo mimético de Girard (2023), ya que la explicación, desde su racionalidad, se combina con la narración literaria que al negar al Otro, lo evidencia.

Así se podrían establecer los puntos de fuga para pensamientos o prácticas que se desarrollan en las novelas y son significativas para conocer los espacios epistémicos donde se problematizan, pues la literatura se convierte en una manera alternativa de conocer el mundo desde sus formas literarias que eligen y refieren hechos, “génesis histórica”, en las que se actualizan la memoria dentro de un sistema cultural.

Se asume, entonces, que la opacidad, los escotomas y las aporías surgidas durante la lectura son esenciales para la hermenéusis de las obras. El énfasis en lo ausente permite relacionar el pasado con el presente, encontrar luz en las preguntas que nos planteamos, resignificar algún problema contemporáneo al estudiar y tratar de entender sus huellas en el pasado, pues los textos muestran un carácter perspectivista si los asumimos como un sistema que posibilita múltiples significaciones al enfatizar en lo ausente.

Michel De Certeau, S.J. considera la posibilidad de crear constelaciones de interpretaciones múltiples (Cit. Castro Orellana 2010, 18) –¿acaso incluso infinitas?– que testimonien un presente que preserva una vinculación con el pasado, ya que en un texto las acciones que se relatan se convierten en un lugar de producción social que introduce determinaciones, presiones o privilegios decisivos para la organización de los métodos, los intereses y los modos de acercarse a ellos.

La Tematología presupone también el estudio de los *τόποι* como lugares de memoria colectiva que señalan esquemas de acciones, situaciones e invenciones características de la fantasía y son recursivos en la memoria colectiva (Halbwachs 2004);

se ha tomado en cuenta el desarrollo de los motivos literarios (Frenzel 1980) que señalan algunas recurrencias en la escritura de ficción literaria, como el motivo del bufón sabio, el juicio de Dios, el presagio, visión, sueño premonitorio; los *loci communes* (Curtius 2014): invocación a la naturaleza, *puer senex*, el mundo al revés, el *locus amoenus*, las metáforas del mundo como libro, *theatrum mundi*. Esto se relacionaría directamente con el análisis transtextual, pues considera la naturaleza intertextual de un tema literario con el fin de conformar series temáticas y análisis contrastivos (Anna Trocchi 2002).

La lectura de los textos elegidos y las obras teóricas que me propuse revisar me han permitido asumir la Literatura como un proceso sistémico e interdisciplinario, donde confluyen discursos multívocos y diversas maneras de contemplar e interpretar el mundo.

Mi propuesta de tesis parte del siguiente problema de investigación: Ver el papel que desempeñan los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en la construcción de testimonios sobre la identidad, desde la palabra en el contexto de la narrativa latinoamericana en las novelas seleccionadas para su análisis. Debo aclarar que utilizaré los términos helenos para las palabras más significativas en el análisis de los motivos clásicos como un signo de respeto, consideración y agradecimiento al pueblo heleno, pues mi formación en la filología helena se hizo posible gracias a una beca para realizar mis estudios en la Universidad Aristóteles de Tesalónica. A cada uno de los términos helenos le acompañará su traducción.

Establecí la siguiente hipótesis para el desarrollo de mi propuesta: La interpretación y resignificación de los referentes literarios de la tradición clásica y su utilización en los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad se constituyen en ejes fundamentales para construir y desarrollar el tema de la identidad en la narrativa latinoamericana proponiendo diversas formas de contemplar y realizar una hermeneusis del mundo en las novelas latinoamericanas seleccionadas.

Los objetivos específicos que dan cuenta de la propuesta de investigación fueron los siguientes:

- Caracterizar las relaciones dialógicas del motivo clásico de la memoria y la constitución de nuestra humanidad esencial, la formación como personas y el aprendizaje en la construcción de identidad en la narrativa latinoamericana a partir de las obras seleccionadas.
- Reconocer las relaciones dialógicas del motivo clásico del viaje y el conocimiento, el autoconocimiento, la *κατάβασις* (catábasis, descenso al

inframundo) y el *νόστος* (el retorno, el regreso) en la construcción de identidad en la narrativa latinoamericana a partir de las obras elegidas.

- Identificar las relaciones dialógicas del motivo clásico de la alteridad en sus manifestaciones de *πόλεμος* (guerra, combate, confrontación), amor, poder y el mundo al revés en la construcción de identidad en la narrativa latinoamericana a partir de las obras seleccionadas.
- Interpretar la construcción de identidad desde el carácter sistémico de la Literatura donde confluyen otras disciplinas que expanden y resignifican realidades mediante la autorreferencialidad de la palabra en la utilización de los motivos clásicos a partir de las obras elegidas para su análisis.

He considerado conveniente relacionar cada uno de los motivos clásicos seleccionados con su posibilidad de testimoniar la construcción de un proceso de identidad, su papel en la constitución y configuración de nuestra humanidad esencial y nuestra formación como personas en conjunción con la interhistoricidad y transtextualidad de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad y sus metarrepresentaciones. En el motivo clásico de la memoria, se ha puesto énfasis en su relación con el aprendizaje, su contraposición con el olvido y sus consecuencias: la *immunitas* y la *communitas*; en el motivo clásico del viaje, he considerado pertinente analizar los submotivos de la *κατάβασις* (descenso al inframundo) y la *νέκρεια* (diálogo con las almas de los muertos) como elementos esenciales para el conocimiento y el autoconocimiento, y las consecuencias del éxodo y el exilio, *τόποι* donde se hace posible establecer analogías y diferencias entre ciudades extranjeras, tierra ancestral, viaje como *eidesis*<sup>4</sup> para el autoconocimiento y la razón poética como elemento epistémico propio del *verbum fictum*. En el motivo clásico de la alteridad me he propuesto revisar los submotivos del amor y el *πόλεμος* como espacios de interacción y de confrontación, el desarrollo de los motivos del héroe y el mundo al revés en la búsqueda y consecución, pérdida o conservación de espacios de poder y su relación con el viaje y la anamnesis.

Desde las consideraciones que implican la autorreferencialidad de la literatura y la construcción contrahegemónica, se han abordado procesos reflexivos sobre el *sensorium* y las líneas de fuga (Guattari 2013), presentes en la narrativa latinoamericana en esta muestra de ocho novelas latinoamericanas, cada una de ellas ha sido abordada en su análisis desde la consideración del motivo clásico más sobresaliente en su constitución.

---

<sup>4</sup> En este contexto, *eidesis* < *εἰδησις* equivaldría a noticia, novedad, conocimiento.



## Capítulo primero

### *Aprendizaje o El libro de los placeres: memoria, viaje y alteridad en búsqueda de conciencia y autodeterminación*

Com perdão da palavra. Sou um misterio para mim.

(Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*)

...podríamos ir más lejos y decir que el interés por las lecturas creativas se pregunta cómo los textos involucran a los lectores a través de una educación seductora; es decir, cómo interviene la escritura en el mundo.

(Doris Sommer)

El sentir originario consiste en sentirse; sentirse directamente o sentirse aludido en todo sentir.

(María Zambrano)

#### 1. Trayectorias lectoras, conocimiento y autoconocimiento

La poética de Clarice Lispector ha constituido siempre un reto para establecer su hermenéusis, y resulta paradójico dada la aparente sencillez inscrita en el desarrollo de su obra. Cada relectura inaugura la posibilidad de descubrimientos y la experimentación de una constante sorpresa asumida desde la perplejidad que produce la lectura de sus textos. Para realizar esta investigación, he elegido su novela *Aprendizaje o El libro de los placeres* con el fin de delinear la utilización de los motivos clásicos del viaje, la alteridad y la memoria, gracias a la clara referencia y reconfiguración de estos en las figuras protagónicas de la novela: Ulises y Lory.

He elegido esta trayectoria, pues en las reflexiones que han surgido en el proceso de lectura de la novela, y la investigación realizada para desarrollar su análisis, he podido establecer que las pautas de mi acercamiento al texto de Lispector presentan un gran nivel de complejidad, especialmente porque esta novela abre la posibilidad de asomarnos a realidades-otras, ya que supera los límites de lo convencional; para realizar minuciosamente el proceso de análisis, habría que considerar la afirmación de Garramuño respecto a la obra de Lispector y su posicionamiento sobre el análisis que ella ha realizado de su poética:

La explosión de la subjetividad, la poesía marginal, el abandono del soporte ... la proliferación de “fórmulas híbridas” y de textos anfibios que se sostienen en el límite entre la realidad y ficción son todos ejemplos de una fuerte impugnación a la categoría de obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real, suplantada por prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior, y que resultan atravesadas por una fuerte preocupación por la relación entre arte y experiencia.

[...] Textos que desestructuran géneros y subjetividades (todos los textos de Clarice Lispector publicados entre los años sesenta y setenta...); narrativas que insisten en una primera persona, aunque desestiman toda pulsión autobiográfica. (Garramuño 2009, 18)

Lispector no se definía como una escritora profesional, por lo que podía prescindir de las normativas establecidas y determinantes de quienes ejercían la creación como profesión y que hubieran constituido para la autora limitantes en su producción literaria; solía afirmar que escribía lo que quería y cuando quería y podía hacerlo (Panorama con Clarice Lispector 1977).

A esta problemática debemos añadir otra complejidad: nuestras limitaciones en calidad de observadores de primer orden y las posibilidades de acercamiento a la realidad, ya que nuestra frágil conformación anatómica establece la existencia de un punto ciego, que, trasladado al nivel de análisis literario, puede complejizarse aún más y multiplicarse debido a nuestra particular *Weltanschauung*, a nuestros prejuicios, a nuestros aprendizajes, a la selección de nuestros instrumentos de análisis, lo que nos obliga a reflexionar y asumir la condición de observadores de segundo orden, como lo propone la teoría de sistemas, para acercarnos tanto a la realidad-real como a la realidad-de-la-ficción en las obras literarias; Heinrich von Förster lo señala con gran acierto, por lo que considero pertinente aplicar sus observaciones sobre la necesidad de acercarme como observadora de segundo orden en esta propuesta de análisis, ya que se relaciona íntimamente con el desarrollo de la problemática esencial planteada en *Aprendizaje o El libro de los placeres*:

Todo descubrimiento trae tanto dolor como alegría: dolor, mientras se lucha con un nuevo conocimiento; alegría, cuando se gana ese nuevo conocimiento. Veo como único fin de mis reflexiones, el de reducir el dolor y el de aumentar la alegría para quienes no han descubierto esto hasta ahora. Y para aquellos que ya lo han descubierto, que sepan que no están solos. El descubrimiento que todos debemos hacer por nosotros mismos, es el siguiente postulado: El medio ambiente, tal como nosotros lo percibimos, es invención nuestra. [...] Compruébase otra vez que la falta de percepción de la “falta de percepción” y que surge la percepción a través de interacciones sensoriomotrices. Así surgen dos metáforas: Percibir es actuar, y si no veo que estoy ciego, soy ciego; pero si veo que soy ciego, veo. (Von Förster 2010, 38-40)

Verificar la necesidad de convertirnos en observadores de segundo orden permite conocer por nosotros mismos y ante nosotros mismos, reflexionar sobre nuestros procesos de conocimiento; la propuesta del constructivismo radical coincide con la que desarrolla Lori a lo largo de la novela: establecer un proceso metacognitivo que nos permitiría encontrar autonomía, llegar a la autorregulación que tiene implícita nuestra responsabilidad, pues si decidimos sobre nuestras actuaciones, también debemos responsabilizarnos por ellas. Conseguirlo no es fácil, “dado que el juego más difundido actualmente en la sociedad tiene por regla responsabilizar a cualquier otro por mis propios actos (el juego se llama “heteronomía”) comprendo que mis conceptos proponen una premisa muy impopular” (Von Förster 2010, 54). Los protagonistas de la novela, Lori y Ulises, son responsables de sus procesos de conocimiento, así como de sus propios actos, lo han asumido como parte esencial de su minucioso aprendizaje. Los postulados del constructivismo radical presentan consecuencias éticas y estéticas que es preciso recordar:

El imperativo estético es: Si quieres conocer, aprende a actuar.

El imperativo ético es: Actúa siempre de modo que se incremente el número de elecciones.

De esa manera construimos a partir de un actuar (wirken) actuando conjuntamente (Wirkung), nuestra realidad (Wirklichkeit = realidad y Wirk-lichkeit = actividad con efectos). (Von Förster 2010, 55)

El análisis que me propongo realizar sobre el motivo del conocimiento debe considerar estos postulados; en el desarrollo de la trama de la novela, Lori y Ulises como personajes protagónicos lo cumplen: su constante aprendizaje los hace dueños de sus acciones, realizan elecciones no por obligación, sino porque lo consideran necesario, porque se han preparado para hacerlo, y, una vez asumidas, incorporarlas en su devenir y en su interaccionar mutuo. La lectura de la obra y el seguimiento del proceso de metaprendizaje de Lori hace posible que también nosotros como lectores “afectados” reflexionemos, superando el proceso de contemplación individualista que nos aleja de nuestra realidad: “Quanto ao último objetivo, apreciar (goûter), teríamos hoje uma relação menos idílica da obra literária porque ela não é mais concebida solo como um objeto de contemplação e prazer, mas como uma utopia crítica que nos obriga a questionar constantemente o mundo que nos cerca” (Perrone-Moisés 1990, 97).

Para profundizar en este análisis, también he considerado la pertinencia de asumir las propuestas de la literatura comparada con el objetivo de emprender el seguimiento y revisión de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad. Elegí la concepción de motivo de Curtius (2014) como “tópicos procedentes de la Antigüedad [...] rastreados a lo largo y ancho de tantos siglos”: la *captatio benevolentiae* (captación de benevolencia), el *puer senex* (el joven sensato), *sapientia et fortitudo* (sabiduría y fortaleza), el *locus amoenus* (el paisaje idílico), el *theatrum mundi* (el mundo como teatro), entre otros, y cómo se relacionan con los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad. También resultó importante considerar la distinción que propone Pierre Dufour entre “el motivo, más amplio, y el tema, indivisible de la realización individual y concreta” (Guillén 2005, 293); así como la temática literaria analizada por Elizabeth Frenzel en la que diferencia “entre un tema primario que es como el material reunido o utilizado por el autor, y el motivo principal, o la situación significativa elaborada por él” (Guillén 2005, 252-273). Es importante establecer una diferenciación entre motivos literarios y motivos folclóricos de la cultura. Dentro de la propuesta de la literatura comparada, he recurrido a la establecida por Genette sobre la transtextualidad, con el fin de encontrar las especificidades que presenta esta obra en la utilización de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad –en el caso de esta novela, hipertextualidad, transformación de régimen serio, transposición–, elementos que se relacionan con la antropofagia teórica, presente como un legado cultural del modernismo brasileño en su movimiento antropofágico:

Bern propone la búsqueda de lo que constituye un desvío con relación a las reglas de aceptabilidad y de inteligibilidad instituidas, creando así un campo heterónimo donde surge una lógica “otra” o, como proponemos aquí, “antropofágica”, con la aceptación de la impureza fundadora que preside la formación de las literaturas de las Américas, la cual, concluye la crítica, ahora ya no es vista como estigma, y en cambio sí como enriquecimiento, movilidad y apertura dialógica. (Ferreira de Almeida s.f., 293-4)

Para profundizar en el análisis, he considerado pertinente revisar también la propuesta de Campbell sobre el viaje del héroe que se relaciona con los mitos y la construcción de narraciones a lo largo de los tiempos, presente en las diversas culturas y conformado por tres etapas, –separación, pruebas y retorno– y diecisiete indicadores internos que nos permiten seguir las acciones que cumplen los héroes y que hacen posible relacionar el mundo ordinario con el extraordinario, el de la transformación para analizar y acompañar el proceso de aprendizaje de Lori:

Primera etapa: La “separación” o partida (Campbell 2014, 51-3):

- 1) “La llamada de la aventura”, o las señales de la vocación del héroe: Lori decide independizarse de la casa familiar, no asumir la obligación de dar cuenta de las razones por las que no se ha casado aún, y vivir sola en Río de Janeiro, encontrar y defender su autonomía.
- 2) “La negativa al llamado”, o la locura de la huida del dios: las experiencias de Lori en sus intentos de interacción con los demás la asustan en su nuevo hábitat, no establece relaciones duraderas ni significativas antes de conocer a Ulises.
- 3) “La ayuda sobrenatural”, la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada: Ulises invita a Lori a conocerse a sí misma y a prepararse para una relación significativa de autodescubrimiento y de valorización de ella como persona.
- 4) “El cruce del primer umbral”: Lori reflexiona sobre su condición de mujer, su identificación con la tradición de su nombre completo, las pruebas que debe asumir en su trabajo, en sus relaciones personales y en su emocionalidad.
- 5) “El vientre de la ballena”, o sea el paso al reino de la noche: la decisión de Lori de permanecer en una etapa de silencio y no recurrir a Ulises para que la ayude a resolver las complejidades que implica el autoconocimiento dado el proceso de reflexión que asume desde sus anamnesis de viajes, su relación con la trascendencia, su conformación como persona.

Segunda etapa: “Pruebas y victorias de la iniciación”:

- 1) “El camino de las pruebas”, o del aspecto peligroso de los dioses: el descubrimiento de Lori sobre su naturaleza “anomal” (Deleuze y Guattari 2004) y su identificación con su condición ancestral de ondina-sirena; los recuerdos de los momentos más complejos en sus viajes y en su vida de mujer autónoma, junto con la necesidad y dificultad de establecer relaciones duraderas.
- 2) “El encuentro con la diosa” (Magna Mater), o la felicidad de la infancia recobrada: la vinculación de Lori con la luna y la mar; su capacidad de encontrar su sensibilidad trascendente en las oraciones al Dios.
- 3) “La mujer como tentación”, el pecado, la agonía de Edipo: la participación de Lori en una fiesta de sus colegas, su decisión de utilizar el maquillaje

estridente como *πρόσωπον* (máscara) que le ayude a enfrentar interacciones que debe clasificar como sustanciales o insustanciales en su búsqueda de autonomía e identidad.

- 4) “La reconciliación con el padre”: Lori ha cumplido el papel de madre de su padre, y cuidadora de sus hermanos, por lo que abandona Campos y decide vivir sola, por lo tanto, su padre cumple el papel asignado a su condición y permite que ella se descubra a sí misma desde su autonomía como mujer, como persona.
- 5) “Apoteosis”: el conocimiento del origen de su nombre, su condición ancestral de ondina, la posibilidad de disfrutar de su corporeidad, de identificarse con sus estudiantes y decidir enseñarles lo que ella debió aprender, pero esencialmente el amor por sus alumnos, el amor y consideración de sí misma gracias a la relación que ha iniciado con Ulises y la libertad para tomar decisiones sobre sus aprendizajes, sus acciones, el cumplimiento de sus deseos de autoconocimiento y de conocimiento del mundo desde su condición autónoma.
- 6) “La gracia última”: Lori encuentra la forma de relacionar su cotidianidad con su afán de trascendencia; esto le permite conseguir el afianzamiento de su identidad, la posibilidad de valorar todos los aprendizajes que ha podido realizar gracias a sus viajes, a sus experiencias con el silencio, a sus temores sobre el olvido y la terrible sensación de sentirse perdida en ciudades extranjeras, a sus dificultades para encontrar su verdadera esencia como persona.

Tercera etapa: El regreso:

- 1) “La negativa al regreso” o el mundo negado: cuando Lori no tiene aún seguridad ni se siente aún preparada para acudir a Ulises y confirmar su elección amorosa que le permita dar-se sin perder-se.
- 2) “La huida mágica” o la fuga de Prometeo: Lori la inicia con la seguridad del proceso que ha vivido en su silencio, en su encuentro con la naturaleza, en el disfrute de las experiencias compartidas, en la posibilidad de escribirle a Ulises, en la decisión de ir a buscarlo en su casa donde sabe que la espera.
- 3) “El rescate del mundo exterior”: se cumple cuando Lori ha completado su proceso de autoconocimiento y de conocimiento del mundo del que forma

parte en la decisión de establecer una relación más activa en el mundo al que se pertenece.

- 4) “El cruce del umbral del regreso”, o la vuelta al mundo normal: la decisión de no temer que en el momento de su muerte pueda contar con una mano amiga que no la abandone, el descubrimiento de sí misma como una persona capaz de amar-se, de amar el mundo y de transformar sus condiciones.
- 5) “La posesión de los dos mundos”: la combinación que puede realizar Lori entre la cotidianidad y la respuesta a su búsqueda de trascendencia en el trabajo, en su espiritualidad, en su amor compartido.
- 6) “Libertad para vivir”, la naturaleza y función de la gracia última: la decisión de Lori para emprender una vida conjunta con Ulises y junto a él, ser dueños de su historia, de su vida, de sus manifestaciones de amor por sí mismos, de amor filial, de amor erótico que ha surgido gracias al conocimiento, el respeto y la esperanza al compartir sus vidas.

## 2. ***Braconnage* como trayectoria de paso desde el pensamiento sintiente al sentimiento pensante**

Estaticidad en el corazón de la acción, movimiento en el corazón de la quietud: el ser en el ritmo constante del acaecer, circunscrito dentro de fronteras invisibles mas no por esto menos reales. Un correr uno a través del otro como savia vital, sin nunca detenerse. Lo uno en lo múltiple, lo múltiple en lo uno. Lo uno a partir de lo múltiple, lo múltiple a partir de lo uno.

(Giuseppina Grammatico, *El imaginario Empedocleo*)

Conforme he avanzado en la lectura de esta novela, he considerado importante aplicar las estrategias lectoras que propone Michel de Certeau S.J., las del cazador furtivo *–braconner–* para realizar lecturas minuciosas y también furtivas *–braconnage–* con el fin de encontrar y acceder al significado esencial de los textos que deseo revisar para conseguir su resignificación, pues el *braconnage*

insinúa las astucias del placer y de una reapropiación en el texto del otro: caza furtivamente, se transporta, se hace plural como los ruidos de los cuerpos. *Ardid, metáfora, combinatoria, esta producción es también una “invención” de memoria.* Hace de las palabras las salidas de historias mudas. *Lo legible se transforma en memorable.* (De Certeau 2000, LII; énfasis añadido)

Gracias a las trayectorias alternativas intuidas, vislumbradas y establecidas en las acciones del *braconner*, me ha sido posible disfrutar del placer del texto, asumir una manera propia de lectura, iniciada desde el disfrute estético unido a la constante profundización de su propuesta creativa y la experiencia de lectora especializada. Desde la sensibilidad pensante y el pensamiento sintiente he trazado esta trayectoria alternativa, caracterizada por la resignificación de los conocimientos del mundo clásico heleno y latino, de sus contextos, de sus obras literarias y de la decisión de emprender un análisis sistémico en busca de nuevos sentidos desde la transdisciplinariedad y su correspondencia con la propuesta del cazador furtivo respecto a abandonar los caminos transitados, recorridos, conocidos –aunque en apariencia resulte poco ortodoxo– y optar por otras rutas y resolver así mis intuiciones lectoras y mi horizonte de expectativas sobre la obra seleccionada.

Preciso señalar que el motivo clásico del viaje presenta dos vertientes: el viaje externo y el viaje interno; el viaje externo conduce al conocimiento de lugares, personas y costumbres, que se convertirán en experiencias, referencias para valorar la fuerza propia, el carácter, los orígenes, la coherencia con las convicciones sustanciales, lo que permite realizar elecciones; por su parte, el viaje interno tiene como objetivo fundamental el autoconocimiento, pues exige la exploración del mundo interior, esto le confiere características de introspección, que posibilitan la re-flexión y la trans-formación. El viaje puede estar orientado al encuentro con los ancestros, al conocimiento de la verdadera esencia, salvando el nivel fenoménico para llegar al conocimiento sustancial.

El motivo de la alteridad permite analizar las relaciones de amor y *πόλεμος* –así como los submotivos del mundo al revés y el anhelo de poder–, supone el conocimiento y la interacción con los otros, la superación de la propia alteridad que permita un encuentro consigo mismo, lo que repercutirá en las relaciones con los demás. Se remite también a la búsqueda de trascendencia con lo divino para superar la condición que define nuestra humanidad de seres efímeros, seres de un día que no saben –y buscan– cómo relacionarse con lo trascendente.

El motivo de la memoria se contrapone al motivo del olvido, se constituye también en una forma de viaje hacia los orígenes, que permitiría la reivindicación de nuestra humanidad, al vincular recuerdos que servirán para saber quiénes somos, no olvidar de dónde provenimos, ni descuidar el rumbo al que nos dirigimos para alcanzar lo que anhelamos conseguir.

Como podemos colegir, los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad están estrechamente interrelacionados, tienden puentes entre sí y permiten la constitución integral de los fundamentos en los que se desarrolla nuestra humanidad.

*Aprendizaje o El libro de los placeres* confiere énfasis al viaje de autoconocimiento de Lori<sup>5</sup>, esto le permite retrotraer recuerdos –se vincula totalmente con la memoria– y los aprendizajes realizados en las ciudades europeas que ella ha visitado desde su infancia, pero ante todo en su viaje de retorno a Brasil, aunque no implica el regreso a Campos, su punto de partida, donde ha vivido su infancia y su juventud temprana, su lugar de nacimiento caracterizado por la ruralidad, la tierra, su origen, el espacio donde tendría que dar cuenta de su negación a casarse, donde se enfrentaría al ejercicio de una “libertad incómoda”, donde debería asumirse como hermana con cuatro hermanos y casi madre de su padre; Campos es también el lugar que confiere a Lori la fortaleza de campesina que logra superar susceptibilidades extremas, la “salvaba de un mundo de emociones demasiado sofisticadas”, la que le permite relacionarse con más intensidad con la naturaleza:

*su orgullo venía de la certeza oscura de que sus raíces eran fuertes, y de que su humildad no era solo humildad humana: es que cualquier raíz era fuerte, y su humildad venía de la certeza oscura de que todas las raíces eran humildes, terrosas y llenas de húmedo vigor en su nudosa modestia de raíz.* (ALP, 39; énfasis añadido)

Lori decide encontrar su lugar de retorno –desde la búsqueda de autonomía– viajando a Río de Janeiro, donde compra un departamento que apenas ocuparía una sala pequeña de su casa en Campos, pero que se constituye en el lugar elegido para encontrarse con la vida y consigo misma, para redescubrir el mar como parte de su esencia secreta, su cuna materna, ancestral, para cumplir su viaje de autoconocimiento:

Partiendo de la casa natal nos hemos ido lejos, Es que quizá no resulta tan clara para este caso la distinción heideggeriana entre morar y deambular: morar es también deambular, física y virtualmente [...]

[...] Pensar la relación entre espacio y subjetividad –la ciudad como autobiografía– también supone esa fluctuación, una temporalidad disyunta de pasados presentes, una trama social y una afectiva, configurativa de la propia experiencia, una espacialidad habitada por discontinuidades, tanto físicas, como de la memoria. (Arfuch 2013, 31)

---

<sup>5</sup> He utilizado la misma edición impresa de la novela de Lispector *Aprendizaje o El libro de los placeres*, por lo que me referiré a ella con las abreviaturas ALP, de aquí en adelante.

Cuando experimenta la marejada femenina que ella caracteriza con un “olor masculino” y combina esta experiencia con el disfrute de baños de luna purificadora, Lori cobra fuerza, aprende a reconocer “el ritual recuperado que había abandonado hace milenios”; su ingreso al mar solitario en la madrugada le permite ponderar su coraje, su valor, le ayuda a superar el miedo al abandono... así logra reconocer su esencia, en soledad, para conjugar su re-nacimiento en el mar-líquido amniótico que hace posible la vida, el agua de mar en la que se sumerge, que introduce dentro sí para descubrir su cuerpo, sus sensaciones, su fuerza vital concedida por el agua viva; este viaje-reencuentro con el mar permite que se re-conozca, que devenga una mujer que ha fortalecido su “YO”, que se libere del sufrimiento que ha caracterizado su vida hasta el momento de conocer y aprender a amarse a sí misma y a Ulises para dar-se y aprender a superar el dolor de vivir sin consciencia de la posibilidad de que también puede optar por la reivindicación de la alegría, especialmente porque ha conocido ya el dolor:

*Ahí estaba el mar, la más ininteligible de las existencias no humanas. Y allí estaba la mujer, de pie, el más ininteligible de los seres vivos. El día que el ser humano se hizo una pregunta sobre sí mismo, entonces se convirtió en el más ininteligible de los seres por los que circulaba sangre. Ella y el mar.*

*Sólo podría haber un encuentro de sus misterios si uno se entregara al otro: la entrega de dos mundos desconocidos hecha en la confianza con la que se entregarían dos comprensiones. (ALP, 69; énfasis añadido)*

Este aprendizaje –Lori quería aprender, aunque no supiera por dónde empezar– le concedería el placer de sentirse viva y resignificar su cotidianidad mediante el trabajo con los niños, enseñándoles lo que no le enseñaran a ella, lo que ella hubiera querido aprender o le habría servido en su proceso de autoconocimiento. Cabría considerar la importancia del metaprendizaje y de la vocación de Lori como maestra, para interpretar esta necesidad en toda su expresión, es esencial reflexionar sobre esta premisa de Bauman respecto a la enseñanza de los maestros y el papel que cumplen en nuestra formación y en la aprehensión de la realidad:

Un maestro es quien sabe conservar vivo el espíritu socrático de la pregunta, y su enseñanza consiste en darnos la mejor prueba de su amor: lograr que aprendamos la única lección magistral que nos pone en el camino de un saber verdadero, y que consiste en percatarnos de que ninguna palabra puede decir toda la verdad. (Bauman 2014, 10)

Lori ha reflexionado sobre el conocimiento de las limitaciones para conocer “su verdad”, y, por supuesto, Lori también debe aprender a reconocer el momento oportuno

–*καίρως*– cuando estuviese, se pensase y se sintiese preparada, libre y dispuesta para ir hasta la casa de Ulises y compartir-se, materializar su amor en la villa Mariana, en la zona de la Gloria, sin temor a perder-se, cuando haya aprendido a reconocer y respetar las diferencias que los volvían particulares, pero que los convocaba y los congregaba. Ulises requería que Lori se reconociese a sí misma y eligiese establecer una relación amorosa que no desconociese ni anulase las características particulares de cada uno de ellos, sino que las asumiese como complementarias; considero fundamental recurrir aquí a esta cita de Bauman sobre las dimensiones del amor caracterizado por la gratuidad y la complementariedad:

El amor solo se cotiza en la medida en que es puesto en circulación a cambio de nada, y se afirma cuando es capaz de renunciar al espejismo de la unidad con el otro. La valentía del amor se mide por su virtud para reconocer lo que en el otro se nos presenta bajo la forma de la diferencia, y aún así ser capaz de acoger esa otredad. Un amor despojado de las envolturas narcisistas exige una disposición a las contingencias del encuentro y una renuncia al fantasma de la completitud. (Bauman 2014, 11)

El motivo de la memoria en *Aprendizaje o el libro de los placeres* se constituye también en una forma de viaje; en la novela se encuentran alusiones a la memoria de Lori sobre su infancia: sus recuerdos familiares, curiosamente sin recuerdos maternos, que se desarrollan en Campos y en algunas ciudades europeas; su transformación en *Pietà* para consolar a su padre; las anamnesis de sus viajes, gracias a las cuales Lori recuerda y describe para Ulises la importancia que le ha concedido al silencio durante sus viajes, durante su vida. Describe para él los tipos de silencio que ha conocido en Europa, pone énfasis –especialmente– en el incomparable silencio de la noche en Berna diferente de los silencios de la noche española “que tiene el perfume y el eco duro del zapateo de la danza”; de la noche italiana que “tiene el mar cálido aunque esté ausente”. El silencio de Berna y sus montañas es la oportunidad para escribir un texto que le entregará a Ulises, palabras compartidas que le permiten “ser”, devenir desde la recuperación de su viaje memorioso que describe su *locus* de observación y de enunciación, que revela sus relaciones de alteridad con otra realidad diferente a la suya, pero que conforman sus experiencias viajeras:

*Es un silencio, Ulises, que no duerme, es insomne: inmóvil pero insomne, sin fantasmas... Hay una continuidad que es la vida. Pero este silencio no deja pruebas. No se puede hablar del silencio como se habla de la nieve. El silencio es la profunda noche secreta del mundo... [sic] “Pero ese primer silencio, Ulises, todavía no es el silencio... “Pero hay un*

momento en que del cuerpo descansado se yergue el espíritu atento, y de la Tierra y de la Luna. *Entonces, Él, el silencio aparece. Y el corazón se agita al reconocerlo: pues es el interior de cada uno.*

[...] Cuántas horas perdí en la oscuridad suponiendo que el silencio te juzga – cómo esperé en vano ser juzgada por el Dios– Surgen las justificaciones, trágicas justificaciones forjadas, humildes disculpas hasta la indignidad. Suave es para el ser humano mostrar finalmente su indignidad y ser perdonado con la excusa de que se es un ser humano humillado de nacimiento. “Hasta que se descubre, Ulises, –ni tu indignidad él quiere– Él es el Silencio. [sic] ¿Él es Dios?... *no fuimos hechos para el pequeño silencio, no para el silencio astral.*

[...] *A veces en el propio corazón de la palabra se reconoce el silencio.* Los oídos se asombran, la mirada se atemoriza –helo aquí–. Y esa vez es un fantasma (sic) (ALP, 33-5; énfasis añadido)

En conjunto con esta confesión sobre el silencio y su relación con la trascendencia, encontramos también el temor a la pérdida de la memoria, a la amnesia temporal durante una noche en París: el terror de haber olvidado el nombre del hotel al que debía volver abría la posibilidad extrema de un cambio radical en su vida, intensificaba su dolor por vivir como una experiencia plena de sentido en su devenir persona. He elegido transcribir un poema de Augusto dos Anjos (1998, 64) para conocer la magnitud que puede alcanzar el dolor profundo que caracteriza al mundo según este poeta, y que comparte Lispector en uno de los epígrafes de la novela:

### **Hino à dor**

Dor, saúde dos seres que se fanam,  
Riqueza da alma, psíquico tesouro,  
Alegria das glândulas do choro  
De onde todas as lágrimas emanam.

És suprema! Os meus átomos se ufanam  
De pertencer-te, oh! Dor, ancoradouro  
Dos desgraçados, sol do cérebro, ouro  
De que as próprias desgraças se engalanam!

Sou teu amante! Ardo em teu corpo abstrato.  
Com os corpúsculos mágicos do tato  
Prendo a orquestra de chamas que executas...

E, assim, sem convulsão que me alvorece,  
Minha maior ventura é estar de posse  
De tuas claridades absolutas!

### 3. Memoria amatoria, memoria individual y memoria ancestral

Yo soy esa alma que nació ayer del mundo, y  
sin embargo erigió el viejo mundo.

(Ferdousi, *Poemas sufíes*)

Las preguntas despiertan a la persona  
preguntada a su obligación de escoger y asumir  
la responsabilidad de escoger, así como sus  
consecuencias; en otras palabras, despiertan de  
su letargo a la gente interpelada, a la naturaleza  
moral del yo.

(Bauman y Mazzeo, *Elogio de la Literatura*)

En la lectura de la novela he identificado una memoria amatoria –memoria individual–, totalmente selectiva, que se relaciona con el amor sustancial de Lori que únicamente lo confiere y lo direcciona hacia Ulises desde su autonomía y su aprendizaje para encontrar su YO; una memoria ancestral –memoria social– que la llevará al conocimiento de su nombre completo y a la reivindicación de su nombre y de su significado secreto que debe aprender a “usufructuar”; una memoria ancestral que le recuerda su condición animal, ese “devenir animal” que se manifiesta a lo largo de la novela en comparaciones que relacionan a Lori con elefantes, cigarras, caballo, corza, perro, gacela, mono que gruñe, abejas, esfinge, tigre herido... y, por supuesto, ondina, ante todo ondina lunar:

Lo que también *había salvado a Lori* es que sentía que si su mundo particular no fuese humano, también habría lugar para ella, y con gran belleza: *ella sería una mancha difusa de instintos, dulzuras y ferocidades, una trémula irradiación de paz y lucha*, como lo era humanamente, pero lo sería de forma permanente: *porque si su mundo no fuese humano ella sería un bicho. Por un instante entonces despreciaba lo propiamente humano y experimentaba la silenciosa alma de la vida animal.* (ALP, 39; énfasis añadido)

En la novela encuentro una memoria que incorpora la búsqueda de lo esencial y la trascendencia; su esencia humana, su “devenir mujer”, libre, capaz de amarse y de entregar amor –amor erótico, amor solidario, amor que reivindica la alegría de vivir, que le permitiría superar el miedo a la soledad, al olvido, a la intrascendencia–, reconocerse como una mujer que enseña, que ha aprendido desde el sufrimiento, desde la compañía y la soledad que le han permitido encontrarse a sí misma para relacionarse con los demás, una mujer que puede elegir y compartir-se sin temor a perder-se:

Nunca un ser humano había estado tan cerca de otro ser humano. Y el placer de Lori era abrir finalmente las manos y dejar escurrir sin avaricia el vacío-pleno que antes estaba encarnizadamente aprisionándola. Y de pronto, un sobresalto de alegría: ¡notaba que estaba abriendo las manos y el corazón y que se podía hacer eso sin peligro! ¡Y no estoy perdiendo nada! *Estoy firmemente dándome y lo que sucede cuando me estoy dándome es que recibo, recibo*. Atención, ¿existe el peligro de que el corazón esté libre? [...] notaba una seguridad extraña también: *venía de la certeza súbita de que siempre tendría qué gastar y dar. No habría pues más avaricia con ese vacío-pleno que era su alma*, para gastarlo en nombre de un hombre y de una mujer. (Lispector 2001, 130-1; énfasis añadido)

En la novela se presenta también una memoria que le permite a Lori la búsqueda de la trascendencia, el cuestionamiento sobre el papel que Dios cumple en la vida humana; su elección para establecer maneras de comunicarse con “el Dios” y entender la vida y el significado natural de la muerte en oraciones que ella crea desde la necesidad de compartir sus limitaciones, desde el dolor y el placer, la valoración del instante y la eternidad, desde su condición de ser que se sabe efímero, desde su experiencia, como respuesta a la pregunta que le hiciera Ulises respecto a si sabía rezar:

No, no debía pedir más vida. Por ahora era peligroso. Arrodillóse trémula junto a la cama, pues era así como se rezaba y dijo en voz baja, severa, triste, tartamudeando su oración con un poco de pudor: *alivia mi alma*, haz que sienta que la muerte no existe porque ya estamos en verdad en la eternidad, *haz que sienta que amar no es morir*, que la entrega de sí mismo no significa la muerte, *haz que sienta una alegría modesta y diaria*, haz que no Te indague demasiado, porque la respuesta sería tan misteriosa como la pregunta, haz que me acuerde de que tampoco hay explicación de por qué el hijo quiere el beso de su madre y aún así quiere y aún así el beso es perfecto, *haz que reciba el mundo sin temor, pues para ese mundo incomprensible fui creada y yo misma también incomprensible*, entonces es como existe una conexión entre ese misterio del mundo y el nuestro, pero esa conexión no es clara para nosotros mientras queramos entenderla, *bendíceme para que viva con alegría el pan que como, el sueño que duermo, haz que tenga caridad hacia mí misma pues si no, no podré sentir que Dios me amó*, haz que pierda el pudor de desear que en la hora de mi muerte haya una mano humana para apretar la mía, amén. (ALP, 50, énfasis añadido)

El desarrollo de los motivos del viaje y la memoria confluyen en el motivo de la alteridad: el *πόλεμος* de Lori consigo misma que puede llevarla al odio, a la negación del placer de vivir desde la alegría, el *πόλεμος* de Lori con su clase social, con la burguesía de clase media, pues el amor por su libertad, el amor por su profesión y los niños con quienes trabaja, y el amor erótico con Ulises le permiten su pleno desarrollo como persona humana integral, lo que la convierten en transgresora de los “estatutos” establecidos por

una sociedad burguesa, aunque su libertad sea “mansa”, como se puede colegir en este diálogo con Ulises:

–¿Cuál es mi valor social? El actual, quiero decir.

–*El de una mujer no integrada en la sociedad brasileña de hoy, en la burguesía de la clase media.*

–A mi modo de ver, no perteneces a ninguna clase, Ulises. Si supieras qué excitante es imitarte. Aprendo contigo pero tú piensas que aprendí con tus lecciones, pero no es así, aprendí lo que ni soñabas enseñarme. *¿Te parece que ofendo mi estructura social con mi enorme libertad?*

–Claro que sí, felizmente. Porque acabas de salir de la prisión como ser libre, y eso nadie lo perdona. El sexo y el amor no te son prohibidos. *Finalmente aprendiste a vivir. Y eso provoca el desencadenamiento de muchas otras libertades, lo que es un riesgo para tu sociedad. Hasta la libertad de ser bueno asusta a los demás.* (ALP, 138; énfasis añadido)

A pesar del tono confesional y poético de la novela, este fragmento nos permite vislumbrar una postura ideológica que nos remite desde el *verbum fictum*, a la realidad que le ha dado origen, a la reflexión sobre ella: “la revalorización del cuerpo y de la sexualidad, de lo cotidiano y de la experiencia señala en otros de ellos una voluntad de politizar otros espacios, reformulando con esas exhibiciones las formas tradicionales de hacer política y transformando a su vez la relación entre cultura y política” (Garramuño 2009, 65).

El motivo de la alteridad también logra establecer alguna relación con la búsqueda de lo trascendente divino y el encuentro de la palabra que la identifique totalmente, palabra que devora y que le permite devorar el mundo para conocerlo, “beber la vida” en una posición deliberadamente antropofágica. Así, hace posible la introspección y le confiere la posibilidad de interrelacionarse con personas que apenas acaba de conocer, y brinda la palabra que informa en la docencia, la palabra que se comparte con quien ama para con-formarse sustancialmente a través de ellas y que le permiten interrelacionarse con el mundo: los textos que escribe para Ulises en los que podemos encontrar su “devenir mujer”, su “devenir animal”, su “devenir niño”, su devenir trascendente. Es importante señalar que en la tradición germana, las ondinas no son descritas como sirenas. En la novela, Ulises le relata el origen del nombre completo de Lori, Loreley, como una ondina de la mitología germana. Las sirenas de la mitología helena poseían cabeza de mujer y cuerpos de aves rapaces, fascinaban con sus cantos a los marinos que navegaban por su isla; Homero menciona el nombre de dos sirenas: *Λίγεια* (Ligea) y *Παρθενόπη* (Parténope) (Κακριδής 1986, 268; Μήττα, 2012; Grimal 1994, 484). Pero en la novela, Lori asume su devenir animal en forma de pez –como se han asumido a las sirenas después de la

tradición clásica—: “En el puesto del pescado entrecerró los ojos aspirando nuevamente el olor del agua de mar, y el olor era su alma de pescado” (ALP, 112). Κακριδής señala que de acuerdo con una teoría (Bushor), las sirenas clásicas serían asumidas como “‘*Μούσες του Κάτω Κόσμου*’, πνεύματα του Υπερέραν με υπεράνθρωπη σοφία, ενσάρκωση της νοσταλγίας για έναν παράδεισο, όπου αποκαλύπτεται στον άνθρωπο η βαθύτερη ουσία της ύπαρξης και της ζωής (Κακριδής 1986, 269)<sup>6</sup>.

Los procesos reflexivos y emotivos de Lori se relacionan con su identidad, la importancia del conocimiento, el amor, y ante todo, la búsqueda de trascendencia, características que justifican la relación con las sirenas, más que con las ondinas.

Estos devenires se han puesto de manifiesto en las tres oraciones que compone, los escritos sobre el caballo, el silencio, la letra de la canción checa que elige transcribir para Ulises y que él califica como “de una tristeza hermosa y aceptada”: “Aprisioname en las palabras / Me cuesta entender/ Las cosas por las cuales pregunta/ No sé y no sé/ Cómo he de responder... Sólo el viento sabe. / Sólo el sol sabio conoce. / ... El amor es bello, / ... ¿Por qué a lo lejos se levantan las rocas, / Por qué viene el amor? / ... ¿Por qué no puedo cambiar el mundo? / ¿Por qué no sé besar? / No sé y no sé/ tal vez un día comprenda...” (ALP, 106-7). Palabras que la preparan para asumir las preguntas inquietantes que le servirán para construir sus trayectorias de aprendizaje, las emociones deslumbrantes y las sensaciones reveladoras que le permiten descubrirse y que se traducen en palabras que conmueven el orden establecido del vivir mediocre como característica de la cotidianidad sin cuestionamientos, que tiende a superar el dolor y reivindican la alegría como única forma sabia de aprender a vivir.

Clarice Lispector desarrolla en *Aprendizaje o El libro de los placeres* los motivos clásicos del viaje, la memoria y la alteridad con la búsqueda del conocimiento en el amor como eje transversal. Lori y Ulises resignifican los roles protagónicos y permiten que nos sumerjamos en la búsqueda de identidad de Loreley desde la transposición del motivo del autoconocimiento. La búsqueda de la palabra precisa, trascendente, que nos acompañe y nos fortalezca en la constitución de nuestra identidad real ofrece una experiencia de profunda sensorialidad y nos invita a fortalecer nuestra emocionalidad como elemento esencial de nuestra racionalidad. La poética de los afectos y la memoria, de los afectos reconocidos —afectaciones recibidas— y capaces de afectar en las interacciones que

---

<sup>6</sup>“Musas del Inframundo”, espíritus del Más Allá con una sabiduría sobrehumana, encarnación de la nostalgia por un paraíso, donde se descubre a los seres humanos la esencia más profunda de la existencia y de la vida. (Traducción propia)

develan el conocimiento interno fortalecido confiere claridad en la distribución de lo sensible, la revisión de las fracturas que pueden establecerse en el *sensorium* de su contexto referencial, los afectos y las afectaciones de una mujer que se descubre compañera de viaje de Ulises –su par– que busca esencialmente aprender a vivir con autonomía en la interrelación con los otros, y realiza un discurso que propugna la resignificación de su identidad para dejar de ser una prolongación de la figura de su compañero, una mujer reivindicada o problematizada por su racionalidad, y que restituye su capacidad de ser sintiente, que piensa su emocionalidad, pero que también siente su racionalidad. María Zambrano (1998) y sus reflexiones sobre la razón poética acompañaron también este proceso de análisis, en conjunto con Rancière (2011) que nos propone revisar las líneas de fuga dentro de un *sensorium* establecido, especialmente si asumimos que

La intensidad en esa exploración de lo real que adquiere la literatura de Clarice Lispector a partir de fines de los años sesenta y la forma en la que la exploración se asocia a una suerte de desaturación de lo literario condensa varias de estas cuestiones. Como autora de poderosas novelas experimentales, hasta la década de 1960 la extrañeza de su escritura aparecía contenida en una forma que hasta entonces podía ser pensada –no sin cierta violencia, sin embargo– dentro de los moldes de la novela psicológica existencialista [...] En los años sesenta y setenta, sin embargo, pasa a producir una serie de textos de lo más dispares e inquietantes, en los que ya no es posible hablar de obra sino de experimentaciones: Agua viva, La hora de la estrella, Aprendizaje o el libro de los placeres, sus crónicas en el Jornal do Brasil... donde todas las categorías tradicionales del quehacer literario (autor, personaje, tiempo, narrador, intriga) aparecen trastocadas. (Garramuño 2009, 44-5)

En el trabajo de investigación actual es necesario encontrar y establecer límites pertinentes –propios, también, de las especificidades de esta novela–, por lo que he concedido especial atención al motivo del viaje, especialmente al viaje interno que lleva al autoconocimiento, y cómo este se concatena con el motivo del amor –submotivo presente en la alteridad– y la memoria, en el recuerdo de la condición ancestral de los protagonistas, Ulises y Lori, que les permite aprender a ser en conjunto y a interrelacionarse en el amor, por lo que he tratado de conferirle especial cuidado al cumplimiento de este motivo en la protagonista femenina de la novela y su complejidad propia en su búsqueda de autoconocimiento en sus relaciones caracterizadas por el diálogo, en su decisión de reivindicar la vida:

La dialéctica entre Eros y Thánatos (sic) designa el hecho de que la condición humana está atravesada por la paradoja de que en ella reinan los deseos que promueven la vida,

pero también la destrucción. Las pulsiones de vida y de muerte se anudan constituyendo una estructura de “intrincación”, es decir, una estructura en la que los representantes de Eros (el amor y el deseo) deben establecer barreras y límites a la tendencia mortífera de la pulsión de muerte. (Bauman 2014, 14)

#### 4. Claves para aprehender el motivo del viaje

La experiencia dice que si bien hay temporalidades de la memoria, los relatos nunca se acaban. Y hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar quizá en un primer momento de la voz.

(Leonor Arfuch, *Memoria y autobiografía*)

Clarice,  
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.  
Ou o mistério não era essencial,  
era Clarice viajando nele.

Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,  
onde a palavra parece encontrar  
sua razão de ser, e retratar o homem.

(Carlos Drummond de Andrade,  
*Visão de Clarice Lispector*)

*Aprendizaje o El libro de los placeres* introduce una aclaración inicial que nos recuerda la libertad que se relaciona con el temor, la superación de lo escrito, aunque haya sido realizado con humildad –realmente hace honor al origen etimológico de la palabra humildad, que proviene de humus, tierra fecunda, que es necesaria para germinar, dar vida, ser fértil para los demás, para que se inicie la consecución de procesos de autoconocimiento de todos quienes quieran asumirlo–. Finalmente, hay una reiteración de la individualidad, el Yo reconstruido desde la libertad, la voluntad y el conocimiento se define en su fortaleza y vence al yo inicial que busca, a pesar del temor:

Este libro requirió una libertad tan grande  
que tuve miedo de darla.  
Está por encima de mí.  
Intenté escribirlo humildemente.  
Yo soy más fuerte que yo.

C.L. (ALP, 7)

La escritora ha elegido tres epígrafes para iniciar su novela, corresponden al Apocalipsis de San Juan –recordemos también el inicio de su evangelio, *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ*

*Λόγος*: al inicio era la palabra— que implica la búsqueda de trascendencia mediante la palabra en la que se conjugan sentidos: mirar, oír y contemplar para hablar, al señalar la posibilidad de conocer lo que ocurrirá:

Después de esto miré y he aquí que vi una puerta  
Abierta en el cielo; y la primera voz que oí, como de  
Trompeta, que hablaba conmigo, me dijo: “Sube acá y  
Te mostraré las cosas que han de suceder en adelante”.(sic)

Apocalipsis 4, 1 (ALP, 8)

El segundo epígrafe responde a los versos de un poeta brasileño, profesor de literatura, cuyo libro *Eu* se escribió en 1912: el poeta profeta que sirve de nexo entre lo trascendente y lo efímero, epígrafe que marca el movimiento pendular en el que se desarrollará el viaje interno de Lori y de Ulises, y que la llevará del dolor a la alegría:

Compruebo  
Que la más alta expresión  
del dolor  
Consiste esencialmente  
en la alegría

AUGUSTO DOS ANJOS (ALP, 8)

El tercer epígrafe hace referencia a Juana de Arco como heroína que, a pesar de su valor, siente temor ante la muerte, pero recuerda la redención por la alegría que supera el miedo:

JEANNE  
Je ne veux pas mourir! J'ai peur!  
(...)  
Il y a la joie qui est la plus forte!

(Oratorio dramático de PAUL CLAUDEL para música de Nonnegger, *Jeanne d' Arc au bûcher*) (ALP, 8).

Para iniciar el texto de *Aprendizaje o El libro de los placeres*, la autora ha elegido remitirse a su experiencia personal con la palabra-libertad; al Apocalipsis, palabra como descubrimiento trascendente-anunciación; a Dos Anjos, poeta brasileño complejo y poco comprendido, palabra que debe interpretarse; a Juana de Arco, la joven heroína que deviene santa, palabra testimonial que conjuga voluntad, temor y esperanza en la alegría. Podemos experimentar entonces la conjunción de voluntad que consigue la superación

personal, revelación paradigmática sobre el *τέλος* (fin, objetivo) que permitirá la trascendencia por las palabras que anuncian lo por-venir, pronunciadas, escritas, palabras que amparan, acompañan y confieren esperanza superando el temor y recordando el ejercicio de la libertad, la elección y la alegría que se contraponen al temor que produce la muerte, pero también al dolor que caracteriza la vida; en esta tónica, recordemos el poema de Dos Anjos *Eterna Mágoa* que permite entrever el dolor vital que inicialmente podría haber caracterizado la vida de Lori, pero que le permitiría valorar la alegría cuando se empeña en aprender a vivir:

[...] Sabe que sofre, mas o que não sabe  
 É que essa mágoa infinda assim, não cabe  
 Na sua vida, é que essa mágoa infinda

Transpõe a vida do seu corpo inerte;  
 E quando esse homem se transforma em verme  
 É essa mágoa que o acompanha ainda!

Internamente, la novela se divide en dos partes que constan de sus subtítulos correspondientes: “El origen de la primavera o la muerte necesaria en pleno día” (9-25), donde se interrelacionan la vida y la muerte, nos recuerda –desde el oxímoron– el constante viaje hacia la muerte que constituye o hasta necesita la vida para construirse; y “Luminiscencia” (27-140) donde retoma la luz, pero no únicamente la luz natural del día, sino la luz nocturna de la luna, la lucidez del autoconocimiento, del pensamiento sentido y hasta del no pensamiento que permite no entender. La narración inicia como un fragmento, elementos que se retoman, la continuación de una reflexión, el desarrollo de una trama que permanecerá *in medias res* nos confronta con una aclaración que se relaciona con la cotidianidad de la labor que debe cumplir la protagonista aún innominada; inmediatamente se introduce al coprotagonista que sí es nombrado: “disponer en el frutero *las manzanas* que eran su fruta favorita, aunque no supiese adornar un frutero, pero *Ulises* le había hecho entrever la posibilidad futura de por ejemplo adornar un frutero (ALP, 11: énfasis añadido). Un coprotagonista que se relaciona inmediatamente con la idea del aprendizaje –en su condición de profesor universitario de filosofía que ama su trabajo y es amado respetuosamente por sus estudiantes– en quien reconocemos inmediatamente a Odiseo y sus experiencias de viaje, relación que se ha llevado a cabo ya desde la antigüedad: “Dion Crisóstomo elogió a Ulises (comparándolo con el sofista Hippias) por ser exactamente lo que un filósofo debía ser, ‘excepcional en todo bajo cualquier circunstancia’” (Manguel 2015, 80). Esta nominación está

acompañada por las referencias al héroe y las peripecias que conforman su retorno –su *νόστος*– como proceso de aprendizaje: los cíclopes, los lestrigones, los lotófagos, el terrible Poseidón, Circe, la *κατάβασις* y la *νέκνυια* (descenso al inframundo y diálogo con los muertos), las sirenas, Escila y Caribdis, Calipso, las vacas del Sol, la confrontación con los pretendientes de su esposa que desean despojarlo de su reino y matar a su hijo: peligros para su integridad física, su integridad moral y el cumplimiento del *νόστος*, procesos de conocimiento externo e interno, que lo convierten en el navegante-viajero por excelencia, quien salva los peligros gracias a su paciencia y a la claridad que ilumina su afán de retorno al hogar. Es el guerrero que sobrevivió no sólo la confrontación en el *πόλεμος* durante diez años, sino que aprendió –con el sufrimiento: su *hybris* produjo la maldición de Poseidón, vio morir a sus compañeros debido a la insensatez y a la prevalencia de la satisfacción inmediata de sus necesidades básicas– el héroe que se transformó, quien pasó de ser *πολυμήχανος*, el de múltiples recursos, el astuto, al hombre *φρόνιμος*, el sensato, el paciente, quien retorna con sabiduría, recupera el cuidadoso patrocinio de Atenea, aprende a esperar, busca el *καιρός*, el momento preciso, para recordarle a su corazón que llegará el momento justo, el más oportuno para darse a conocer–:

Epicteto, contemporáneo de Dion, comparó a Ulises con un viajero que no se deja distraer por las hermosas posadas que encuentra en su camino; un hombre que, cuando debe enfrentarse a la canción de las sirenas, no se tapa los oídos para poder oírlas, pero que no deja de navegar ni de avanzar en su búsqueda con éxito. (Manguel 2015, 80)

Al retornar a Itaca y cumplir su *νόστος* supera las pruebas de reconocimiento que le permiten confirmar su identidad frente a su padre y a su esposa gracias a la memoria –el lecho construido en el olivo, imposible de mover del tálamo y el recuerdo de los árboles frutales que le asignara su padre en su niñez–. Él conoce que incluso al recuperar su identidad como legítimo rey de su patria-tierra, tiene aún una prueba que cumplir y superar para deponer la cólera de Poseidón, para encontrar así una muerte que le llegará del mar. Ulises es el coprotagonista que nombra a Lori –y que la relaciona con las “cantoras”, las sirenas, de quien escucha sus historias, y sobrevive–, y que desea acompañar a Lori en su proceso de aprendizaje:

pensó en lo que él se estaba transformando para ella, en lo que él parecía querer que ella supiese, *supuso que él quería enseñarle a vivir únicamente sin dolor*, él había dicho una vez que quería que ella, cuando le preguntaran su nombre, no respondiera «Lori», sino

que pudiese responder «mi nombre es yo», pues tu nombre, había dicho él, es un yo. (ALP, 11; énfasis añadido)

Ulises, al finalizar la novela, tiene la posibilidad de decir lo que piensa sobre el Dios y su humanización, con “voz lenta y sofocada” se prepara, desde el sufrimiento de la “vida y el amor” para responder al cuestionamiento de Lori, que se marca en la novela con puntos suspensivos, así como termina con dos puntos, signo ortográfico que abre la posibilidad de que imaginemos y conformemos la respuesta que daría Ulises:

Es que cada relato transforma la vivencia, la dota de otro matiz. Quizá, de otro sentido. *Cada relato anota también una diferencia en el devenir del mundo. Inscribe algo que no estaba. Algo que nunca deja de brotar.* Por eso las clausuras suenan autoritarias. Si ya es tiempo de no decir, de terminar con el flujo de la voz. De acomodar el estante de la historia con sus libros numerados. De pasar a otra cosa. *La experiencia dice que si bien hay temporalidades de la memoria los relatos nunca se acaban.* Y hay cosas que no se pueden decir y no se pueden escuchar quizá en un primer momento de la voz. Y sí más tarde. Para otros oídos y otra disposición de la atención. *Y cuando hablo de la voz no dejo afuera la mirada: aquello que la imagen nos narra y donde el arte juega –con la poesía– su apuesta mayor.* (Arfuch 2013, 15; énfasis añadido)

En el desarrollo de la novela, se habla de un nombre secreto de Lori, que es ancestral y que aún no se revela. Finalmente, Ulises le comunica que su nombre completo, Loreley, viene de un poema de Heine, un poeta alemán romántico:

Es una pena que tu apodo sea Lori, porque tu nombre Loreley es más bonito. ¿Sabes quién era Loreley?

–¿Era alguien?

Loreley es el nombre de un personaje legendario del folklor alemán, cantado en un bellissimo poema por Heine. La leyenda dice que Loreley seducía a los pescadores con sus cánticos, y ellos muriendo en el fondo del mar, ya no me acuerdo de más detalles. No, no me mires con esos ojos culpables. En primer lugar, quien te sedujo fui yo. Sé, sé que te arreglas para mí, pero eso ya es porque te seduzco. (ALP, 87)

Conocer el origen de su nombre es parte de su proceso de aprendizaje, Aprendizaje que la remite a un viaje en búsqueda de su identidad ancestral, búsqueda que pasa por la ondina Loreley, las leyendas forjadas por el pueblo alemán, el poeta romántico Heine, las referencias a las criaturas del mar –las ondinas en el romanticismo, en el medioevo las *mermaids*– hasta llegar a las sirenas que fascinan con sus historias y sus cantos, que se reitera cada vez que Ulises le recuerda a Lori lo ancestral que es ella en los detalles de su cotidianidad vital. El tema de Loreley no es retomado únicamente por Heine, lo han incluido en su obra, Brentano, Niklas Vogt, Eichendorff, Loeben, Heine,

Simrock, Otto Ludwig, Geibel, W. Müller von Königswinter, Carmen Sylva, A. L'Aronge, Julius Wolff, Otto Roquette (comprende el período que va desde 1810 hasta 1889), (Porterfield 1915). Heine tendría su referente fundamental en el poema que realiza Graf von Loeben sobre la leyenda alemana de Loreley, es su práctica de “antropofagia teórica”. Ya que en la novela de Lispector se menciona a Heine, veamos algunos elementos de su poema que ayudan al lector a resignificar la propuesta de la autora para conformar minuciosamente la idiosincrasia de su protagonista femenina. Hemos elegido una traducción al castellano ya que el “equilingüismo” no es una posibilidad: (Pereira n.d.)

<b>Heinrich Heine Die Loreley</b>	<b>Heinrich Heine La Loreley</b>
Ich weiß nicht was soll es bedeuten, Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten, Das kommt mir nicht aus dem Sinn.	No sé qué significa Que yo esté tan triste; Un cuento de los viejos tiempos No consigo entenderlo.
Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein.	El aire está frío y oscuro Y tranquilo fluye el Rin; La cima de la montaña brilla En la luz del atardecer.
Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar; Ihr goldenes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar.	La más hermosa joven está sentada Allá arriba, maravillosa; Sus joyas de oro brillan, Se peina su cabello dorado.
Sie kämmt es mit goldenem Kamme Und singt ein Lied dabei; Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei.	Se peina con peine dorado Y canta ahí una canción; Tiene una maravillosa, Poderosa melodía.
Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh; Er schaut nicht die Felsenriffe, Er schaut nur hinauf in die Höh.	El barquero en su pequeño barco La escucha con honda pena; No ve el arrecife de piedras Él mira únicamente hacia lo alto.

Heine inicia su poema con una declaración radical: se siente afectado por un sentimiento, no sabe, no encuentra explicación para su tristeza, ¿se relaciona acaso con la nostalgia? Recupera un cuento que viene de los tiempos antiguos y no puede sacarlo de su mente, intenta descifrarlo: el conocimiento no se da única y exclusivamente por la racionalidad, peor aún el autoconocimiento: la emotividad juega un papel fundamental en

el cumplimiento de estos procesos. El poema plantea la tristeza como eje transversal en la historia de la joven Loreley debido a su soledad, a la muerte inevitable de los jóvenes que escuchan su canto, a su estrecha relación con la naturaleza y sus fenómenos que rebasan nuestra comprensión: el risco Loreley y el sitio del Rhin que constituye un peligro se encuentran como testimonio que trasciende el tiempo y el entendimiento humano. Heine ha tomado el motivo de la joven que peina sus cabellos de oro con un peine de oro que se remite a Milton, aunque el nombre de la ondina haya cambiado de Loreley a Ligea. Me ha parecido importante mencionar esta adición del peine de oro debido a su referencia presente también en la novela de Lispector:

And fair Ligea's Golden comb,  
Wherewith she sits on diamond rocks,  
Sleeking her soft alluring locks,  
By all the nymphs that nightly dance  
Upon thy streams with wily glance.

(Milton, Comus citado por Porterfield)

En el poema, la tristeza es recurrente, relaciona el pasado, reivindica una leyenda popular alemana, a manera de mito etiológico, en la que Lore-ley es el risco donde se encuentra una ondina que fascina a los navegantes con su canto, ella es “una hija de la fantasía”, canta una hermosa canción que se repite siempre, está “casada con el risco”, se relaciona con el eco, el acorde, el Rhin:

Sie [Lorelei] ist eine Tochter der Phantasie, welches eine berühmte Eigenschaft ist, die bei Erschaffung der Welt mitarbeitete und das Allerbeste dabei tat; als sie unter Arbeit ein schönes Lied sang, hörte sie es immer wiederholen und fand endlich den Wiederhall, einen schönen jungling einem Felsen sitzen, mit dem sie sich verheiratete und mit ihm die Frau Lureley erzeugte; sie hatten auch noch viele andere Kinder, zum Beispiel: die Echo, den Akkord, den Rheim, deren Nachkommen sie noch auf der Welt herumtreiben (Porterfield).

Esta leyenda cuenta con múltiples versiones, desde una en la que Loreley es hija del dios del Rhin, tiene hermanas y debido al uso insensato de los árboles para construir navíos y “contaminar” el río, ella pierde a su familia; debido a esto, desea vengarse de los navegantes, sabe que son depredadores y que les gustan las joyas; ella lanza su collar de perlas, los confunde con su canto y los destruye haciéndolos naufragar. En otra versión, Loreley es una joven traicionada por su prometido, está desengañada del amor, se suicida y su espíritu vive en la roca que toma su nombre, Loreley –Lore-Ley: roca que murmulla–, desde allí mira el río Rhin, el castillo en el que vivía su amado, se peina a la luz de la

luna con un peine de oro, canta en forma tan bella que despista y fascina a los navegantes ... y ellos naufragan. También se hace referencia a la fuerza de Loreley que incluso ejerce dominio sobre los elementos naturales, el agua, específicamente y la niebla, gracias a su canto: logra vencer así a un ejército que ha sido enviado por el rey del lugar para vengar la muerte de su hijo, quien había sucumbido por querer alcanzar el amor de Loreley. Estas referencias a la fortaleza de la Loreley originaria recuerdan las pruebas y las decisiones de Lori en la novela *Aprendizaje o El libro de los placeres*: la identificación de Lori con el agua viva, con la luna, con los olores y sabores marinos; también se refiere a su soledad, a sus temores, a la búsqueda de una relación esencial para dar sentido a su vida.

Pero antes que Heine escribiera su poema, Brentano escribe una Lied con el tema de Lore-Ley para incluirla en su novela *Godwi*, una muestra más de la antropofagia en la literatura: “Sólo la antropofagia nos salva por asumir alegremente la elección de la transformación del viejo, de lo otro, en propio, en original. Por reconocer que la originalidad nunca es más que una cuestión de arreglo nuevo” (Perrone, Moisés, 1990, citado por Ferreira de Almeida s.f., 291). Lispector viajó mucho y debe haber conocido la leyenda de Loreley y su tradición en la literatura occidental, ella la materializa en una Loreley latinoamericana que conoce algunos países europeos, pero que permanece en Brasil para encontrarse consigo misma, con el sentido de la trascendencia, con la mar.

La leyenda alemana y sus versiones poéticas atribuyen a Lore-Ley un carácter mágico, su belleza conquista corazones y será su perdición, pero también marcará la posibilidad de la salvación de su alma, pues un obispo le ha dado la oportunidad de ir a un convento y convertirse en religiosa de clausura, en lugar de quemarla en la hoguera. A pesar de esto, ella insistía en que su muerte era necesaria, pues su vida carecía de sentido al haber perdido a su amado. Es importante la referencia a la salvación de su alma –búsqueda de trascendencia, que también comparte Lori– aunque finalmente, la Loreley de la leyenda alemana no la consiga. Las ondinas eran seres que no poseían alma inmortal, aunque deseaban tenerla, podían lograrlo gracias al amor duradero profesado por un mortal:

En el libro de Paracelso sobre los seres misteriosos de la naturaleza, el famoso *Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmeis et Salamandris, et de ceteris spiritibus*, de 1559, se define a las ondinas como ninfas que viven en el fondo de las aguas, que tienen bella forma humana, pero que carecen de alma inmortal, que solo pueden adquirir si se unen a un humano para siempre. [...] Por eso, según Paracelso, algunas ondinas salen a las orillas de los lagos y ríos para dejarse ver en sus riberas y conquistar el amor de un humano, y

ser acogidas por este y mediante el matrimonio dejar su condición de ninfas y adquirir su alma. (García Gual 2014, 139)

La Loreley de la leyenda relaciona la esperanza con la consecución del amor, pero ella no lo ha logrado, su incapacidad de encontrar correspondencia a su amor concluye en su suicidio, desaparece en el Rhin y sólo se escucha el eco de su voz llamando: Lore-Ley, Lore-Ley, Lore-Ley, así lo conocemos en el poema de Clemens Brentano, *Gedichte-Loreley*.

Apollinaire, a su vez en *La Loreley*, ejerce una “práctica antropofágica” sobre el poema de Brentano, lo “engulle”, pero incorpora los referentes de las joyas, la Virgen, la partida de su amado a un país lejano; su corazón dolorido por la pérdida anhela la muerte, pero acepta ir al convento –donde están también las viudas– para convertirse en una religiosa de claustro. A pesar de esta decisión inicial, no lo consigue: sube al risco para contemplar su castillo, ve en el Rhin una pequeña nave, reconoce a su amado y se lanza al abismo para alcanzarlo, el reflejo de Loreley es lo que ve en su caída, sus ojos color del Rhin y su cabellera rubia, una manera de conocer su imagen que nos recuerda a Narciso, para quien Tiresias había afirmado, respondiendo a la pregunta que le hiciera Liríope sobre el *fatum* de su hijo: sería feliz y viviría una larga vida “sólo si no llega a conocerse a sí mismo”<sup>7</sup> (Ovidio, *Metamorfosis*, libro III, 151). Lispector presenta la estrategia contraria, Lori debe llegar al autoconocimiento para encontrar trascendencia en su autonomía, lograr su autonomía y compartir-se con Ulises.

Pero el referente más importante, de acuerdo con mi propuesta de trabajo, es el de las sirenas de la mitología helena, esencialmente dada la nominación de Ulises al coprotagonista de la novela. Inicialmente, las sirenas eran concebidas como mujeres con cuerpo de aves, cantaban y conocían el arte de la música: tocaban flautas dobles y cítaras. Su característica más importante constituía el conocimiento de todas las historias del pasado, el presente y el futuro: podían comunicar al viajero todo lo que ellos deseaban conocer y escuchar. Las sirenas vivían en una isla que estaba rodeada por cadáveres de navegantes que sucumbieron a su encanto. En realidad, la muerte de los navegantes se producía debido a su aislamiento, a la incapacidad de relacionarse con otros humanos, pues al decidir ir al encuentro de los cantos de las sirenas –una posibilidad de conocimiento y de autoconocimiento alternativo–, ellos se alejan del mundo humano,

---

<sup>7</sup> Fatidicus uates: «Si se non nouerit» inquit (el vate fatídico: “Si no se conociere”, responde.) (BIBLIOTHECA SCRIPTORVM GRAECORVM ET ROMANORVM MEXICANA, verso 348, 62)

dejan de relacionarse en comunidad en el mundo al que pertenecen, se vuelven “otros”, se alienan, pues no consiguen identificarse con las sirenas, por lo tanto, sucumben.

Odiseo-Ulises es el único navegante, en esencia un héroe, que escucha a las sirenas, sus historias, y sobrevive; en realidad constituye parte de su aprendizaje integral que puede cumplir gracias al consejo de Circe, la diosa –a quien definen como hechicera– llena de sabiduría, pero también de tristeza, pues no encuentra el amor; la hija del sol que vive en una isla umbrosa, rodeada de animales, pues gracias a un brebaje, convertía a los seres humanos en el animal que esencialmente eran cuando solicitaban su ayuda o fingían su amor por ella y debían probar lo esencial de sus intenciones y demostrar su *areté* –la máxima virtud–. La búsqueda de Lori y de Ulises contempla la posibilidad de respetar las diferencias y prepararse para compartir su amor desde el respeto acogedor de sus particularidades, desde su decisión conjunta y paritaria: Ulises le recuerda que ha sido él quien la ha seducido, no ella; la invita a tomarse el tiempo que ella considere necesario para conseguir su autoconocimiento y su valoración como persona integral; comparte sus recuerdos y la acompaña en la reflexión sobre sus temores, sus angustias, su búsqueda de trascendencia y su necesidad de reivindicar la alegría, el placer de vivir y compartir su amor.

Las sirenas helenas se confrontan también con Orfeo –como se relata en las *Argonáuticas* (Apolonio de Rodas 1996, 300-1)–, pero este semidiós logra vencerlas, pues proviene de Apolo, y además es amado por Dionisos; los dos dioses se relacionan con el arte, el conocimiento, el equilibrio y la euforia, el renacimiento, y en el caso específico de Dionisos, con la creación del ser humano desde la propuesta órfico-pitagórica. Cuando Orfeo las vence con su canto, se sumergen en el mar y ellas se convierten en rocas. Pero las sirenas no conocen límite a su audaz temeridad: retan a las Musas a una confrontación. Las Musas son hijas de Zeus y de Mnemosyne –la Memoria–, su nombre se relaciona también con las montañas, ellas viven en el Helicón y deleitan a los dioses con cantos, historias y su “leve” baile. Ellas conocen todas las historias del presente, el pasado y el futuro y pueden contarlas simultáneamente, ellas eligen a sus mensajeros, los poetas, que harán partícipes a los humanos de las historias que narran, inventan o acreditan y deleitan a los dioses con historias, –*ἔπεα πτερόεντα* palabras aladas– cantadas, que hablan de los orígenes, que conceden belleza a la vida de los hombres, que proponen ficciones y verdades con fines protrépticos y los hacen partícipes de la trascendencia desde esta posibilidad estética. Las sirenas también son derrotadas en esta ocasión, se llenan de

dolorosa ira y se arrojan al mar... pierden la figura de mujer-pájaro y posiblemente cobran la figura de mujer-pezu.

En la novela de Lispector, Ulises, desde la filosofía, el amor, la paciencia y el conocimiento, intenta compartir con Lori sus aprendizajes para ayudarla en su proceso de autoconocimiento, sin fórmulas, sin imposiciones, únicamente recordándole que aprender se relaciona con el placer de pensar, de sentir, de ser; asume así el papel protagónico del formador cuya misión es propiciar el pensamiento en libertad, como nos lo recuerda Manguel:

Aquel profesor (Lerner) sabía algo fundamental sobre el arte de la enseñanza. Un maestro puede ayudar a los alumnos a descubrir territorios desconocidos, proporcionarles información especializada, ayudarles a crearse una disciplina intelectual pero, por encima de todo, debe generarles un espacio de libertad mental donde tengan la oportunidad de ejercitar la imaginación y la curiosidad, un lugar para aprender a pensar. Simone Weil dice que la cultura es “la formulación de la atención”. (Manguel 2015, 90)

Lori, que inicialmente rememora a una ondina, no conoce todas las historias, está reconstruyendo la suya propia, la conoce plagada de tristeza, de dolor, por la indeterminación, de su “devenir mujer”, de su “devenir animal”, de su devenir humano, de su decisión de devenir persona; pero ha logrado encontrar su palabra, respetar el proceso que ha vivido para conseguirlo en una realidad que no acoge la palabra como única necesidad para testimoniar nuestra existencia, pero que debemos defenderla como nuestro derecho: “Una posición ética ... dar la palabra al sujeto verdadero, secuestrado por el silencio al que el paradigma científico-técnico lo condena sin contemplaciones” (Bauman 2014, 11).

Lori ha sentido la necesidad de iniciar su proceso de autoconocimiento en su relación con Ulises, lo que ha hecho posible conjugar su decisión y voluntad de “ser”, de emprender voluntaria y conscientemente una relación con él, donde pueda compartir con su cuerpo y su alma, ... su vida. Él quiere que Lori cambie su manera de concebir la vida, si llega a conocerse a sí misma *–γνώθι σαυτόν* (conócete a ti mismo), apotegma delfico– realizará un rito de pasaje que le permita superar el dolor y descubrir que la alegría es posible, que puede aprender a vivir reconociendo su cuerpo –sintiéndose orgullosa de él–, integrándolo a su historia, a su alma, para conseguir llegar a su esencia trascendente que le permita compartir su amor; un amor que no le quitará su libertad, sino al contrario, le permitirá compartir-se, sin perder-se y descubrir todo lo que era capaz de ofrecer y de recibir.

Lori cumple ese rito de paso, el ritual marino nocturno –que combina el viaje y la revaloración de su memoria ancestral– le permite fortalecerse y volver a su esencia, le da valor para ser ella misma y decidir amar-se en las interrelaciones que comparte en su ámbito de acción: ama a sus estudiantes, como maestra; se ama a sí misma pues ha conquistado su autonomía para iniciar una relación de paridad; reivindica su memoria, su proceso de conocimiento, su relación con el Dios, con la humanidad... necesita amar y ser amada, y ha elegido a Ulises para lograrlo. Lori confronta su “devenir animal” aunque no sabe explicarlo, lo siente, y ese sentimiento hace posible que ella conozca y asimile una situación oximorónica, un “vacío-pleno” –una *kénosis*, propia de las experiencias místicas– para lograr Ser en una conjunción con lo trascendente que posee características de revelación ... acaso su propia epifanía donde se conjuga su pensamiento sintiente en conjunto con su sentimiento pensante:

los peces aún se movían casi muertos. Y de ellos venía el fuerte olor sensual que tiene el pescado crudo. Lori aspiró profundamente el olor casi feo, casi agradable. *Sólo la propia persona podía expresarse a sí misma el inexpresable olor del pescado crudo –no en palabras–: el único modo de expresar era sentir de nuevo. Y, pensó ella, y sentir la gran ansia de vivir más profundamente que ese olor provocaba en ella. Quién sabe, divagó, ella venía de una línea de Loreleys para la cual el mar y los pescadores eran el cántico de la vida y de la muerte. [...] Aspiró de nuevo la muerte viva y violentamente perfumada del pescado azulado, pero la sensación fue más fuerte de lo que pudo soportar y, al mismo tiempo que sentía una extraordinaria buena sensación de ir a desmayarse de amor, sintió, ya por defensa, un vaciarse de sí misma.* (Lispector 2001, 89; énfasis añadido)

A lo largo de la novela, un narrador extradiegético utiliza el recurso del discurso indirecto libre –que incluso llega a monólogo anotado– para configurar el personaje de Lori; su relato insiste en la situación que vive inicialmente la protagonista y que la relaciona con algunas características de la ondina Loreley, especialmente en las dimensiones de su tristeza, su llanto, su muerte, las joyas que posee y deslumbran, el hilo áureo que teje –que nos remiten a las letras de sus canciones que cuentan y distraen la atención de los marinos o provocan el amor de los jóvenes enamorados, pero que implican también el deseo de ordenar el caos, de incidir en el ordenamiento del mundo con sus palabras, posiblemente de ejercer la función propia de las tres hilanderas ancestrales, las más poderosas de las deidades en la mitología helena, las Moiras, quienes poseen para sí los hilos de la vida, su inicio, su desarrollo y su fin: Clotó, Láquesis y Átropos–; su esencia lunar, la creencia doliente sobre la imposibilidad de que su amor fuera correspondido; todo esto que marca su cuerpo, sus sentimientos, sus emociones y sus pensamientos

surgen “a borbotones” (Garramuño 2009), casi sin control debido a su condición implacable que nos concierne, aunque proceda de la más profunda intimidad de Lori:

entonces del vientre mismo, *como un remoto estremecerse de la tierra*, que difícilmente podría considerarse una señal de terremoto, *del útero, del corazón contraído, vino el temblor gigantesco de un fuerte dolor conmovido, del cuerpo, todo el estremecimiento – y con sutiles máscaras de rostro y de cuerpo* finalmente con la dificultad de un chorro de petróleo rasgando la tierra– vino finalmente el *gran llanto seco, llanto mudo sin sonido alguno hasta para ella misma*, aquel que no había adivinado, aquel que no quisiera jamás y no había previsto –sacudida como el árbol fuerte que se conmueve más profundamente que el árbol frágil– *finalmente reventados vasos y venas*, entonces, se sentó para descansar y poco después imaginaba que era una mujer azul porque el crepúsculo más tarde tal vez fuese azul, *imaginaba que hilaba con hilos de oro las sensaciones*, imaginaba que la infancia era hoy y plateada de juguetes, imaginaba que una vena no se había abierto e imaginaba que de ella no estaba en silencio blanquísimo manando sangre escarlata y que no estaba pálida de muerte; [...] *imaginaba que amaba y era amada, imaginaba que estaba acostada en la palma transparente de la mano de Dios, no Lori sino su nombre secreto que ella por ahora no podía aún usufructuar*, imaginaba que vivía y no que estaba muriendo, *pues vivir no pasaba a fin de cuentas de aproximarse cada vez más a la muerte*, imaginaba que no se quedaba de brazos caídos de perplejidad cuando *los hilos de oro que hilaba se confundían y no sabía deshacer el fino hilo frío*, imaginaba que era lo bastante sabia como para deshacer los nudos de marinero que le ataban las muñecas, *imaginaba que tenía un cesto de perlas sólo para mirar el color de la luna pues ella era lunar*, imaginaba que cerraba los ojos y seres humanos surgirían cuando abriera los ojos húmedos de gratitud, *imaginaba que distendía el pecho y una luz doradísima y leve la guiaba por un bosque de presas mudas y tranquilas mortalidades*, imaginaba que no era lunar, imaginaba que no estaba llorando por dentro pues ahora mansamente, aunque con los ojos secos, *el corazón estaba mojado, había salido ahora de la voluntad de vivir*. Se acordó de escribir a Ulises contándole lo que había pasado, pero *nada había pasado que se pudiera decir en palabras escritas o habladas*, era bueno aquel sistema que Ulises había inventado: *lo que no supiera o no pudiera decir, lo escribiría y le daría el papel mudamente* –pero esta vez no había siquiera qué contar. (ALP, 11-3; énfasis añadido)

Es posible reconocer, entonces, el recorrido temporal de Lori –su viaje a través del tiempo externo, y del tiempo interior– que nos permite aclarar las alusiones constantes a su ancestralidad, a un legado que debe conocer, asumir y preservar: ella conjuga en sí saberes ancestrales que se relacionan con la vida y con la muerte, el poder de las Moiras para asumir su *heimarmene* –su destino individual–; participa de condiciones ancestrales de las sirenas que fascinan con su canto, pero las supera, pues Lori conoce la historia más importante, la suya propia, y logra articularla, convertir su caos interno en *κόσμος* (en orden que confiere belleza). Participa de la condición de ondina, pero conjura su tristeza al elegir a Ulises como su par, para acompañarse y compartir su proceso de aprendizaje en la vida, no solo ha encontrado la armonía de su canto, también concierta palabras para

reivindicar su alma inmortal, cuestiona la relación con el Dios, decide incorporarla en su vida, no basta con encontrar la voz que habla de Dios, debe conocer-sentir-asimilar lo que dice, hablarle sin temor desde su “YO” negado y finalmente recuperado, como nos lo recuerda Bauman cuando se refiere a la búsqueda de trascendencia, a su encuentro y a la posibilidad de participar con ella mediante la palabra:

*“Soy lo que soy”: he ahí las primeras palabras registradas de las que pronunció aquella fuente sobrehumana de miedo cósmico durante el memorable encuentro que tuvo lugar en la cima del monte Sinaí. Una vez dichas esas palabras, precisamente porque había palabras dichas, la fuente sobrehumana dejó de ser anónima, aun cuando se haya abstenido de presentarse por el nombre y haya permanecido más allá de la comprensión y el control humanos. Los seres humanos siguieron siendo tan vulnerables e inciertos como siempre, e igual de temerosos; sin embargo, algo importante había ocurrido con la fuente de su miedo cósmico: había dejado de ser sorda y muda; había adquirido control sobre su propia conducta. Desde entonces podía ser benigna o cruel, podía recompensar o castigar. Podía hacer exigencias y someter su conducta al hecho de que estas se obedecieran o se desobedecieran. No solo podía hablar, sino que también era posible hablarle, complacerla o despertar su ira. (Bauman 2014, 100; énfasis añadido)*

Lori busca palabras para participar del misterio, a veces insondable, que relaciona a Dios y a su creación; Lori crea dos oraciones propias, que en apariencia se repiten, la primera, donde “tartamudea” su oración “con un poco de pudor” (ALP, 50), y la segunda, en donde “había tartamudeado una oración para Dios y para sí misma” (ALP, 101). En la segunda oración, omite la perfección del beso que solicita el niño y que la madre brinda, utiliza el plural para calificar la condición de creaturas, omite la necesidad de sentir que Dios la amó, omite la mano humana que deseaba que sostuviera la suya en la hora de su muerte; y por supuesto, su intervención final en la novela considera que se ha cometido errores al querer humanizar a Dios, pero también tiene la certeza de que “aún siendo humano, sin embargo, a veces nos diviniza”.

El odio se contrapone al amor, pero es una etapa necesaria para llegar a él y valorarlo; surge del interior de Lori, pero se encarna no sólo en su cuerpo, sino en la naturaleza, en la falta de lluvia; ha estado presente desde hace millones de años y ha viajado hasta el presente ancestral de Lori, se constituye en la mejor forma para explicar la ininteligibilidad de sus sensaciones, sentimientos, emociones y pensamientos:

*Era por odio que no había agua. Nada manaba. La dificultad era una cosa detenida. Es un diamante. La cigarra en su garganta seca no cesaba de murmurar. ¿Y si el Dios se licuara finalmente en lluvia? No. Ni quiero. Como seco y tranquilo odio, quiero eso mismo, este silencio hecho de calor que la tosca cigarra hace sensible. ¿Sensible? No se siente nada.*

Quiero esta espera continua como *el canto enrojecido de la cigarra, pues todo eso es la muerte detenida*, es la Eternidad de trillones de años de las estrellas y de la Tierra, y el celo sin deseo, los perros sin ladrar. Es en esa hora cuando el bien y el mal no existen. Es el perdón súbito, nosotros que nos alimentábamos con gusto secreto del castigo. Ahora es la indiferencia del perdón. Pues ya no hay juicio. Es la ausencia de juez y condenado. *Y no llueve, no llueve*. No existe menstruación. Los ovarios son dos perlas secas. Voy a deciros la verdad: como odio seco, lo que quiero es esto mismo, y que no llueva. (Lispector 2001, 20; énfasis añadido)

En el poema de Augusto dos Anjos encontramos la característica de un *mundo odiento* y la dialéctica del dolor que en su máxima manifestación estética deviene en alegría, y es la historia del viaje vital de Lori, que le permitirá superar el dolor y encontrar que en él reside la forma de alcanzar la alegría para vivir en plenitud:

*Provo desta maneira ao mundo odiento  
Pelas grandes razões do sentimento,  
Sem os métodos da abstrusa ciência fria  
E os trovões gritadores da dialética,  
Que a mais alta expressão da dor estética  
Consiste essencialmente na alegria. (Énfasis añadido)*

Lispector ha conseguido que Lori se convierta en heroína, su viaje que contempla las características del viaje del héroe planteado por Campbell (2014) cuenta con los tres niveles: la partida –en la decisión de vivir sola en Rio de Janeiro–; las pruebas –en el reto que le plantea Ulises al invitarla a descubrir su YO, a asumirlo como la forma de nominarse-dominarse-conocerse, en la angustiosa aventura de asumir su ancestralidad, su necesidad de trascender–; y el retorno desde la sabiduría que ha desarrollado al descubrir su “devenir mujer” y su “devenir animal”, la apropiación del proceso y su manera-otra de conocer la vida, re-conocerse y compartir-se en su devenir persona. Todo esto acompañado por la necesidad de reivindicar el derecho primordial de hacer escuchar su voz, su relato: “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio”; por lo que “la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos: un escrito” (De Certeau 2000, 129).

Lori ha trascendido las características de sus ancestralidad “de ser marino”: no es la tentación, no es la vanidad, no es la fascinación que lleva a la muerte, no es la vengadora de los engaños amorosos, no es la praxis narcisista de la autocontemplación que aísla de la sociedad, no busca la muerte, sino la vida; no se limita a la antropofagia de contingencia, la convierte en un ritual para reivindicar la vida desde la alegría, desde su capacidad de “beber la vida”, de superar la nostalgia que “sólo se pasaría cuando comiera

la presencia de Ulises” (ALP, 108); recordemos lo que había declarado Lispector en el *Jornal do Brasil* el 27/05/1968: “Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença”, pero además nos invita a reflexionar sobre sus fuentes y sus posibles influencias que se han incorporado en la narración para transformarlas, pues “As ‘influencias’ não se reduzem a um fenómeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação” (Perrone-Moisés 1990, 94).

Lori construye su propia historia y nos invita a revisar la nuestra o a re-construirla desde el aprendizaje integral, superar la condición de un yo constituido “de carbono y de amoníaco” como lo expresara Augusto Dos Anjos:

Eu, filho do carbono e do amoníaco  
 Monstro de escuridão e rutilância  
 Sofro, desde a epigênese da infância  
 A influência má dos signos do zodíaco.

La lectura minuciosa de *Aprendizaje o El libro de los placeres* nos recuerda que la escritura incide en el mundo, que la literatura es *dulce et util*, el aprendizaje confiere placer y la escritura reivindica la importancia de la palabra que dota de sentido, que testimonia nuestros procesos de búsqueda identitaria, que conjuga el legado de las *ἔπεα πτερόεντα* que trascienden y nos imprimen trascendencia en nuestra condición de seres efímeros:

La práctica escrituraria ha asumido un valor mítico estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia. Entiendo por mito un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente. En el Occidente moderno, ya no es un discurso recibido el que desempeña este papel, sino un andar que sustituye una práctica: escribir. El origen ya no es lo que se cuenta, sino la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto. (De Certeau 2000, 147)

*Mῦθος* y *λόγος* vuelven a encontrar su sentido conjunto inicial, no se contraponen, se complementan; la Literatura nos brinda la oportunidad de contemplar, indagar y encontrar testimonios para fortalecer nuestro conocimiento externo y nuestro autoconocimiento, pues aúna la razón, las emociones, los sentimientos y la inteligencia espiritual para acompañar la dinámica de nuestro ser y estar en el mundo; testimoniarlo,

escribirlo, nos ayuda a integrarnos en él, nos permite aprender a leerlo en forma holística desde múltiples aspectos, para así ser capaces de interpretarlo, de reconocernos como parte integrante de él, como personas responsables de nuestras interacciones que se inscriben y marcan la cotidianidad de nuestra convivencia comunitaria para conformar la sociedad que anhelamos, donde se evidencie lo mejor de nuestra humanidad.

## Capítulo segundo

### Procesos de construcción de la memoria y la identidad en *El desterrado* de Leonardo Valencia

La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido.

(Czesław Miłosz)

La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora.

(Octavio Paz)

Nadie tenía ganas de hablar, pero era importante que hablaran y renacieran.

(Leonardo Valencia, *El desterrado*)

#### 1. Memoria individual y su devenir en memoria comunitaria

La literatura y sus palabras nos permiten interactuar, hacen posible compartir un tiempo común, realizar pausas en nuestras actividades cotidianas e integrarnos para celebrarlas. La lectura implica una decisión: hemos de encontrar tiempo, dedicarle tiempo, detenernos en medio del vértigo cotidiano con el fin de escucharnos, conocer experiencias con palabras, desde las palabras, con el amor minucioso por la palabra que se manifiesta en la lectura de textos, de su interpretación y en consecuencia, elegir y reivindicar algunas propuestas para leer y decidir conocer mejor el mundo, comprenderlo... para aprehender la complejidad de la persona en sus múltiples dimensiones, con énfasis en el rescate de lo mejor de nuestra humana condición.

La propuesta de lectura de esta novela consiste en detenerme sobre el tratamiento del motivo clásico de la memoria y su desarrollo en la novela *El desterrado* del escritor ecuatoriano Leonardo Valencia como un proceso íntimamente ligado al de la construcción de la identidad en las modalidades del testigo, el historiador y la del conmemorador (i.e. Todorov 2002; Kohut 2009).

En la mitología helena, *Mnemosyne*, titánide nacida de la unión de Uranos y Gea, concibió con Zeus –el ordenador del *κόσμος* (mundo, orden)– a las nueve Musas en nueve noches: *Καλλιόπη*–Calíope, *Κλειώ*–Clió, *Ερατώ*–Erató, *Εὐτέρπη*–Euterpe, *Μελπομένη*–Melpómene, *Πολύμνια*–Polimnía, *Θαλία*–Talía, *Τερψιχόρη*–Terpsícore, *Οὐρανία*–Uranía: deidades que acogen a los hombres y comparten el arte de la palabra, hacen

posible superar nuestra condición de seres preocupados –exclusivamente– en satisfacer necesidades primarias, y dejar así la condición de “vientres tan solo”–; su propuesta, reivindicar el placer estético como elemento fundamental de trascendencia hace posible compartir con los humanos la praxis de las actividades que disfrutan y patrocinan los dioses, gracias a su mediación y a la de aquellos a quienes estas diosas eligen (Hesíodo 1978).

Las Musas son las deidades que asisten en la justicia, conocen la importancia de contar historias ficticias, pueden mentir, pero también saben cómo decir la verdad, sus palabras celebran acontecimientos significativos ... los consolidan en la memoria gracias a los poetas elegidos que hacen posible que conozcamos lo memorable. Unen la poesía épica (Calíope), la historia (Clió), la poesía lírica y amorosa (Erató), la música que nos proporciona placer (Euterpe), la poesía trágica (Melpómene), los cantos sagrados (Polimnía), la sutileza de la danza y la poesía coral (Terpsícore), la comedia y la poesía bucólica (Thalía), la astronomía, la poesía didáctica (Uranía): aúnan así todo lo que nos compete en nuestro proceso de aprendizaje humano.

Pero estas menciones a las deidades helenas cuyo origen es la memoria y el mantenimiento del *κόσμος* ¿se relacionan acaso con lo contemporáneo?, y, si es así, ¿cómo lo hacen, importan aún?, ¿y si nuestra respuesta es afirmativa, cómo incidirían en la actualidad de América Latina? Para reflexionar al respecto, recorro a Giorgio Agamben, quien recuerda las características de lo contemporáneo:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adecua a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, inactual; pero, justamente por esta razón, a través de este desvío y este anacronismo, él es capaz, más que el resto, de percibir y aferrar su tiempo. (Agamben 2008, 1)

La memoria constituye el eje transversal de *El desterrado* de Leonardo Valencia; su estructura se compone de un prólogo, tres partes –cada una dividida en cuatro acápites–, un epílogo dividido en tres secciones, y un posfacio del autor. Esta novela cuenta ya con cinco ediciones: 2000, 2007, 2008, 2013 y 2021–esta última anunciada como corregida y definitiva–. El prólogo de Fernando Iwasaki de esta última edición incluye un párrafo final más, donde se resalta el papel que cumple la memoria en la obra y cómo fortalece el papel de un texto pertinente y contemporáneo:

Sin embargo, existe otro detalle que se me antoja esencial. *El desterrado* ha cumplido veinte años y parece escrita hace unos meses ¿por qué? Porque a pesar de la naturaleza

líquida de nuestros días, Leonardo Valencia ha sabido elegir un material sólido como la memoria. Según Byung-Chul Han, el recuerdo es la esencia de lo bello, lo bello invita a demorarse, la demora supone la lentitud y sólo la lentitud es capaz de alcanzar la <<eternidad del presente>> (sic). En realidad, la lozanía de *El desterrado* proviene del aroma de la memoria como quien encuentra entre las páginas de un libro olvidado la flor marchita de una antigua primavera, que incluso en el otoño de nuestra vida es capaz de perfumarnos de nuevo. (Leonardo Valencia 2021, 14)<sup>8</sup>

Nebbiolo Bentornato, el personaje protagónico de los procesos de concertación de la memoria, se ha formado en la erudición y es perseguido por un espíritu triste, el de monseñor Foschi –su protector y bibliotecario erudito de Castelgandolfo–, quien cuando vivía, inaugura para Nebbiolo un *Pathosformel* (Warburg 2017) desde su condición como historiador de la memoria. Su minuciosa formación junto a monseñor Foschi se caracteriza por la investigación de libros clásicos, libros raros, posiblemente libros prohibidos, incluso los que trataban sobre “grimorios”; y, por supuesto, gracias a su profunda pasión por la Boca de la Verdad. El relato de su mito etiológico jugará un papel fundamental para Nebbiolo y para Orlando Dalbono a lo largo de la novela; el cardenal Foschi ha descrito las características de esta estela, se la ha mostrado, ha creado expectativas sobre el posible mensaje que tiene guardado para él, pero también le ha advertido sobre el peligro de la premura: –“Debes tener paciencia –añadió Foschi. La Boca te hablará cuando estés listo para oírla. Entonces debes meter la mano en su boca y cerrar los ojos. Pero ten cuidado. Debes estar listo para escucharla. Si no lo estás, La Boca no dirá nada... ¡zas!, te morderá la mano (EDCD, 24) . La Boca de la Verdad está situada en el exterior de la iglesia Santa María de Cosmedin, frente al templo de Hércules y se convertirá en un lugar de memoria para los Dalbono y para quienes leemos y nos dejamos afectar por su historia: las Musas, la estela de piedra antigua, y la búsqueda de la verdad se aúnan en la palabra que revela y recuerda lo que no puede olvidarse, la *aletheia* –*ἀλήθεια*–, lo que deberíamos encontrar para conseguir una aprehensión crítica de nuestro estar en el mundo, de nuestro sentir el mundo, de nuestro actuar en el mundo y de cómo se relaciona la actualidad con la antigüedad:

Los historiadores de la literatura y del arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no tanto porque las formas más arcaicas parezcan ejercitar sobre el presente una fascinación particular, cuanto porque la clave de lo moderno está escondida en lo inmemorial y en lo prehistórico. Así, el mundo antiguo a su fin se dirige, para

---

<sup>8</sup> Las referencias que se extraigan de la edición corregida y definitiva de la novela *El desterrado* 2021, se señalarán con las abreviaturas EDCCD, de aquí en adelante.

reencontrarse, hacia lo primordial; *la vanguardia, que se ha perdido en el tiempo, sigue a lo primitivo y lo arcaico. Es en este sentido que se puede decir que la vía de acceso al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología. Que no retrocede ya a un pasado remoto, sino a cuanto en el presente no podemos en ningún caso vivir y, quedando no vivido, es incesantemente tragado desde el origen, sin jamás poder alcanzarlo.* (Agamben 2008, 6; énfasis añadido)

Cabe mencionar que Leonardo Valencia afirma en el posfacio de su novela que ésta tuvo su origen en el cuento “Peligro para caminantes” inserto en la antología *Luna nómada* (2011), donde se explica el origen de la Boca de la Verdad y su tradición cruenta gracias a una estrategia de elipsis continua entre la antigüedad romana y la contemporaneidad. Esta justificación también se encuentra presente en la novela, en una versión más resumida: el pasado sirve para explicar el presente. En la edición de bolsillo de *El desterrado*, la portada muestra la fotografía de una silla de ruedas sin ocupante – seguramente una Betania– con el fondo de una pequeña ventana; en la última edición, la portada presenta un *close up* de la Boca de la Verdad con énfasis coloreado de rojo en los ojos, la nariz y la boca:

Esta novela se convirtió en una actitud de escucha a la que seguí dispuesto, o más bien dejarme llevar por imágenes que ya constaban en un cuento de *La luna nómada*, <<Peligro para caminantes>> (sic), que luego de escrito siguió pidiendo o dando más palabras. Eso me hizo descubrir” (sic) que una novela nace cuando una historia pide seguir siendo contada y no se agota en su origen sino (sic) que se expande y arrastra al escritor que acepta dejarse llevar por ella y, a su vez, conducirla en su dirección. (EDCD 2021, 376).

En la novela se aúnan una voz narrativa con focalización cero y un narrador epónimo de la historia de las tres generaciones de la familia protagonista de la novela, del inicio y desarrollo del fascismo en Italia, de la crítica a la instrucción –que no a la educación– de Nebbiolo Bentornato, “el Viejo Elefante” caracterizado así ya por su corpulencia como por su excelente memoria, por el bastón que blande cuando relata las historia –y que Giuseppe lo asimila a la probosquida de un elefante–; Nebbiolo es un personaje sin familia propia, dedicado a la lectura, y quien después de la muerte de su tutor, monseñor Foschi, se encuentra solo y decide dedicarse a la educación como maestro con estrategias de educación diferentes para buscar incentivar el pensamiento, la curiosidad, la sensibilidad y la investigación, pero se encuentra con obstáculos insalvables por parte de un estudiante, Rodolfo Nina, y debido a criterios poco acertados de las autoridades del colegio para gestionar una confrontación directa entre este estudiante y Nebbiolo lo apremian para abandonar su vocación:

–Demostrado –sentenció–. Es como si el mundo fuera un gran colegio. Debes seguir la corriente, si no, te expulsan. Ya ves cómo terminé. Mi error fue ser demasiado confiado, demasiado serio, demasiado de todo. ¿Qué sentido tuvo educar a mis alumnos, para que el día de mañana terminen siendo imbéciles como Nina? No podía prever nada. Era imposible. Todos parecen tiernos cachorros aunque dentro lleven el cáncer negro, solapado, listo para rebelarse. (EDCD, 189)

Nina y su filiación con el fascismo marcarán un hito trágico en la familia Dalbono. Después del asesinato de Giuseppe y la agresión contra Antonio, Rodolfo Nina es enviado como guardián de un edificio, condenado al anonimato, lo que demuestra su verdadera condición de fragilidad oculta por la apariencia de la bravuconería concedida por su filiación con la ideología fascista:

El fascista no es un psicópata; padece «por desgracia con frecuencia», una «separación sustituta» que construye «con la ayuda de la disciplina, el ejercicio, el ejercicio físico, un cuidado exterior que toma la forma de un “caparazón”». El caparazón, no obstante, nunca es hermético, el «yo caparazón» tiende a ser frágil, y el fascista vive siempre bajo la amenaza de la «disolución de las fronteras personales». Para sobrevivir, necesita exteriorizar los peligros para poder matar simbólicamente las fuentes internas de disrupción: elementos de lo femenino de los que nunca se ha desembarazado completamente (opuesto a lo «masculino») y de lo «líquido» (opuesto a lo estable y «sólido»). (Bauman y Mazzeo, 107)

Bentornato cumple el papel fundamental de portador de la palabra, de la cultura, de los recuerdos, de la memoria familiar de los Dalbono que se convierte en memoria social y en memoria denunciativa: conoce a Domiziano –llegará a ser su mejor amigo– y a Sabina –a quien ama desde el momento en que dialogó con ella– en el barco que los lleva de retorno a Italia desde Grecia; Bentornato tenía 30 años, había cumplido el viaje “para conocer las academias griegas”. El motivo del viaje en este periplo constituye un eje transversal en la novela desarrollado en los submotivos del conocimiento externo e interno, lo que a su vez se aúna con el motivo de la alteridad manifiesto en los submotivos del amor, el *πόλεμος* y el afán de poder. Se relaciona directamente con el devenir de la memoria familiar incorporada en la cotidianidad de Orlando Dalbono, el primogénito de Domiziano y ahijado de Bentornato, con Carlo, Giuseppe y Antonio como una memoria social denunciativa. “El Viejo Elefante” acompaña a Orlando desde su infancia incrédula, cuando lo llamaba “desplumado” y el pequeño no alcanzaba a creer las narraciones de Bentornato, quien aseguraba que la Boca de la Verdad le había revelado esas historias familiares: el viaje de su padre al África en una misión militar secreta, la forma en la que

salvó su vida de un asesinato a traición, su huida de Etiopía hasta llegar a Grecia, el proceso que le permitió establecer una relación amorosa con Sabina y llevársela de Egina a Roma, sobre el segundo periplo militar y el desconocimiento de su paradero durante un largo período hasta que lo retornaron a casa, había sobrevivido, pero quedó recluido a una Betania, hasta su muerte. Bentornato inicia a Orlando en la fascinación que le provoca la Boca de la Verdad, le cuenta su historia y le plantea la expectativa que marcará su niñez y su madurez: escuchar el mensaje que tiene que revelarle esa misteriosa e impactante estela de piedra, incluso en la situación más crítica que debió experimentar después del accidentado desfile de las carrozas para conseguir boicotear la conmemoración de la fertilidad de las mujeres organizada por el gobierno fascista, cuando sufre un episodio cerebro vascular y lo único que busca es llegar a la Boca de la Verdad, aunque deba salvar terribles obstáculos para conseguirlo y lograr escuchar el mensaje que ha esperado durante su vida:

Pero no cejará. Bastará con llegar a la columna de la entrada. Lo único que quería era apoyarse en la columna desnuda, respirar, y entonces alzar los ojos para volver a encontrarse con la remota máscara de piedra de los cuentos del Viejo Elefante, esperándolo desde hace tanto tiempo, como si fuera una cita dilatada, infinitamente postergada días y noches, nacimientos y muertes que no permitían que el orden del mundo lo llevara de la mano para comprender las palabras que debió escuchar cuando era niño. (EDCD, 338)

Nebbiolo es testigo de este fragoroso intento, pero también testimonia los terribles acontecimientos que debe enfrentar la familia Dalbono: es el único amigo de Domiziano después de su invalidez, su depresión silente, su fragilidad y se convierte en su interlocutor hasta su muerte; contempla desde la impotencia el asesinato de Giuseppe, el primogénito de Carlo; acompaña desde el amor silencioso a Sabina en su viudez, su enfermedad y su muerte; se hace cargo de Antonio, el segundo hijo de Carlo después de que su padre hubiera sido recluido en la cárcel y su madre, Sylvia, en un sanatorio debido al crimen impune del que fueron víctimas sus hijos, crimen perpetrado por Rodolfo Nina y su prepotencia con el fin de conseguir imponer un supuesto orden desde las consignas fascistas. Permanece junto a Antonio y a Nerina cuando más lo necesitan. Pero su testimonio más complejo se relaciona con el fracaso estrepitoso del acto conmemorativo organizado por el fascismo para exhibir y congratular la “fertilidad femenina” de cien mujeres italianas que brindan su aporte generacional al gobierno fascista en el que interviene Orlando; no duda en acudir en su búsqueda cuando lo ha visto conducir con

los ojos cerrados y ha provocado la colisión de las carrozas en el desfile conmemorativo, un desastre que afortunadamente no causó daño a las mujeres del desfile, pero que devela toda la fragilidad y la fortaleza de Orlando, pues –aun tambaleante– ha decidido emprender el camino que lo lleve a la Boca de la Verdad, y a pesar de su doloroso padecimiento provocado por un episodio cerebro vascular, valora esta acción asumida como una forma de combatir las injusticias del régimen totalitario fascista y la impunidad de sus crímenes, de las persecuciones arbitrarias y de la emarginación de quienes no comulgan con él; Bentornato encuentra a un Orlando doliente en la Boca de la Verdad, mientras escucha las recriminaciones del espectro de Foschi:

–¿Quién lo convenció de que aunque los labios de piedra no se movieran oiría una voz? ¿Quién lo previno de que no mintiera si ponía la mano dentro de la Boca? ¿Quién exageró diciéndole que le cortarían una mano en caso de mentir...? ¿Quién Bentornato? ¿Quién fue? (EDEC, 334)

[...]

–¿Quién le dijo que debía ser paciente para que la Boca hablara? –seguía acosándole la voz del fantasma de Foschi. ¿Quién?, dime. ¿No le dijiste acaso que hablaría aunque no tuviera lengua, pulmones, aire? ¿Quién... quién lo hizo? (EDEC, 335)

[...]

–*Ahí lo tienes –zumbaba la voz en los oídos de Bentornato–. Quiere que la boca hable, quiere escucharla. Hazla hablar. Que empiece a hablar. Que le diga que en el año del Señor, el segundo día del quinto mes, entre los pilares de Santa María en Cosmedin, abrió la boca para él e hizo revelaciones divinas* (sic). (EDEC, 342)

[...]

–¿Eso sería todo? ¿Bastaría con que la escuchara? ¿Crees que podrá seguir viviendo aquí, con la misma gente, con la misma vida, luego de escuchar una palabra? ¿Eso crees? Una revelación no redime. Nunca, entiéndelo. Nunca. ¿Crees que con eso bastará? (sic) (EDEC, 342)

La Boca de la Verdad juega un papel fundamental en el desarrollo de la trama de esta obra, tanto, que el final de la tercera parte de la novela está marcado por ella; constituye un lugar de memoria fundamental para acreditar las anamnesis de Nebbiolo sobre su pasado conjunto con Foschi, su presente con la familia Dalbono y su futuro con Antonio y Nerina, y por supuesto, sobre las aventuras de Domiziano y las de Orlando dentro de la memoria imaginativa:

¿Qué es esto?, se interrogaron los muchachos del Hispano-Suiza. La pregunta seguía flotando, suspendida como una viruta sobre la burbuja que el Viejo Elefante y el cuerpo convulsionado de Orlando tensaban entre sí, dispuestos a no responderla, a dejarla allí, en el aire. No duraría mucho. El cuerpo y el anciano, pálidos, empezaron a apagarse. Sólo entonces los testigos se percataron de que la única indolente era la máscara de piedra, con

su boca entreabierta, más por la monotonía de los siglos que por el espectáculo de los hombres. Como si necesitara aire, la máscara succionó la pregunta flotante que no terminó de formularse y la hizo desaparecer en su boca de sombra. (EDEC, 333-4)

Bentornato asume la causa de los Dalbono después de que Orlando permaneciera en la mudez producida por su accidente cerebro vascular: lo visita, le cuenta su historia, comparte informaciones. También ayuda a Nerina a huir con Antonio y respeta su amor y su compañía.

Al rememorar las vidas de los Dalbono, se entrecruzan también los recuerdos –en calidad de testigo– de la compañía minuciosa y amorosa de entrañables personajes femeninos: Sabina, Claudia, Sylvia, Nerina y Dorotea, portadoras de esperanza, de vida, de dolor enmudecido, pero ante todo, de solidaridad en una memoria individual, imaginativa, que deviene denunciativa y comunitaria: “un primer sentido de 'memoria imaginativa' [...] conserva y guarda imágenes sensibles para ser utilizadas por el entendimiento... Pero la 'memoria' tiene también un sentido más profundo: es el matiz de 'posesión' que da razón de su acercamiento al concepto de la 'esperanza'” (Urbina 1956, 96).

“El Viejo Elefante” es quien preserva todos estos hechos constitutivos de la memoria familiar de los Dalbono, la testimonia como un legado y anima a sus integrantes al diálogo, a pesar de la inmovilidad de Domiziano y de Antonio, de la mudez de Orlando, del silencio doliente de Sabina; a pesar de que no consigue deshacerse de la memoria “espectral” de Foschi, la valora en las circunstancias más complejas y le sirve para reflexionar y tomar decisiones; experimenta y testimonia el cambio de formas de gobierno, así decide solidarizarse con quienes más lo requieren, a pesar del fascismo; recrea las historias y comparte la memoria de su erudición adquirida como ayudante de bibliotecario y maestro de Antonio, para enriquecer su imaginación en conjunción con los cuentos de sus primos, las historias de su abuela Sabina y de su madre Sylvia, tradiciones que se plasmarán en relatos de la ciudad, en los cuentos entrelazados, en la memoria denunciativa compartida con los niños.

## **2. Palabras y memoria: Testigo, historiador y conmemorador**

*El porvenir se da como lo que nos viene del otro, de eso que es enteramente sorprendente. El lenguaje entonces no viene a romper la distancia entre yo-mismo y el otro, sino que la*

*vacía. Esto es lo que hace actuar desde dentro al espacio de la política como redención de una inhumanidad siempre presta a volver a encerrarse en torno a sus obsesiones.*

(Anne Dufourmantelle, *La hospitalidad*)

No hay precisión sobre el origen de Nebbiolo, la voz narrativa únicamente nos informa que lo entregan en Castelgandolfo como última voluntad “de un oscuro carbonario en Sicilia”; sabemos que ha protagonizado –desde su más tierna edad–, el papel de acompañante. Crece junto a monseñor Foschi y asume la función de acólito en su apasionado afán de conocimiento a través de la puntillosa lectura y la perseverante búsqueda de erudición, cumple así el papel de testigo cuya memoria está presente en sus procesos de autoconocimiento y la conformación de su identidad, aunque después de la muerte de su protector, el espectro de Foschi no le resulte agradable, ya que se convierte en el cuestionador de sus elecciones. Acompaña a Orlando como su padrino, lo hace –gracias a la anamnesis– desde su niñez incrédula, como historiador de las vicisitudes de Domiziano que causan asombro y desconcierto en Orlando, pues gracias a esos recuerdos compartidos asume la sedente invalidez de su padre desde otra perspectiva, y aunque le cuesta imaginárselo como militar, como aventurero que salva su vida en Etiopía, como viajero intrépido en su huida, como enamorado decidido a raptar a Sabina para formar una familia, como militar en su madurez que debió enfrentar peligros y que lo condenaron a la invalidez sin recibir honores, sin reconocimientos oficiales, Orlando asume las diferencias entre el ser y el parecer: honrará la memoria de su padre como un legado.

Bentornato acompaña la juventud afortunada de Orlando, quien luego de cumplir con el servicio de Bersaglieri, mientras experimentaba el desconcierto de no saber cómo enrumbar su vida se sorprende al recibir el único regalo que pudo hacerle su padre Domiziano al entregarle el anillo de Abuk y Taruk –los gemelos asesinos– y su solicitud de que lo vendiera y pudiera iniciar algún emprendimiento propicio para que se ganase la vida; situación que Bentornato aprovecha para iniciarlo en el juego de azar y convencerlo de su buena fortuna gracias a la que podrá multiplicar lo recibido por la venta del anillo; así el Viejo Elefante se asume como testigo –y hasta cómplice–; y finalmente en su madurez enmudecida, como conmemorador junto a un Orlando afectado por un derrame cerebral, condenado al silencio después de haber vivido una tragedia familiar por causa del ciego furor fascista cuya impunidad le ha privado de la compañía de su hermano Carlo, ha implicado la pérdida de Giuseppe, y la doliente experiencia de contemplar la discapacidad física de Antonio, el Duende del Arcoíris, quien heredará la Betania de

Domiziano para conseguir movilizarse –gracias a Dorotea, pero en el convencimiento de que Orlando se habría convertido en instrumento de némesis frente a las acciones híbricas de los representantes del gobierno fascista. La primera misión secreta de Domiziano no se compadece con las necesidades reales del pueblo bajo el régimen monárquico; la segunda misión la emprende en el contexto en una guerra caprichosa y condenada al fracaso desde su inicio –elemento que utiliza el fascismo para imponerse frente a la monarquía–, la falta de información sobre el estado de esa guerra lleva a pensar a su familia en la posible muerte de Domiziano; su retorno inesperado plantea el reto de observarlo y acompañarlo en su doliente resignación y su condena a la inmovilidad hasta el fin de sus días.

Utilizo la clasificación de Todorov para asignar las condiciones de testigo, historiador y conmemorador a los relatos memoriosos y memorables de Bentornato:

Mantenidas en el presente, las huellas del pasado se organizan en algunos grandes tipos de discursos, entre los que mencionaré tres: el del testigo, el del historiador y el del conmemorador. El testigo: llamo así al individuo que reúne sus recuerdos para dar una forma, y por lo tanto un sentido, a su vida y construirse así una identidad [...] El historiador: utilizo este nombre para designar al representante de la disciplina cuyo objetivo es la restitución y el análisis del pasado. [...] El contraste entre el testigo (de su propia vida) y el historiador (del mundo), animando uno por su interés y el otro por el deseo de la verdad, parece completo. [...] La vida del pasado en el presente conoce, entre las modalidades del testigo y el historiador, la de conmemorador. Como al testigo, al conmemorador le guía ante todo el interés; pero, como el historiador, produce un discurso en el espacio público y lo presenta como dotado de una irrefutable verdad, lejos de la fragilidad del testimonio personal. [...] La historia complica nuestro conocimiento del pasado; la conmemoración lo simplifica, puesto que su objetivo más frecuente es procurarnos ídolos para venerar y enemigos para aborrecer. La primera es sacrílega; la segunda, sacratizante. (Todorov 2002, 155-9)

Es importante señalar que las palabras redimidas por Nebbiolo nos remiten a la historia de los Dalbono cuando deben confrontar el nacimiento, el ascenso y la hegemonía del fascismo, su especificidad como familia no afiliada a este régimen totalitario, el mantenimiento de una identidad doliente, pero caracterizada por una honesta y coherente dignidad, testimonios que también nos implican como lectores, pues nos advierten sobre las praxis de los regímenes totalitarios, en cualquier tiempo y en cualquier lugar; nos afecta para evitar así el olvido contraponiéndolo a la memoria denunciativa, para no permanecer inmunes banalizando ni el pasado, ni el presente, ni el futuro:

Mientras tanto el frenesí neoliberal se dedicó a festejar lo diverso y lo cambiante como estrategias de lo fugaz, de lo transitorio, que disuelven –electrónicamente– la memorialidad de las huellas. Entre medio de tantas borraduras, de tantas desintensificaciones del recuerdo histórico, ¿a qué lenguajes de la crítica recurrir para tomar partido en la tensión entre memoria y desmemoria? (Nelly Richard 2002, 190)

Los viajes en los que participan los Dalbono parten de Roma, pasan por Etiopía, y en su retorno –en el cumplimiento del *vόστος*– se afinan momentáneamente en Grecia hasta llegar nuevamente a Italia para que Domiziano forme su familia; el viaje-huida de Carlo, quien acompaña a un sastre itinerante por Italia, llega hasta Inglaterra y hace posible el conocimiento de otras culturas, lo que marca su espíritu abierto, solidario y comprometido con las causas del pueblo; el servicio militar de Orlando como Bersaglieri y su retorno a Roma; los paseos de Giuseppe para inaugurar su vida en Roma conociéndola en sus detalles, continuando así con la afición viajera de su padre y de su abuelo, pues la relacionaba con el conocimiento y con su proceso de autoconocimiento:

Se distraía con los comerciantes que desembarcaban sus canastas, los seminaristas apresurados y los últimos borrachos que esquivaban la luz del día en un oportuno rincón a la sombra. Miraba hacia lo alto de las casas. Las ventanas se abrían con rostros recién despiertos. Revisaba las inscripciones en las calles, tocaba los árboles, saltaba los charcos. Una vez que esos detalles se fijaban como una parte del panorama, éste se abría a un nivel más amplio, abarcaba las grandes calles, las iglesias, los palacetes, las estatuas y las fachadas de ondulantes relieves. Llegando al puente Garibaldi se detenía a contemplar la curva sinuosa que trazaba el río, como si las aguas suavizaran el rígido paisaje urbano. Luego tomaba cualquier calle que lo condujera hacia el Panteón.

[...]

Antes de entrar a cualquier sitio, Giuseppe notaba que la gente prefería mirar antes a su alrededor, como si no hubiera manera de que, aun coincidiendo decenas de personas en un mismo lugar, pudieran protegerse y esquivar un estremecimiento soterrado, todavía sin nombre, quizá nunca con nombre, pero opresivo. (EDCD, 168-71)

La novela enfatiza en los viajes de Antonio, desde su huida hacia las montañas hasta los pequeños itinerarios realizados en Roma en su calidad de Duende del Arcoiris, y la invitación a los niños como espectadores de sus relatos y sus ocurrencias; viajes continentales, viajes internos en Italia, viajes a través de los relatos sobre la vida de su abuelo Orlando, de las historias, los cuentos y las modificaciones que realiza con ellos para compartirlos con su auditorio conformado esencialmente por niños; y finalmente, encontramos un viaje trasatlántico, un excursión sobre Nueva York como posibilidad de huir del totalitarismo fascista, decisión tomada por Audrey y Sparalatte –quien aunque

no pertenezca a los Dalbono, es el mejor amigo de Orlando— para conseguir un contexto diferente en el que pudiera crecer su hijo Delio con tranquilidad:

El puente perfecto para entrar a Nueva York era Delio. Si se lo dejaba en sus brazos, si lograba que se concentrara en criar a su hijo y seguirle los pasos en esta nueva ciudad, Sparalatte echaría raíces incluso más rápido de como lo había hecho ella en Italia. Audrey debía lograr que los malos recuerdos de lo ocurrido a Orlando no estiraran los brazos para quitarle a su esposo. Habían salido de una tierra a la que no debían volver porque ya no les ofrecía ninguna oportunidad. (EDCD, 361)

Es conmovedora la relación sobre el retorno de Antonio a Roma como el Duende del Arcoíris, después de haberse constituido en víctima de la ciega furia asumida como “error” fascista— que lo condena a la discapacidad física, como la de su abuelo Domiziano, y al igual que él, que contaba con la compañía minuciosamente amante de su abuela Sabina, Antonio tiene junto a sí la solidaria presencia de Nerina, su fortaleza y su amor que permiten que supere sus limitaciones para acompañarlo en su vida, en sus representaciones en la Piazza del Popolo frente a los niños que reivindican la creación desde la oralidad, el poder mágico de las palabras del poeta —el Duende del Arcoíris— que ayudan a reconocer la identidad de una ciudad ancestral como Roma, llena de signos, de *Pathosformeln* que la resignifican desde las palabras del conmemorador, testigo e historiador reunido en el creador de historias, del poeta, que como señala Agamben, lo caracterizan “en cuanto contemporáneo, es esa fractura, es eso que impide al tiempo componerse y, a su vez, la sangre que debe suturar la rotura” (Agamben 2008, 3).

El excursus de Nueva York tiene como protagonista a Audrey, una pintora estadounidense que llegó a Italia en busca de autenticidad para fortalecer su vena artística y dotar de sentido a su vida. Esta artista —y su negación temporal— es el vínculo presente con el camisa negra Rodolfo Nina y su decisión de aceptar una relación de pareja caracterizada por la violencia y los celos de Nina; con la aristocracia romana que se niega a cuestionar públicamente los excesos criminales del fascismo en su espiral creciente de violencia impune y hace posible un silencio cómplice; pero también se vincula con el Renacimiento y la fascinación por la técnica cromática del pintor Rafael que le permite conmemorar el pasado mítico de Roma —convoca la memoria del piadoso Eneas como héroe fundacional y su amor solidario por su padre Anquises y su hijo Ascanio/Iulo—; pinta cuadros de Roma en los que acentúa los colores de acuerdo a su percepción mientras experimenta su nueva relación con Sparalatte y el embarazo de su hijo Delio.

En su afán de retomar sus intereses artísticos, Audrey se relaciona con la conmemoración del pasado glorioso de una Roma imperial, cuyas ruinas reproducidas en sus pinturas le permiten ahorrar, fortalecerse y tomar la decisión de iniciar su *vóστος*; en este retorno se incluye a Sparalatte –como desterrado que iniciaría una nueva etapa de su vida junto a su compañera y a su hijo en búsqueda de bienestar, estabilidad y paz–. Sparalatte era el mejor amigo de Orlando Dalbono desde su época de Bersaglieri, quien a diferencia de él, se vinculó inicialmente con laboristas y hasta con fascistas, pero finalmente se convirtió en un buscador convencido de paz y justicia como ideales que caracterizaron los años de trabajo junto a Orlando en su negocio de carrozas tiradas por caballos; este negocio desafiaba la modernidad vertiginosa impuesta por los automóviles y la pertinaz convicción de la dignidad conferida por las carrozas y los caballos de tiro de la que estaba convencido Orlando desde que se inició en este trabajo junto a Rodstein. Finalmente, pero no por eso menos importante, incluye al hijo de Audrey y Sparalatte, quien compartirá la memoria de las experiencias de sus padres y crecerá escuchando los testimonios de dos mundos desde los discursos de sus progenitores en calidad de testigos, historiadores y conmemoradores. El nombre que le asignan es Delio, lo que nos remite a uno de los epítetos de Apolo, la deidad que dirige el coro de las Musas –el musageta– quien conoce y prevé lo futuro, quien tiene el poder de sanación, pero también el de producir enfermedad, el eterno efebo nacido en la isla de Delos<sup>9</sup> el conmemorador de la memoria y las palabras:

la memoria sitúa al hombre dentro de la dimensión temporal, también le obliga a orientarse hacia el futuro en términos de su pasado recordado, refiriendo constantemente lo-que-va-a-ser a lo-que-ha-sido. El pasado retenido representa el cimiento de las configuraciones que proyectamos hacia el futuro. Por eso la memoria, vaso que conserva ese pasado, es “projet de thésaurisation” [...] de l’avenir. (Urbina 1956, 95)

Domiziano Dalbono da origen a la tradición familiar en la novela, se caracteriza por un afán de desplazamiento para conocer el mundo –viaje y conocimiento externo–, y para conocerse en el mundo –viaje y autoconocimiento–; al abandonar su casa, su país, al viajar y alejarse percibe la nostalgia, conoce la injusticia, la manipulación del poder, la crueldad de los asesinatos sufridos por sus compañeros, el abandono del régimen militar... pero al momento de tomar decisiones responde a una apremiante necesidad de

---

<sup>9</sup> Bernardo Souvirón (2008, 340-53) recupera la tradición mítica en la actualidad y señala la condición privilegiada de Delos en la antigüedad y la importancia de esta isla como la única que acogió a Latona y donde dio a luz a Apolo y a Ártemis.

movilizarse, que no cesa hasta volver a Roma, *ἀνάγκη* (necesidad inevitable) gracias a la cual preserva su integridad en el desierto africano, conoce el amor en Grecia, se encuentra con Bentornato en el barco que lo transporta para retornar a casa, cumplir su *νόστος* y asentarse definitivamente en Roma para formar su familia junto a Sabina.

El primer viaje de Domiziano constituye su trayectoria en un proceso de autoconocimiento y de crecimiento, lo ayuda a cambiar su *Standpunkt* –punto de vista y toma de posición simultáneamente– (Moll 2002): lo que le permite aprehender el mundo, la realidad y sus múltiples facetas como testigo, así inicia un proceso de autoconocimiento constante y nos recuerda, esencialmente, que la memoria es una potencia, inserta dentro de la virtud de la esperanza, como la concebía San Juan de la Cruz:

La memoria considerada en sí, es decir, aislada de las otras potencias racionales, aparece en su obra como recipiente de imágenes y de información. Describe la memoria el santo reformador como “archivo y receptáculo del entendimiento, en que se reciben todas las formas e imágenes inteligibles, y así como si fuese un espejo, las tiene en sí”. Empleando a veces términos metafóricos como “archivo”, “receptáculo”, “caverna”, “espejo”, y a veces sin ellos, reiteradamente figura la memoria en sus textos como sujeto del verbo “poseer”, y como instrumento real de posesión: posesión de todo lo que hemos experimentado y aprehendido; lo cual significa posesión de nosotros mismos, pues nos conocemos exclusivamente en nuestras circunstancias históricas y por medio de ellas. (Wilhelmsen 1990, 92)

El proceso de construir la memoria como potencia relacionada con la virtud de la esperanza se puede relacionar con la propuesta de Roberto Esposito (2005) –desde los conceptos de *communitas e immunitas*–, donde se señala que cuando el *munus* no se comparte, “el olvido hace que la inmunidad sea la clave para definir una nueva misión del poder como salvaguarda de la salud colectiva, como vínculo insoslayable entre vida y orden jurídico”. Orlando, el hijo de Domiziano, cuyo nombre nos recuerda a *Orlando furioso*, se constituye en un héroe degradado, únicamente dice un sí en discurso directo a lo largo de la novela, y con él, desde la memoria familiar, manifiesta la necesidad de no olvidar la indignidad, la violencia impuesta al pueblo por un régimen totalitario en conjunto con sus seguidores y cómplices. Desde el silencioso discernir prepara su némesis, construida desde una compleja estrategia contra el régimen fascista, donde un individuo fortalecido gracias a su identidad, a su ipseidad, boicotea un desfile organizado por el departamento de propaganda del fascismo, no lo derrota, pero demuestra que puede contraponerse, dejar una marca, un *munus* –participa del concepto polisémico de *φάρμακον*, contacto y contagio, remedio y veneno– que la *communitas* habría de recordar.

En la *communitas* el *munus* circula libremente, la *immunitas* lo deja sin efecto, fija sus límites lo acota, cancelando su acción, ejerciendo al hacerlo una negatividad positiva que recuerda la dinámica entre el dominio del derecho y la acción de la violencia como su garantía implícita, su amenaza y al mismo tiempo, su condición de existencia y permanencia. (Moraña 2014, 17)

Domiziano realiza periplos, regresa a tierra firme y cumple una misión en África que favorecería –teóricamente– los proyectos neocolonialistas del rey y su encuentro con otras culturas. Esta misión le concede experiencias inimaginables si no hubiera emprendido este viaje al África:

Domiziano salía en un par de fotos en blanco y negro con el resto del grupo junto a un rinoceronte muerto a orillas del lago Bahir Dar, o en otra foto, aprovechando la bondad de los tutsis, vestía un taparrabo de piel de antílope, de manera que Domiziano parecía una primera versión de Tarzán. Cuando vio el primer elefante de su vida, sopesó las proporciones y dijo que era un toro rechoncho de cuernos caídos. (EDEC, 49)

Sus viajes le permiten conocer costumbres, lugares, individuos diferentes, interactuar con sus habitantes de diversas nacionalidades, con sus compañeros de misión y con los guías contratados; pero también descubre el ejercicio de la violencia predadora; logra salvar los peligros de la desventura de sus colegas militares, gracias a la decidida marcha emprendida por Domiziano para aliviar una molestia corporal inesperada, que lo obliga a abandonar el campamento por la noche, sin sospechar nada excepcional que atentara contra la seguridad de sus compañeros de misión; debido a su afán por encontrar alivio a un cosquilleo que recorre inexplicablemente su cuerpo y que se intensifica en las plantas de sus pies, encuentra su requerimiento de alivio radical al tomar la decisión de caminar para así calmar esta molestia. Cuando retorna, se encuentra con un escenario atroz: la masacre de sus acompañantes, y el intento furtivo de huida de los protagonistas de estos asesinatos, animados por la desconfianza codiciosa que propiciara el grupo de militares italianos exploradores por parte de Selhim, Abuk y Taruk, sus guías en el desierto:

Se puso los zapatos, tomó una manta y se levantó a caminar para probar si desaparecía la incómoda picazón. De puntillas, rodeó las cajas y mochilas en las que venía la desproporcionada información útil e inútil. A unos cuantos metros se quitó los zapatos y empezó a caminar descalzo sobre la hierba. Al frotarse con tanta rudeza, el dolor opacaba el cosquilleo. Estaba en este falso alivio cuando escuchó el primer disparo. Se tiró a tierra. Luego vinieron más, algunos silbando sobre su cabeza hasta que perdió la cuenta. Después los disparos cedieron paso a un pesado silencio. Domiziano demoró unos

minutos más hasta acercarse a mirar hacia el campamento. Reconoció a los asesinos mientras huían. Tomó con furia uno de los fusiles y apuntó por puro rencor e instinto. Sólo alcanzó a uno de los gemelos, mientras Selhim y el otro hermano se alejaron corriendo, asustados por el repentino francotirador que no esperaban a sus espaldas. Domiziano estuvo de guardia un par de horas, y cuando estuvo seguro de que no volverían, examinó rápidamente el lugar. Los cuerpos de sus amigos se habían desangrado, no sólo por los disparos, sino por las incisiones de un degollamiento de camal: los músculos en vivo estaban teñidos por coágulos de sangre que se desbordaban hasta coformar charcos sobre una arena que ya no podía absorberlos. (EDEC, 52)

Para lograr huir del África y preservar su integridad, después de matar al hermano gemelo de uno de los guías, le quita el anillo como prueba de la finalización devastadora de esta desventurada misión; consigue evitar la persecución de sus inminentes captores que buscaban vengarse y eliminar al único testigo de su accionar infando.

Domiziano brindará el testimonio de este terrible suceso cuando cumplía su misión en el desierto gracias al viaje continuo para asegurar su vida; se detiene únicamente cuando alcanza la ciudad de Atenas y solicita la baja del ejército en la oficina de la legación italiana. Decide continuar con su afán viajero y llega a Egina, donde se marca un hito importante en su vida: su encuentro con el amor.

En esta isla, Domiziano encuentra a Sabina; las complejidades de la familia helena de su amada, combinadas con el reencuentro de los asesinos de sus compañeros lo determinan a cumplir su *νόστος* y retornar a Roma para iniciar allí la construcción de su propia vida familiar. El rapto de Sabina en la isla Egina se resemantiza en sentido doble: el nombre de la isla nos remite al referente de un mito etiológico clásico, Zeus rapta a la ninfa Egina, la lleva a la isla, se relaciona con ella y nominará este lugar con su nombre para conmemorar su amor; como resultado de este encuentro, ella dará a luz a Eaco, quien al crecer, gobernará la isla de Egina en calidad de rey—, sus descendientes son Telamón y Peleo, por lo tanto, es el abuelo de Áyax y Aquiles; y por supuesto, también nos remite al rapto de las Sabinas, acción que hace posible la consolidación de Roma en los inicios de su fundación—. Además, cabe recordar que Salamina es la isla de Áyax Telamonio, un héroe cifrado también por un proceso *hybrístico* que finaliza con su autoeliminación debido a la pérdida de su *ἀρετή* (máxima virtud, excelencia) —después de padecer las consecuencias del proceso de *λύσσα* (furia incontenible, rabia) y *μανία* (locura) enviado por Atenea—. Antigüedad y modernidad en conjunto nos invitan a reflexionar sobre lo contemporáneo y su relación con lo antiguo, pues:

el contemporáneo no es solamente aquel que, percibiendo la oscuridad del presente aferra la inamovible luz; es también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder. (Agamben 2008, 7)

### 3. Lugares de la memoria

El cómo de la verdad es precisamente la verdad.  
(Kierkegaard)

Muchas veces en el pasado, los escritores de novelas —así como también otros artistas visionarios— fueron los primeros en señalar y examinar los incipientes cambios de rumbo o nuevas tendencias, los desafíos con los que sus contemporáneos se enfrentaban y que tenían dificultades para solucionar; los novelistas conseguían identificar y capturar los nuevos cambios en un estadio en el que, para la mayoría de sociólogos, serían indetectables o ignorados y desatendidos debido a su marginalidad y la atribución, aparentemente irrevocable, de estatus minoritario.

(Bauman y Mazzeo, *Elogio de la Literatura*)

Otro tema clásico identificado en la lectura de la novela es el del *loci memoriae* — desde el arte de la memoria en la retórica clásica, hasta los *Pathosformeln* de Warburg que plantean un proceso de transmisión cultural de herencia mnemónica— con función proyectora, y, al mismo tiempo, amenazadora, pues convoca elecciones, cuestiona niveles de observación y testimonia complejas relaciones que subyacen en los procesos históricos.

Los *Pathosformeln* son elementos aptos para evocar, en “un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria, los engramas originales, y suscitar con ellos el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad” (Warburg 2017)—, en la novela están representados en la estela de la Boca de la Verdad, su silencio, sus palabras esperadas, su posible acreditación en la antigüedad, aunque también la banalización en la compleja postmodernidad: Orlando, al finalizar el caos creado por las carrozas que llevaban a cien mujeres exhibidas como símbolos de la fertilidad premiada, de la defensa de la “raza” desde la propuesta de propaganda del fascismo que implicaba la fascinación del exhibicionismo y el espectáculo para velar situaciones terriblemente complejas de un

gobierno totalitario que niega la posibilidad de considerar a los ciudadanos como personas, al reducirlos a una condición de masa irreflexiva, cuya pasividad hace posible el olvido, la inmunidad y la impunidad gracias al deslumbramiento del espectáculo permite confirmar algunas especificidades de los gobiernos totalitarios, en este caso, las del fascismo:

El totalitarismo rechaza abiertamente el principio democrático de autonomía del individuo en beneficio de los derechos de categorías colectivas superiores (la nación, la raza, la clase) y otorga al Estado potestades de control y represión sobre unos ciudadanos devenidos en súbditos. También subvierte el principio de autonomía colectiva, a pesar de que dice defenderla, porque reemplaza la participación ciudadana por la dirección de una supuesta vanguardia, el Partido. (Todorov 2002, 155)

El fracaso del desfile fascista para conmemorar la raza, las cien mujeres representantes de las madres prolíficas, la disciplina, la exhibición grandiosa que serviría para justificar la afiliación a este régimen totalitario, que pasaría por el Arco de Constantino, por la avenida de los Foros imperiales, que sería escuchado por toda Italia desde las transmisiones radiales, se convierte en la conmemoración más notable de Orlando Dalbono, desde su humilde y precisa manifestación contra el régimen fascista que destruía la nación. Las mujeres prolíficas, desconcertadas por el caos provocado, padecen de un contagioso ataque de risa, afortunadamente se encuentran indemnes, pero la confusión, el desconcierto de las autoridades oficiales y el asombro inesperado de los espectadores frente al espectáculo público anunciado provocan el caos, condenando así al fracaso de este intento de solemnizar las acciones fascistas. En una entrevista, Leonardo Valencia (2018) indica que “el error de Orlando fue decir sí” cuando el responsable de la propaganda fascista le propone contratarlo para organizar el desfile de las mujeres prolíficas en carrozas; como he afirmado anteriormente, desde mi lectura, asumo esta aceptación de Orlando como una némesis correspondiente a los procesos de *hybris* cometidos por los excesos del fascismo, su impunidad y su descontrol. La marcha de Orlando termina en la Boca de la Verdad, a la espera de las palabras que podría revelarle la estela ancestral, pero que se sume en el silencio doloroso producido por el derrame cerebral de Orlando y la confrontación de Nebbiolo con un grupo de jóvenes ocupantes de un automóvil y de los reclamos del espectro de Foschi. Cuando se encuentran frente a la Boca de la Verdad, la contemplan y se resignifica su situación como lugar de memoria, al igual que el templo de Hércules, dos signos de *Pathosformel* en la novela, donde se

cifran sufrimiento y esperanza, asombro y tranquilidad, fortaleza y debilidad, expectativas y desconcierto:

Demuestra este autor [Warburg] cómo los antiguos crearon determinadas formas características de expresión para ciertas situaciones típicas, constantemente reiteradas. No sólo se encuadran en ellas de un modo fijo, sino que aparecen, por así decirlo, aprisionadas en ellas ciertas emociones y estados de ánimo, ciertos conflictos y soluciones. Dondequiera que se percibe una emoción análoga, revive también la imagen creada por el arte para expresarla. Nacen así, según la expresión de Warburg, determinadas “fórmulas del pathos”, que se graban indeleblemente en la memoria de la humanidad. Warburg sigue a lo largo de toda la historia de las artes plásticas la persistencia y los cambios, la estática y la dinámica de estas “fórmulas emotivas”. Con ello, no sólo enriquece en cuanto al contenido de la historia del arte, sino que le imprime, además, un nuevo sello, en cuanto al método.

Las investigaciones de Warburg recaen, en realidad, sobre un problema fundamental y sistemático de toda ciencia de la cultura. (Cassirer 2005, 162)

Los recuerdos del pasado, lleno de aventuras de los jóvenes Dalbono, son testimoniados por Nebbiolo Bentornato que se cuestionaba sobre el caos y el papel que cumple en el ordenamiento de lo real, lo compartía con sus alumnos y hacía posible asumir las elecciones de los Dalbono: Domiziano y las embarcaciones, Orlando y las carrozas de tracción por caballos como alternativa a los autos modernos –máquinas, no vida como compañeras de humanidad–, Carlo y su inexplicable huida adolescente con un sastre itinerante que lo lleva a cruzar Italia, llegar hasta Inglaterra y volver a Roma –viaje de conocimiento y autoconocimiento que le permiten establecer su *Standpunkt* en las complejidades presentes en su vida–, sus visitas a otros lugares, su interacción con otras culturas, especialmente con otras lenguas. Carlo cumple su *vόστος* después de 20 años – como un Odiseo moderno– que ha realizado su elección política, el socialismo; sus dos hijos, Giuseppe que recuerda a su tío abuelo Nikos y despierta la memoria que se negaba a surgir en su abuela Sabina, pues esa semejanza parental la ayuda a salir del letargo en el que se encontraba después de la muerte de su esposo Domiziano. Esta situación le permite reconocer a su hijo Carlo, reclamarle su obstinado silencio, conocer a Sylvia, escuchar sus relatos; y finalmente, disfrutar de la compañía atenta de su nieto Antonio, a quien su padre presentaba como “nuestro charlatán familiar” (ED, 311).<sup>10</sup> El niño se caracteriza por su inocencia y alegría infantil consolidada en el recuerdo de una canción: “Había una vez un grillo... en un campo de trigo (EDCD, 145); el pequeño escucha con

---

<sup>10</sup> Todas las citas de la novela de Leonardo Valencia, *El desterrado*, que proceden de la edición de 2013 se señalarán con las abreviaturas ED para las referencias.

paciencia las historias que Bentornato rememora en su condición de testigo, historiador y conmemorador para conseguir acercarlo a su historia familiar paterna, conociéndola gracias a las anamnesis que comparte el “Viejo Elefante” y así entender y acompañar con alegría la cotidianidad de su abuela Sabina. Giuseppe encuentra en Nebbiolo al guía que le hablará de la mejor manera para conocer lo esencial de Roma y la forma de reencontrar el camino si acaso se perdiera, donde el río Tíber cobra la dimensión de *Pathosformel*:

–Suficiente tendrás con Trastevere –trazó un arco sobre ellos–. El resto son curiosidades. Trastevere es un pétreo laberinto gris en invierno. En verano cambia de color –y añadió, jadeando–: ...camaleónicamente. Se pone de un amarillo terroso, como el óxido de hierro. Y la primavera, claro, lentamente va adentrándose en el estío, como si no quisiera o no se le antojara. En un par de semanas sabrás cómo orientarte, pero ya no tendrás la diversión de perderte. Y si te pierdes, rastrea el olor del río y llegarás a la orilla. ¿Hueles?, hierbas molidas, tierra húmeda y sabrosas espuma. El río te guiará. Cuando llegues a escuchar la voz del río en su olor, nunca te volverás a perder. (EDCD, 166)

Domiziano, Orlando, Antonio, Giuseppe, Nebbiolo, Sabina, Nerina, Dorotea Vainstein, el enano circense apodado el Duende del Arcoíris son personajes redondos, sufren “el martirio del cuerpo” que, de acuerdo con Mabel Moraña, caracteriza la historia de América Latina:

Las imágenes que nos parecen más representativas de nuestra historia tienen todas que ver con el martirio del cuerpo, desde los recogedores de perlas descritos por Bartolomé de las Casas y el desmembramiento de Túpac Amaru hasta las manos mutiladas del Che Guevara, las flores óseas del artista colombiano Juan Manuel Echeverría y las siluetas transfiguradas de la cubana Ana Menfieta. (Moraña 2014, 7-8)

Sus historias se desarrollan a lo largo de la trama, y a pesar de encontrarse –aparentemente– lejos de nuestra realidad actual en sus coordenadas espacio-temporales, nos afectan; la vulnerabilidad de las personas bajo regímenes totalitarios nos recuerda también nuestra vulnerabilidad potencial, pues no podemos permanecer inmunes frente a la injusticia, a la violencia institucionalizada, a la cosificación de los seres humanos, a la posible repetición de los desaciertos del fascismo y de nuestra vulnerabilidad, incluso en la actualidad:

La vulnerabilidad es así, a un tiempo, el punto débil y la fuerza secreta de lo humano, la que sustenta la cohesión entre los mortales y permite articularlos políticamente, configurar su agencia y definir sus vínculos con la polis, ese otro cuerpo igualmente vulnerable que contiene al individuo y lo rebasa. (Moraña 2014, 7-8)

Nos cuesta reconocer a Domiziano como un anciano silencioso y recluso en una silla de ruedas, una Betania, gracias a la cual se moviliza desde su cuarto hasta el balcón; se recluye en la acritud del silencio, al que le concede una tregua los jueves, cuando recibe, conversa y toma café con su único amigo, Bentornato. Es complejo asumir a un Orlando sin posibilidad de habla, víctima de un derrame cerebral, quien buscaba la palabra revelada en la Boca de la Verdad para encontrar explicaciones que no llegan para entender, justificar, asumir la destrucción de la familia de su hermano, de su familia nuclear, de su trabajo, de su nación. Alcanzar la Boca de la Verdad en medio de su episodio cerebro vascular, marca la vida de Orlando, su herida, su dolor, su silencio:

Quiso estirar la mano hacia la pared, pero sólo sintió cómo algo se derrumbaba en un lugar muy lejano, que se vertían ríos de hielo fracturándose por su columna y sus miembros, y el brazo, inmóvil, no pudo despegarse del cuerpo para aferrar lo que quería. En el embudo que se estaba transformando su ángulo de visión, la máscara comenzó a difuminarse por los contornos. En el último momento, sin haberla notado antes, brilló en diagonal una cicatriz de fuego en la máscara de piedra, como si una afilada cuchilla, de un solo tajo, hubiera zanjado cualquier disputa en dos partes, dos tiempos, dos medios cuerpos que se abrían hacia los costados en proporciones idénticas, oscilando sobre su nueva forma cóncava, relacionados pero distantes. Cuando el dolor definitivo contrajo las pulsaciones de su corazón como un zarpazo para borrar su conciencia, Orlando se dio cuenta de que la cuchilla también lo había dividido a él. (EDEC, 341-2)

También es doloroso imaginar a Carlo recluso en la tortura y el silencio de una celda lejana, sin palabras de su familia ni para su familia, imposibilitado de acompañar el crecimiento dolorido de su hijo sobreviviente y el sufrimiento solitario en la reclusión debida a la insania de su esposa Sylvia. Conmoción conocer el fin de la vida de Giuseppe –buscador de recuerdos que atesorar sobre Roma– asesinado por no saludar la bandera negra con calaveras y húmeros, así como a un Antonio, cuyo final trágico –como todo lo que se relaciona con la violencia ciega– le impide moverse por sí mismo, le imposibilita concurrir a la escuela, lo condena a padecer dificultades para conseguir medicinas que palien el dolor producido debido al “error” de Rodolfo Nina y sus hermanos, camisas negras, ennegrecidos por los celos al utilizar la violencia desmedida como única forma eficiente de conseguir la aceptación y “el respeto” a su convicción ideológica y a la forma de interactuar con quienes los rodean.

A pesar de que el nieto sobreviviente, Antonio, comparte la condición de falta de desplazamiento, y por lo tanto podría repetir la inmovilidad silente de Domiziano y de Orlando, él encuentra la posibilidad de comunicación desde la palabra que se recrea y que devela otras aristas de la realidad: se renueva contando historias, reviviéndolas,

recreándolas, reimaginándolas a su vez mediante las palabras que él fortalece y lo fortalecen en su nueva condición de “Duende del Arcoíris” que aparece “no se sabe de dónde”, se detiene los fines de semana en la Piazza del Popolo, y desaparece... como la nada que regresa a la nada para contar cuentos, para hablar de todo y renovarlo, que concierta la atención de los niños y los padres que no saben cómo encontrar maneras para mantenerlos “ocupados” en sus tiempos libres; Antonio sí logra entretenerlos, conseguir y retener su atención:

A los padres no les agrada su aspecto. Lo toleran porque solo (sic) lo ven una vez a la semana y porque jamás toca a sus hijos. Sienten aprensión por ese pequeño monstruo en su trono móvil. Quién sabe escapado de dónde. Dedicado a qué vida. En qué ámbitos se moverá durante el resto de días que no cumple su cita en el mirador. También saben que sus cuentos fascinan a los niños, sin explicarse qué pueden tener como para atraerlos. Éstos, despreocupados de tantas preguntas, simplemente lo escuchan con atención. *Los divierte reconocer a personajes de cuentos famosos, y más aún que los haga saltar de una historia a otra sin el menor escrúpulo, en una especie de entrecruzamiento ocurrente, que sólo el Duende se arriesga a cumplir, llevándolo al extremo. También los sugiere reconocer que muchas de las pistas de los cuentos las pueden encontrar por la ciudad. La mención basta para que se la imaginen y, aun sin recordar la pista real, esta adquiere una fisonomía nueva, repentinamente iluminada, como si antes, hubiesen estado completamente ciegos.* (ED, 368; énfasis añadido)

Como dignos herederos de las familias trágicas antiguas, los Dalbono poseen también un *daimon alástor* –*δαίμων ἀλάστωρ*–, padecen sus consecuencias en el transcurso de tres generaciones, pero en realidad, su sufrimiento nos afecta a todos, sus historias nos hablan de ello para mantenerlos en nuestra memoria, para conocer las consecuencias de la violencia ciega que en apariencia “ocupa un punto cero de observación”, una observación híbrida, propia de los regímenes totalitarios, que causa tanto daño:

Esta escritura de una identidad conocida en el dolor constituye el equivalente de la marcación indeleble que las torturas de la iniciación graban sobre el cuerpo de los jóvenes. *También bajo esta forma, “el cuerpo es una memoria”. Lleva, escrita, la ley de la igualdad y de la insumisión que rige no solamente la relación del grupo consigo mismo, sino las relaciones con los ocupantes.* [...] Una unidad formada por la desdicha y por la resistencia a la desdicha es el lugar histórico, memoria colectiva del cuerpo social, donde se origina una voluntad que no confirma, pero tampoco niega, esta escritura de la historia, y que descifra las cicatrices del propio cuerpo –o los “héroes” caídos y los “mártires”, que le corresponden en cada relato– como el índice de una *historia* por hacer. *“Hoy a la hora del despertar, nosotros debemos ser nuestros propios historiadores”.* (De Certeau 1995, 125-6; énfasis añadido)

Estos sucesos insertos en la trama de la novela nos invitan a traerlos de nuevo a nuestro corazón —a recordarlos—, a considerar lo pasado desde las revelaciones de sus crisis para que no se vuelvan a repetir, los convierten en referentes explícitos de lo contemporáneo; la figura de Bentornato, el hombre de la memoria, el “Viejo Elefante” quien nos ha legado su propia historia y ha construido la de la familia Dalbono constituye un eje transversal del discurso como dotador de oportunidades para conocer y fortalecer los procesos de memoria e identidad de Domiziano, de Sabina, de Orlando y su reencuentro con Claudia; y también para los hijos de Orlando, pero especialmente para Antonio, a quien le recuerda su identidad privilegiando la memoria relacionada con el amor de Sabina, con la amistad de Domiziano, con el acompañamiento de Orlando, con Claudia y el nacimiento de sus hijos; con el reencuentro de Carlo y su familia conformada junto a Sylvia; con el testimonio de la relación entre Antonio y Nerina; con las historias imaginarias para los asistentes al Rondó; con la escuela que vio crecer a Nina, aunque no pudiera formarlos para superar sus conflictos de desamor e inferioridad causantes de su resentimiento, violencia y abuso de poder. Nebbiolo, desde su actividad mnemónica como testigo, historiador y conmemorador se relaciona finalmente con la alegría infantil de Antonio como difusor de la palabra, creador de palabras para los niños desde el testimonio, la historia y la conmemoración de lo ganado y lo perdido en su vida que fue probada desde su infancia:

¿Cuál sería el papel del testigo, denominado en griego *martus*?(sic) La etimología nos conduce hacia la raíz de un verbo que indica acordarse, en sánscrito, *marati*, en griego *merimna*, y que diera lugar al latín *memor(ia)*. Siempre dentro de la epopeya, en el momento de pronunciar un juramento, los dioses son puestos por testigos, *theoi marturoi*, los dioses son invitados no a ver sino a oír los términos de un pacto. Se trata también de oír y de guardar en la memoria. (François Hartog 2000, 9)

Las vidas de los Dalbono y sus desventuras están marcadas por “sujetos oblicuos”, por imposiciones de gobiernos totalitarios, aprehenden su historia familiar como posibilidad de fortalecimiento de su identidad: auscultan pliegues que les permite conocer y entender procesos, visiones de mundo, admirar decisiones, sentir empatía por personas que aunque hayan sufrido profundamente y en apariencia se hayan propuesto el silencio doliente, saben articular palabras para contar historias que develan realidades desde un *Standpunkt* que hace posible una observación de segundo orden, que permite salvar aporías y escotomas, ver lo que otros observadores no pueden... o no quieren ver.

La importancia de la memoria en *El desterrado*, la rememoración de los testimonios de la vida en la Italia donde surge y se desarrolla el fascismo nos invita a recordar las propuestas alternativas de Boaventura de Sousa Santos sobre la necesidad de pluralización epistemológica en los pueblos que intentan reconocer su ipseidad, especialmente en América Latina, cuyo proceso de autoconocimiento:

[comenzaría] por desautorizar la monocultura que ha engendrado normas también monológicas y de poder, afirmadas en conceptualizaciones homogéneas y excluyentes acerca de la función del Estado, la soberanía, la relación entre saber/poder y la relación entre vida y sistema jurídico. Lógicas rectoras en occidente con el objetivo de la no-existencia: la monocultura del saber que reconoce la alta cultura y la ciencia moderna como los únicos criterios de verdad, la monocultura del tiempo lineal (como dirección definitoria de las ideologías del progreso, la resolución, la modernización, el desarrollo, el crecimiento y la globalización), la lógica de la clasificación social (basada en la naturalización de las jerarquías de raza y género), la lógica de la escala dominante (en la que se privilegia la dimensión de lo universal y lo global y la lógica productivista, asentada en la monocultura del crecimiento capitalista, [...] 5 ecologías para crear una apertura radical: la ecología de los saberes, la de la temporalidad, la de los reconocimientos (de los sectores invisibilizados por la modernidad), la de las transescalas y la ecología de las productividades alternativas. (De Sousa Santos 2004, 113-4)

En concordancia con Kohut, asumo la memoria como el elemento central de la identidad humana, está relacionada con la identidad personal, la historia y la nación, por ello, alienta la investigación sobre las relaciones entre literatura y memoria (Kohut 2009); *El desterrado* constituiría parte de esta investigación que se plantea como un proceso de largo aliento para conocer el hilo rojo en América Latina, a pesar de que su trama se desarrolle esencialmente en Italia es pertinente para nuestra realidad.

Desde la propuesta de San Agustín, la memoria está ligada directamente con el tiempo (Kohut 2009): “El presente que mira al pasado es memoria”, sería el caso de Bentornato, de Orlando, de Antonio y sus anamnesis particulares; “el presente que mira al presente es la percepción inmediata” que caracterizaría a los personajes principales como testigo de sus praxis y sus experiencias cuando éstas se llevan a cabo, pero también en Dorotea, en Nerina, en Piotr Burmester –el dueño del circo–; y “el presente que mira al futuro es expectativa”: se manifiesta en Orlando y su “inexplicable” aceptación para participar en el desfile fascista con sus carrozas, su silencio –en apariencia concesivo– frente a la “afiliación automática” al partido que le conceden las autoridades del gobierno fascista, las ventajas que esa afiliación significaría para la educación de sus hijos, la

actitud creativa de Antonio y Nerina frente a lo que les depararía su compañía vital y su solidaridad.

Las construcciones de cuadros sociales de la memoria –propuestos por Halbwachs (Kohut 2009)– consideran la memoria colectiva familiar: los Dalbono y su antípoda, los Nina; la de una comunidad religiosa: la de Rodstein, la comunidad judía perseguida y albergada desde la indefensión de Dorotea Vainstein con sus pájaros, sus tejidos, su solidaridad con Antonio y Nerina, y su desaparición “inexplicable” cuando Bárbara Arezzi no quiere comprometerse ni encontrarse en peligro por acoger y esconder a una judía. Estas acciones se contrastan con la aparente comodidad e inmunidad de Castelgandolfo y el principado de Pesca o la del Vaticano; la de una clase social: la labor sostenida y el sufrimiento padecido por la clase trabajadora frente a la comodidad de la aristocracia de los condes de Bebilacqua; y la de la nación: Italia encerrada en el fascismo y una ciudad de Nueva York apenas entrevista desde el barco, en la que en apariencia se podrían cumplir los ideales democráticos, mediados por la valoración del arte. Estas memorias no se excluyen irremediamente, sino que se sobreponen y se mezclan para crear la complejidad de una realidad multívoca.

La memoria propia de la cultura de la oralidad se reivindica en *El desterrado* privilegiando la voz, la escucha, la búsqueda de la palabra hablada: Bentornato no escribe la memoria de la familia Dalbono, la relata a dos generaciones; Antonio no escribe libros, cuenta historias mágicas a los niños; Domiziano no lleva un diario, conversa con su amigo Nebbiolo y le entrega a Orlando –con un discurso extremadamente escueto– el anillo de uno de los gemelos asesinos como única posesión que podría heredar su hijo y que constituía una prueba de memoria veraz de sus experiencias.

Kohut afirma también que la relación entre literatura y memoria puede abordarse desde los autores, los lectores y las obras (Kohut 2009): ¿cómo asumimos la lectura de *El desterrado* desde el ámbito de la memoria y la consolidación de las praxis literarias en nuestro país? El escritor como trabajador de la memoria o dispensador de gloria o de olvido revivifica el pasado como espacio que contiene las raíces del presente rescatando la necesidad de no olvidar las consecuencias trágicas de los sistemas totalitarios, en cualquier momento, en todo lugar. Este testimonio cuenta con el esfuerzo de la investigación en archivos, documentos y libros de historia para rescatar detalles de la época en la que se contextualiza la novela, y la valoración de los recuerdos de la memoria colectiva, la memoria familiar, la memoria individual, la memoria imaginativa convertidas en memoria denunciativa.

En *El desterrado* encontramos la memoria relacionada con el conocimiento, la memoria que busca afianzar la identidad desde los monumentos, la memoria que consigue reivindicar la antigüedad desde la trascendencia, la memoria de los logros humanos a través de los tiempos, especialmente en el campo del arte, las ruinas, las esculturas, las pinturas, las historias, los lugares que se resignifican desde la emotividad –especialmente los *Pathosformel*–, desde nuestra capacidad de sentirnos afectados. Como lo señala Blanchot: “Quien pretende recordar ha de entregarse al olvido, a ese peligro que es el olvido absoluto y a ese hermoso azar en el que se transforma entonces el recuerdo” (Todorov, 2002). Un azar en el que se encuentran cifradas la defensa de nuestra humanidad y su esencia.

## Capítulo tercero

### Bruna, soroche y los tíos: memoria y construcción de la identidad

Si frente al esplendor del mundo nos alegramos con pasión, también frente al sufrimiento del mundo nos rebelamos con pasión. Esa lógica es íntima, interior, consecuente consigo misma, necesaria, fiel a sí misma. El hecho de estar formados de alabanza y protesta testimonia la unidad de nuestra conciencia.

(Sophia de Mello, *Arte poética III*)

*Vivía la vida que siempre quiso llevar caminando de un lado a otro, buscando países, gente diferente, maneras de vivir encaminadas hacia otros tópicos no tocados con sus manos, sintiendo en el amanecer de cada día algo insólito, que en el tiempo era el único enigma sin solución imposible, que lo visto y sentido ayer no era lo visto y sentido hoy, ni mañana. Que el mañana era por demás efímero y que no era suficiente la existencia para tocar, sentir, y coger tantas cosas, tantos cuerpos, tantas ilusiones. Quería estar metida dentro de todas las situaciones con los cinco sentidos, con el principio vital bien arraigado en su cuerpo para asistir al espectáculo que cada vez nacía, y que parecía creado en ese mismo instante para ella sola, ya que ella sola sobre la faz de la tierra sabía el secreto de la ciudad dormida. [sic]*

–Yo soy.

–¿Qué?

–Yo misma.

–¿Yo misma qué?

–Yo soy ahora...

–¿Ahora qué?

–Yo.

(Alicia Yáñez Cossío, *Bruna, soroche y los tíos*)

#### 1. Memoria individual y social: conocimiento y búsqueda de autoctonía

El interés por la Literatura, que, como señala Todorov (2017), no surge en el vacío, pues se manifiesta como “un conjunto de discursos vivos” y constituye la mejor respuesta a “nuestra vocación de seres humanos”; por esta razón, nuestras investigaciones, las reflexiones desarrolladas en estos procesos de análisis y los sentimientos implicados en ellas revelan nuestras praxis desde las elecciones que hemos

realizado para preparar nuestras interpretaciones de las lecturas ejecutadas, compartirlas e iniciar así un proceso desde la reivindicación de la palabra con discursos vivificantes gracias a las inquietudes que generen preguntas que inviten al diálogo.

El propósito de analizar el papel que cumple el motivo clásico de la memoria en la novela *Bruna, soroche y los tíos*, de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío, ha logrado que la relectura de esta obra abra nuevos caminos de interpretación. Esta novela ha cumplido ya su cuarta edición: 1972, 1973, 1980, 1984, y cincuenta y dos años desde su creación (Alicia Yáñez Cossío, 1984).<sup>11</sup>

Todos los procesos de lectura implican encuentros con nosotros mismos, con los demás, con realidades, con recuerdos; leer es una actividad muy seria, exige de nosotros una implicación integral. Alfonso Berardinelli (2016), en su libro *Leer es un riesgo*, nos advierte que leer es un asunto muy complejo, constituye una “actividad solitaria” que lleva implícita una “capacidad de introversión muy grande”, podría alejarnos de lo social, de lo público, pero, cuando leemos, nos confrontamos a una paradoja: la necesidad de introversión –en una sociedad caracterizada por el vértigo–, razón por la cual leer resulta indispensable, pues nos permitiría encontrar momentos de silencio, momentos pertinentes en los que discernimos sobre nuestros afectos, sobre nosotros mismos y nuestra relación con la palabra escrita cuya *ἀρχή* –origen, principio– remite siempre a una oralidad esencial. Las palabras resignifican nuestra humanidad, las opciones adoptadas, el discernimiento que hemos debido realizar para llevar a la praxis estas elecciones; el proceso de sentir y gustar la palabra recupera su importancia en la constitución y fortalecimiento de nuestra humanidad: la palabra sentida, pensada y gustada por nosotros como personas y nuestras formas de relacionarnos con el género humano nos permite definir nuestra posición en el mundo, nuestra particular visión del mundo y nuestra acción sobre el mundo (Alfonso Berardinelli, 2016).

Colegimos entonces que la lectura –y su correlato, la escritura– convoca la memoria: nos invita a revisar lo vivido, lo que ha permanecido resonando en nosotros, el proceso de construcción de nuestra humanidad desde lo que hemos anhelado, lo que hemos imaginado y lo que hemos conseguido... y ha marcado nuestra identidad en la búsqueda de su consolidación.

Elegí *Bruna, soroche y los tíos*, la primera novela de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío, pues considero esta obra como pionera en el tratamiento de temas

---

<sup>11</sup> Todas las citas textuales de la novela de Alicia Yáñez Cossío provienen de esta edición impresa, por lo que me referiré al texto con las iniciales BST, de aquí en adelante.

que conciernen a la búsqueda de identidad, en la propuesta para superar los prejuicios asentados en una aprehensión acrítica de la realidad, en la decisión de un personaje protagónico femenino que se rebela frente a lo establecido como única vía para incorporarse desde su autonomía y autoctonía en la interacción con los otros dentro de una compleja situación social esencialmente discriminadora, pacata y egoísta, como la “Ciudad del Soroche”.

*Bruna, soroche y los tíos* constituye un hito en la narrativa de mujeres en el Ecuador y en la narrativa latinoamericana en general. Con ella, la escritora consigue su primer premio literario, el Premio Único del Concurso Nacional de Novela “Cincuentenario del Diario El Universo” de Guayaquil; la edición del libro causó polémica, escandalizó, se levantaron rumores sobre un posible plagio –en la actualidad podríamos analizar estos avatares como manifestaciones de “emulación” (De Castro Rocha, 2010)–. La novela soportó bien estos desafíos, Alicia Yáñez Cossío inauguraba con ella el tratamiento de la problemática femenina; la voz narrativa pone bajo nuestra consideración personajes que constituyen indicios reveladores para abordar múltiples aspectos sociales, y la manera de asumirlos desde la idiosincrasia en nuestro país, por lo tanto, nos permite realizar un diagnóstico de la situación y los temas sustanciales que caracterizaban ese momento y cómo han evolucionado hasta hoy –la novela se publica en 1972, aunque su proceso de escritura hubiera empezado algunos años antes–.

Entre los temas enfocados para su desarrollo, se encuentran los siguientes: el matrimonio por conveniencia, la eterna tutela a la que estaban sometidas las mujeres, los prejuicios amparados en la visión impuesta por los colonizadores, lo autóctono como elemento ominoso, la calma inmune de los individuos y de una sociedad víctimas del sinsentido que caracteriza la falta de consciencia, la paradoja del ser y el tener, mediada por la codicia y la ambición.

El contexto temporal de la novela abarca desde la colonia hasta la segunda mitad del siglo XX. Los personajes protagónicos femeninos en la obra poseen como características su fortaleza, la determinación en sus elecciones, su voluntad para iniciar procesos que les permitirían construir su destino, pero, para conseguirlo, deben salvar obstáculos, deben atreverse a decidir por sí mismas, deben consolidar su identidad a través de la memoria.

Sobre la importancia de la memoria en el proceso de generación de pensamiento coherente con la consolidación de identidad y la toma de decisiones, he recordado las afirmaciones de Heidegger al respecto; él relaciona nuestras capacidades con la apetencia

–búsqueda, deseo, necesidad– y la voluntad como guía de la determinación necesaria para conocerlas –dimensionar sus fortalezas, sus límites– y emplearlas sin atentar contra nuestra integridad, sino por el contrario, reforzarla. Este proceso posibilita la reivindicación de la memoria como elemento que demarca nuestra esencia como humanos, como don anhelado, encontrado y recibido:

Lo cierto es que sólo somos capaces de aquello que apetecemos. Y, en verdad, apetecemos solamente lo que, por su parte, nos anhela a nosotros mismos y nos anhela en nuestra esencia, en cuanto se adjudica a nuestra esencia como lo que nos mantiene en ella.

*Lo que nos mantiene en nuestra esencia sólo nos sustenta mientras nosotros mismos por nuestra parte retenemos lo que sostiene.* Lo retenemos si no lo dejamos escapar de la memoria. *La memoria es la congregación del pensamiento.* ¿Con miras a qué? *Con miras a lo que nos sostiene,* en cuanto eso es pensado en nosotros, pensado precisamente porque es lo que merece pensarse. *Lo pensado es lo regalado con un recuerdo, regalado porque lo apetecemos.* Sólo si apetecemos lo que en sí merece pensarse, somos capaces de pensamiento. (Martin Heidegger 2004, 15-6; énfasis añadido)

En la trama de la novela se reivindica la memoria y el viaje que debe emprender la figura ancestral de una indígena, Yahuma, hija de un cacique, destinada a ser la esposa del Sol; a pesar de esto, debido a relaciones de alteridad impuestas, ella termina como recompensa de un conquistador español debido a la incursión casual de aventureros perdidos en la búsqueda de El Dorado en “un lugar donde no se podía entrar ni salir porque un demonio se complacía en empujarlos hacia el corazón de la montaña” acompañado por la coincidencia desafortunada de un eclipse de sol en un viaje que la conduce lejos de su comunidad y la somete a la emarginación del conquistador, por su origen:

El cacique tenía una hija que sería la esposa del sol. Pero cuando los aventureros la encontraron [sic] el sol se eclipsó y María Illacatu dejó su alma prendida en la punta del árbol más alto. Sus ojos se quedaron mirando la sombra que tapó el astro, y se dejó conducir porque estaba ciega, por quien sería su dueño y su verdugo hacia la niebla que envolvía una ciudad lejana.

[...] Al pasar la sombra de la ñusta con sus carceleros, con su fortuna de oro y su dolor, sus hermanos indios fueron cortando las lianas que sostenían los vacilantes puentes de bejucos, con la misma saña con que los desesperados se cortan las venas de sus pulsos obstruyendo el paso de los angostos caminos con grandes rocas que las hacían rodar desde las cimas, para que los genios del mal no regresaran nunca y para que el caserío desapareciera entre los humus vegetales y las entrañas de la geología. *Pero nunca olvidarían las lágrimas de la hermosa jovencita robada por los extranjeros.*

*Fue un viaje hacia la muerte.* El camino se iba alargando cada vez más, como si fuera de goma. Iba inventando curvas en la montaña que antes no existían, pasando tres

y cuatro veces por los mismos lugares. Iban subiendo y bajando de cima a cima, confundiendo las nubes con el agua crujiente de los ríos. (BST, 85; énfasis añadido)

Para su integración en una sociedad colonizada, Yahuma deberá bautizarse, renunciar a su nombre para tomar el nombre de María, conservará su apellido inicial Illacatu, pues era una descendiente de la nobleza indígena, que, aunque derrotada, contaba con prestigio... su “posesión” implicaba distinción, pues disponía de riquezas, y, a diferencia del apellido del colonizador, García, era un elemento exótico, no común.

Yahuma vivía-moría subyugada, “murió unos años antes de que las miradas curiosas de las nobles criollas que envidiaban su belleza y su fortuna la mataran”; era humillada hasta la indignidad con un tratamiento deshumanizante por parte de quienes la rodeaban, especialmente de un esposo que únicamente buscaba disfrutar, medrar y beneficiarse de los bienes materiales y de la “exótica posesión” que le aportaba Yahuma.

Ella se somete a los deseos del conquistador español hasta que él le arrebatara a sus hijos, se los lleva a España para que estudien, para que se olviden del componente indígena de su identidad, de sus ancestros autóctonos, del amor que caracterizaba su relación con su madre indígena, deben asumir un viaje de extrañamiento, de supresión de un componente importante de su identidad, de la desmemoria sobre sus orígenes. A pesar de que Yahuma, al despedirse, les ha repartido fragmentos de su propia alma escondiéndolos prolijamente en las camisas de sus hijos para acompañarlos espiritualmente, para permanecer en su memoria... estos fragmentos los abandonan y se exilian en las estrellas, ocurre en medio del mar, cuando sus hijos se retiran sus camisas y sus recuerdos. A pesar de su impotencia para conservar a sus hijos, Yahuma no puede olvidar ni perdonar, no se resigna al olvido, encontrará una forma de protesta contra estos abusos constantes al afianzar su autonomía para tomar decisiones radicales.

## **2. Relaciones de alteridad: silencios, palabras, acciones**

Se produce un estilo emocional cuando se formula una nueva imaginación interpersonal, es decir, una nueva manera de pensar la relación del yo con los otros y de imaginar sus posibilidades.

(Eva Illouz, *Intimidaciones congeladas*)

Yahuma-María utilizará su determinación y voluntad para cambiar esta situación de constante padecimiento debido a la sumisión impuesta en la que sobrevive: se sume

en el silencio, decide poner fin a esta situación conyugal incoherente gracias a unas tijeras que cobran vida propia para reclamar justicia y no dejan de cortar; las sostiene en sus manos como la única solución viable para finalizar su condición de eterna subalterna constantemente humillada, traicionada, explotada, burlada, a quien le han arrebatado todo: su libertad, su ipseidad, su condición de persona, de mujer, de madre. Yahuma elige su liberación asesina a su depredador y, finalmente, elige su propia muerte.

La novela concluye con la elección de otra mujer, Bruna –figura protagónica, descendiente de la última generación de Yahuma Illacatu–, en quien se destaca el motivo clásico del viaje, manifiesto en sus experiencias sobre el conocimiento externo y el autoconocimiento, en su decisión de emprender una búsqueda interna con el fin de establecer su identidad desde la valoración de la memoria individual, familiar y social como elementos que le permitan decidir sobre su presente y su futuro: indagará en su memoria familiar, reivindicará el apellido ancestral, luchará por conseguir su libertad, su condición de persona responsable de su propia historia, cobrará consciencia de sus responsabilidades frente a sí misma y frente a la sociedad que desea ayudar a construir desde las relaciones de alteridad que elige para permitirle ser consecuente consigo misma:

*[Bruna] era absolutamente libre sobre la faz de la tierra, de manera que quemó las naves de su timidez y se decidió por el “auto stop” con todas sus dificultades y consecuencias.[sic] Bruna se sentía feliz, tenía unos ojos que podían proyectarse hacia el futuro y el don de reírse de sí mismo y de las cosas.*

*[...]*

*Se sentía feliz cuando estaba lejos de la ciudad con sus costumbres, habitantes y prejuicios que mantenían su independencia encarcelada.*

*[...]*

*Aprendió el placer de darse a la humanidad, conversar con la gente que estaba de viaje, como ella. Hablar de temas importantes o minúsculos: política, vestidos, enfermedades, arte, sombreros, libros. Sentir el atractivo de comunicarse, correr los entretelones de las almas y asomarse a los mundos espirituales que eran más interesantes que los mundos siderales porque eran generosos, amables, superiores o mezquinos, obtusos o ruines, mirados desde su punto de vista o el de otros. (BST, 62-3; énfasis añadido)*

Bruna es una mujer esencialmente andina, deseosa de reencontrarse con sus raíces ancestrales, orgullosa de reivindicar un apellido indígena en su familia –Illacatu, el verdadero– que la compromete con su memoria ancestral originaria. Se la caracteriza como una mujer que desde sus procesos de crisis –elige el *καίρως*, el momento oportuno, para intervenir– los utiliza para detenerse, discernir y tomar decisiones en sus relaciones de alteridad: cuando se implica en una relación prematura con Manuel –el contador de

indulgencias de su tía Catalina–, al incendiar el tercer piso lleno con la colección de cajas de fósforos de su tío Francisco, en la muerte del gato de su tía Clarita, con el regalo de los trajes de baño que se desintegran en el agua para sus compañeras de colegio. Todas estas decisiones la ayudan a enfrentar lo establecido, a desafiarlo; finalmente decide salir de la ciudad inmovilizada por el soroche, no tomar únicamente medidas paliativas como consumir pastillas para combatirlo, esperar que un ventilador gigantesco aleje la niebla que lleva el soroche e invade a todos los habitantes, o permanecer en su labor de secretaria y asumir las convenciones de la vida de la Ciudad del Soroche sin protestar. Sus iniciativas para liberarse de estas experiencias las toma desde su determinación por ser auténtica, de no “padecer” su situación, sino establecer límites frente a todo lo que le ha tocado vivir, desde el proceso de reconstrucción de su memoria como elemento sustancial para la estructuración de su identidad en su proceco de búsqueda para reivindicar su autoctonía :

Bruna vivía intensamente porque sabía que debía retirarse, ponerse galantemente a un lado, para no interferir la órbita ajena, y para que la suya no fuera invadida por intrusos. Debía haber un orden más categórico en las diarias relaciones espirituales, algo así como el sistema de tránsito callejero. Viendo los desórdenes y atropellos en las relaciones de los hombres, Bruna se repetía a menudo para convencerse a sí misma:

*-Cuando sea mayor haré lo que deba hacer, que es lo más difícil del mundo. Cuando sea madre seré solamente una amiga de mis hijos. Cuando sea abuela, les contaré cuentos a los hijos de mis hijos sin comparar las acciones de los nietos con las que yo hice, a su edad. Nunca me meteré en la órbita de nadie... (BST,102; énfasis añadido)*

Alicia Yáñez incursiona con esta, su primera novela, en el género narrativo, lo hace con seguridad y acierto: se propone la elaboración de su idiolecto, resignifica la utilización de un lenguaje coloquial en el que se revela una profunda dosis de oralidad cotidiana; en la edición de la novela se combinan las cursivas con la tipografía normal para establecer puentes entre lo enunciado y lo sugerido en el proceso de construcción de memoria como resultado de una articulación de imaginación, pensamiento, creatividad con sistemas de memoria olfativo, visual, gustativo, semántico, episódico, procesal (Daniel Feierstein 2012, 34):

*La noción del tiempo, accidentes y modos del verbo vivir podían desaparecer para conjugarse solo en el presente. La libertad plena y lo más amable era mirar un paisaje por un ventanal que parecía colocado, ex profeso, para mirarse allí, a esa hora. Las calles con el ir y venir de las gentes con sus afanes de hormigas, con el pasar de los*

*carros que parecían juguetes a los que se le había dado cuerda por el placer de mantenerlos en movimiento, estaban allí, para que una persona con las posibilidades de Bruna los mirara y disfrutara de su presencia real.*

- ¿A dónde va la gente?
- No va, viene...
- ¿De dónde viene tanta gente?
- No vienen, van... (BST, 63)

Yáñez Cossío combina este recurso con técnicas del realismo mágico como elemento caracterizador de lo cotidiano ancestral frente a lo urbano colonizado, que también testimonia y justifica algunos elementos de oralidad que conforman la novela y nos recuerdan el papel que cumple la memoria como “guardián del tiempo”; esta técnica le confiere a la novela una “identidad narrativa” como acto creativo que le permite “discurrir en el tiempo” como intento de resolución de la aporía entre el Mismo y lo Otro que atraviesa toda existencia” como “prerrequisito para una existencia ética” (Paul Ricoeur, citado por Daniel Feierstein 2012, 120):

María Illacatu contó el secreto de su maternidad al camino y el camino se apiadó de ella cortándose de repente y deteniéndose en los ejidos de una ciudad que abrió sus ventanas para ver la caravana que llegaba. Nadie se dio cuenta de cómo la tierra se corrió a las quebradas y las montañas se retiraron. El camino se contrajo, diez árboles entraron dentro de uno. Los pájaros cayeron muertos de vejez y los huevos acabados de poner, se hicieron alas. María Illacatu vio la ciudad dormida y no se asombró, porque el asombro se le quedó junto al alma que dejó colgada en las ramas del árbol. (BST, 86)

[...]

En las habitaciones traseras de la casa nadie entraba porque tenían el olor que dejaban los duendes al hacer sus necesidades. Allí se habían hecho polvo los viejos muebles que pertenecieron a María Illacatu y a sus hijos, los muebles delicados donde Camelia Llorosa congregó a la quintaesencia del pensamiento y de la intelectualidad de la ciudad dormida, las catorce camitas de los niños tristes, los aperos de labranza de María 23... *Los cuartos traseros de la casa eran el pudridero del recuerdo y el lugar donde se completaban las palabras que faltaban en los archivos, y la verdad acerca de la historia de la familia.* La sirenita yacía olvidada en un rincón caída de costado, sentía las patas peludas de las arañas caminándole sobre su hermoso cuerpo desnudo, se estremecía de asco, de vergüenza y de frío, suspirando por un poco de ropa, por el agua de la pila y por el aire del patio lejano. (BST, 183; énfasis añadido)

La narración establece la casa familiar como *locus* de enunciación para la recuperación de la memoria social, el lugar donde acontecieron los hechos que marcaron a la familia Illacatu, escenas de memoria familiar asumidas como legado y “marco social de la memoria” [Halbwachs enfatiza que la práctica de recordar se reconstruye desde los

marcos sociales del presente (Feierstein 2012, 97)], un pasado al que hay que confrontarse y responder, “como una voz que viene de atrás para irrumpir y desajustar el presente de los vivos” (Saraceni, 2008). Una historia que se cuenta hacia atrás, una rememoración, un estar adherido a la memoria familiar desde lo visto, escuchado y transmitido, un lugar de encuentro entre la memoria individual y una memoria colectiva que crea representaciones para mirar el origen, la genealogía, las pérdidas (Saraceni 2008, 13-25), un lugar de memoria:

La vieja casa de los abuelos encerraba todo un mundo donde estaba involucrada la esencia de Bruna. *Valía la pena recordarla año tras año. Recordar los personajes* que la habitaron con todas sus lágrimas vertidas; con los momentos plácidos, que, a través del tiempo, marcaban hitos. *Recordarles con todas sus ilusiones*, que ya no eran tales porque habían adquirido consistencia, o se habían esfumado del todo. *Recordarles con sus egoísmos y ridiculeces*, que en el presente tenían un valor invertido y diferente. (BST, 68; énfasis añadido)

Desde la lectura crítica realizada, encuentro que en la novela, la recuperación de la memoria, emprendida por Bruna, permite establecer constelaciones de interpretación que aúnan la historia individual, la historia familiar y la historia colectiva, –el motivo de la memoria se aúna con el motivo de la alteridad– así como el testimonio y la conmemoración en la búsqueda de la autoctonía familiar y su reivindicación. Este recurso nos permitiría aprehender la complejidad del contexto en el que se desarrolla la protagonista, Bruna, quien trata de encontrar el origen del surgimiento de los imagotipos convertidos en estereotipos a través de la tradición familiar, y los heteroimagotipos establecidos por los habitantes mestizos de la Ciudad del Soroche como fobia manifiesta frente a lo indígena caracterizados por estereotipos y su consecuente proceso de emarginación. Bruna elige conscientemente convertirse en narrataria-narradora de su historia familiar –a la que está adherida como heredera y constructora de una “memoria comunicativa”<sup>12</sup>, esto nos permite comprender, interindividualmente, cómo se instituye la memoria social, configurándola desde lo emocional, el sentido de pertenencia o vergüenza para precisar los recuerdos, las anamnesis, las negaciones y el olvido para asumirlos y poder socializarlos.

Esta “memoria comunicativa”, caracterizada por la decisión perseverante de Bruna, deviene en “memoria cultural” (Jan Assmann y Aleyda Assmann, citado en Daniel

---

<sup>12</sup> Término acuñado por Jan Assmann y Aleyda Assmann, quienes la caracterizan como “memoria vinculante”.

Feierstein 2012, 97-8), pues implica la transmisión vertical de las generaciones, la configuración de su ipseidad y fortalece la construcción de una identidad comunitaria con la que se confronta Bruna desde la vinculación intergeneracional de los Illacatu en la Ciudad del Soroche. Bruna consigue develar los cambios, las alteraciones, los orígenes de la formulación del autoimago tipo familiar desde la experiencia directa de relatos orales, los testimonios de sus tíos, el firme silencio de Yahuma Illacatu frente a la lengua impuesta por el conquistador, las referencias idiosincráticas de sus padres, las historias orales de la sirvienta Mama Chana, las canciones infantiles con las que crecen ella y sus hermanos, la frustración dolorosa de la tía “Camelia Llorosa” en las rondas infantiles que recuerdan los rumores que levantan las particularidades de la familia y su constante cambio de apellido: Illacatu, Villacatu, Villacató, Villa-Cató, Catovil; este recurso nos remitiría a Odiseo, quien se identifica como Nadie frente al cíclope Polifemo, finge ser un mendigo cuando al retornar a Itaca incursiona en su palacio ocupado por los pretendientes, insiste en su historia sobre su origen cretense, no menciona su nombre propio al encontrarse con Eumeo y con su padre Laertes.

Las representaciones gráficas que Bruna pudo recopilar cumplen un rol esencial: cartas, fotografías, escritos familiares, poemas, manuales para desenterrar tesoros, la Biblia, tratados sobre la vida de los familiares de Bruna, los libros de catequesis, libros religiosos, libros de aprendizaje de modales, archivos históricos, documentos falsos que presentan como verdaderos –como el testamento del tío Francisco para adjudicarle la paternidad de los hijos de Mama Chana, de quien ella consigue que firme un acta de matrimonio cuando él está ya agonizante y casi inconsciente–. El cambio de esculturas en la fuente central de la casa familiar, los heteroimago tipos contruidos sobre Camelia Llorosa en los poemas de sus pretendientes. Finalmente, el gran cuadro de María-Yahuma Illacatu donde se ha desfigurado su ancestralidad indígena se constituye en el símbolo del devenir de la memoria familiar al tratar de ocultar sus orígenes ancestrales, su autoctonía; la expoliación de esta pintura debida a la avaricia de los Chanos, quienes se apoderan de la casa familiar de Bruna, la venden a un museo y la valoran únicamente debido a la ganancia que reciben por ella; no deciden conservarla, ya que no forma parte de su legado, ni de su identidad –a pesar de su origen indígena compartido–, ni de su memoria familiar, pues han conseguido adueñarse de la casa ancestral debido a la falsificación del testamento (Merchán 2018, 82-3).

De esta forma se puede contrastar los diversos tipos de oralidad, la privada y la pública, los imaginarios colectivos que ha tejido la Ciudad del Soroche sobre la familia

de Bruna y sus peculiaridades... pero también la escritura oficial, la cultura letrada y sus archivos históricos que no garantizan la legitimidad, sino que la manipulan o la deterioran de acuerdo con sus conveniencias:

Así se perdió toda referencia a la abuela hasta que Bruna hizo su entrada en el mundo de su propia vida cogida de la mano de la vieja mama Chana, y años más tarde en el mundo terrible e insospechado de los archivos donde los borriones y las suplantaciones estaban hechas con tanto descaro, que era lo que primero se veía al abrir los empolvados libros.

–Aquí están los legajos. Tenga cuidado. Están hechos polvo. El tiempo y la humedad...

*Bruna se estremeció al descubrir su propia raíz, no era hija de sus padres, ni nieta de sus abuelos, ni sobrina de sus tíos. Era un ser en el aire.*

–¡Por fin! Encontré lo que buscaba...

–¿Qué, señorita?

–Algo acerca de mis antepasados...

–Eso buscan muchos.

–Hay un nombre tachado... y está otro escrito, encima, con otra letra y otra tinta...!

–Sí, es verdad. Es una enmienda muy, muy posterior...

–¿Tal vez después de un siglo?

–Tal vez, tal vez... (BST, 80; énfasis añadido)

La madurez de Bruna se revela en su decisión de iniciar su proceso de autoconstrucción como persona buscando la verdadera historia de sus orígenes familiares –relacionando así los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en este proceso–; ella decide actuar desde su autonomía y conseguir recopilar la información necesaria para forjar así su propia identidad; sus acciones implican también la construcción de una “identidad narrativa” recuperada gracias a la reivindicación de la memoria para fortalecer su proceso de autoconocimiento al indagar sobre su verdadero origen,–un viaje que le permitirá su autoconocimiento–, reivindicar su autoctonía y construir su historia propia:

El sí-mismo puede así decirse refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas. A diferencia de la identidad abstracta de lo Mismo, la identidad narrativa constitutiva de la ipseidad, puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida [...] la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas. (Feierstein 2012, 121)

Esta decisión le permitirá combinar la memoria, el conocimiento externo y su autoconocimiento para lograr transparentar las relaciones de alteridad en el ámbito privado –en la construcción de su autoimago y su decisión de relacionarse con su condición ancestral indígena desde la filia–; en el ámbito público de su ciudad natal –en

la reflexión sobre los heteroimagentipos con los que caracterizaban a los miembros de su familia y a ella en particular, acontecimientos que han marcado a la familia en los ámbitos amoroso, político y social, desde la fobia—, en el viaje que decide emprender para conocer y reconocerse en su especificidad, desde una ciudad marcada por la niebla del soroche, la inacción y el desconsuelo del olvido, que esencialmente niegan lo mejor de nuestra humanidad... lo que implica la propia e inevitable destrucción de la Ciudad del Soroche y la configuración sustancial de Bruna desde lo ausente, para reconstruirlo desde la anamnesis, la rememoración y la conmemoración implícitas en su *vóστος*, el retorno a su lugar de origen, para continuar su vida y reorientar la trayectoria de su viaje:

Bruna decidió perderse, eliminarse de la faz de la tierra, y sin pensarlo dos veces, empezó a caminar y caminar siguiendo la misma ruta que tomó su bisabuelo el obispo Villa-Cató.

[...] Cuando las fuerzas le faltaron, se detuvo a tomar aliento. Volvió sus ojos sobre la ciudad dormida y no la encontró. Subió a lo alto de una loma, la buscó por todas partes y la ciudad no estaba. Buscó las torres de las iglesias con sus puntiagudos campanarios y tampoco estaban. Volvió sobre sus pasos. Llegó al sitio donde sabía que había estado la ciudad con sus calles, sus casas, sus habitantes, sus odios, sus hipocresías, sus pecados y no encontró nada...

Una ráfaga de viento que tenía un olor conocido, como si nunca hubiera existido el soroche, trajo un pedazo de papel. Bruna se precipitó a cogerlo porque era el único indicio que le podía dar la pista de lo que buscaba. El papel era el pedazo de una página de la Biblia que parecía arrancado al azar y en el cual podía leerse:

—...*QUIERO IR Y VER SI SUS OBRAS IGUALAN AL RUMOR QUE HA LLEGADO A MIS OÍDOS...*

Le pareció entender que era un versículo relacionado con la destrucción de Sodoma y Gomorra, entendió el porqué del castigo de la ciudad y se perdió caminando en la dirección que salía el Sol. (BST, 308)

Bruna decide indagar, recuperar la memoria familiar y conocer los procesos y las causas que produjeron esta negación de identidad desde la determinación familiar de cambiar su apellido a lo largo de varias generaciones; al descubrirlo, ella se propone en cambio seguir la huella histórica de una mujer indígena a quien han pretendido “blanquear” (Echeverría, 2010), negar, olvidar: Yahuma Illacatu se constituye en el hilo conductor de Bruna para encontrarse consigo misma y no perderse ni en los laberintos del olvido, ni en los laberintos de la memoria, ni en los laberintos de una “blanquitud” impuesta para conseguir aceptación social desde la relación de manía por la perspectiva colonizadora y su heredad concretizada en la emarginación de lo autóctono:

El pasado de Bruna estuvo ligado a tres tíos abuelos que habitaron la vieja casa. Los tres fueron locos de remate, locura que a su vez, la heredaron de otros antepasados.

–*Es una loca.*  
 –*De tal palo tal astilla*  
 –*Nunca hubiera creído que...*  
*Eso y mucho más... Le viene de familia...*

En el amorfo montón de seres que habitaron en la ciudad, los antepasados de Bruna sobresalieron con las proporciones de los espantapájaros sobre las eras. Fue una prole de maniáticos. Las aberraciones y rarezas nutrieron sus vidas y sofocaron las de quienes debieron vivir a su lado. Muchos fueron considerados como grandes personajes: *se escribieron tratados sobre sus vidas y sus obras. Pero cuando fueron pasados por el tamiz de la verdad y por el crisol del tiempo, cuando sus acciones fueron colocadas en el platillo de lo absoluto, dejaron inmóvil el fiel de la balanza. La risa, el llanto, los vacilantes, o los seguros pasos sobre la tierra, el tic tac del corazón, las palabras, las miradas, los pensamientos, no sumaron nada...* (BST, 71-2; énfasis añadido)

### 3. Identidad narrativa, memoria vinculante y autoconocimiento

Nos habremos ido a su casa  
 pero nuestra palabra  
 vivirá aquí en la tierra.  
 Iremos dejando  
 nuestra pena: nuestro canto.  
 Por eso será conocido,  
 resultará conocido el canto.  
 Nos habremos ido a su casa,  
 pero nuestra palabra  
 vivirá aquí en la tierra.  
 (Xopancuicatl, “Amistad en la tierra”)

En el proceso de construcción de trayectorias alternativas para el análisis textual, Michel de Certeau, S.J. concibe la escritura como “una suerte de juego secreto del lenguaje”, adjudica a las palabras una función transgresora de las prácticas y resalta entre sus características más importantes, las siguientes: la creación de una ilusión del pasado, la construcción de un lugar social, la elección –descubrimiento u ocultamiento– de zonas silenciadas desde las prácticas o procedimientos propios del hombre ordinario (citado en Castro Orellana 2010, 114). De esta forma, podemos concebir la escritura contextualizada en la selección de un lugar de observación para que desde la apropiación del recuerdo y su resignificación desde un punto crítico que debemos considerar en nuestra lectura nos permitan conocer el nivel de observador manifiesto en la focalización: lo ideal sería alcanzar la condición de observador de segundo orden, localizar los puntos de fuga, los escotomas, las indeterminaciones manifiestas como aporías, conocer espacios epistémicos que los problematizan y reconstruir la identidad individual, intersubjetiva, sociohistórica desde una identidad narrativa:

La vieja casa de los abuelos encerraba todo un mundo donde estaba involucrada la esencia de Bruna. *Valía la pena recordarla año tras año. Recordar los personajes que la habitaron, con todas sus lágrimas vertidas; con los momentos plácidos, que, a través del tiempo, marcaban hitos. Recordarlos con todas sus ilusiones que ya no eran tales porque habían adquirido consistencia, o se habían esfumado del todo. Recordarles con sus heroísmos y sus ridiculeces que en el presente tenían un valor invertido y diferente.*

[...] Los que habían vencido al tiempo en la ciudad dormida y destruido los relojes, y vencido al absurdo mecanismo de los convencionalismos, y habían sobrepasado las posibilidades humanas sin que por eso se hubieran sentido satisfechos, eran muy pocos. *Ellos llevaban la marca de una divinidad desconocida.* Bruna se parecía a ellos. Descendía de una raza que hubo de desaparecer con sus casas, sus gentes, sus prejuicios y sus ritos equivocados.

–Tu mamá iba a misa todos los días...

–Pero yo no.

–Tu abuela era santa...

–Tal vez, pero yo no.

–En mis tiempos eso no se hacía...

–Ahora lo hago yo. (BST, 68-70; énfasis añadido)

La actualización de la memoria responde a un proceso y es esencial en el desarrollo de la trama de la novela; memoria narrativa e identidad narrativa constituyen la génesis histórica que se propone hallar Bruna; así, la reivindicación de los valores ancestrales puede ser entendida como la configuración de un sistema cultural: memoria cultural-memoria vinculante; esto hace posible el análisis de un sistema que desde la configuración de constelaciones nos ofrece interpretaciones multívocas de la realidad real inserta en la realidad del *verbum fictum*.

El movimiento propio del vivir personal, único que puede llegar a sernos relativamente diáfano, es el de avanzar a ciegas primero y haber de retroceder después en busca del punto de partida. *El buscar el punto de partida es el motor, la verdadera “causa movens” del recordar, del revivir para ver.* Un ver que es un entrever. Ver entre el asalto de los sentimientos, de las percepciones, más intensas y más nítidas también que cuando surgieron. Ya que todo lo que nace irrumpe ciegamente, invasoramente en la lucha con lo que le rodea, en agonía de crecer y de mostrarse. (María Zambrano 2004, 232; énfasis añadido)

La ficción considera actos perceptivos que remiten a una subjetividad no para achatarse la realidad desde la rutinaria visión unívoca, no cuestionadora (Genovese 2011, 23), sino desde nuevas estrategias, enfoques, versiones multívocas de la realidad, que nos afecten; “la identidad narrativa no es una identidad estable y sin fisuras [...] En este sentido, la identidad narrativa se hace y se deshace continuamente [...] hace de la

responsabilidad ética el factor supremo de ipseidad” (Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, citado por Daniel Feierstein 2012, 123-4), el móvil de Bruna en su proceso de autoconocimiento para alcanzar su autonomía, reivindicar su autoctonía, conseguir sus objetivos y ser fiel a sus ideales:

Plena de vivir y de sentir las emociones propias, miraría pasar a los otros, pero, eso sí, tendría una sonrisa sardónica al ver la prisa de la gente por llegar a ninguna parte. (BST, 102)

*Bruna dejó la adolescencia como si se tratara de un vestido viejo cayéndole a pedazos, como si su cuerpo bastante desarrollado y crecido tratara de escapársele a través de la tela. Se independizó del recuerdo porque necesitaba equilibrio para su vida, mediante una lucha ardua y tenaz de la que salió magullada, y dolorida, pero al final íntegra y contenta de sí misma. Consciente de que la vida era el supremo don que podía tener y por el cual valía la pena hacerse todas las magulladuras posibles. Si se vivía una única vez era necesario sentirse plenamente ser humano, persona, mujer.*

*Lo consiguió cuando traspuso la ciudad y dejó de ver para siempre la niebla del soroche. Vio que a través de la mole de granito existían otros mundos. Oyó el rumor de otras latitudes en las que se sufría, gozaba, se enmudecía de espanto o de asombro y se evolucionaba a una rapidez vertiginosa. (BST, 309; énfasis añadido)*

En *Bruna, soroche y los tíos* encontramos estrategias escriturarias acertadas, fruto de un trabajo estético valioso, que pone bajo nuestra consideración una praxis de imbricación textual en la que se implica el lenguaje escrito –letrado, no siempre veraz ni coherente– combinado, comparado o complementado con el registro de la oralidad cotidiana que define la idiosincrasia de los personajes, las decisiones que adoptan; caracteriza a una ciudad entera, a sus habitantes, plantea alternativas para realizar elecciones. En *Bruna, soroche y los tíos* se utiliza –en forma alternada– las cursivas y la tipografía normal: las cursivas están profundamente ligadas a la oralidad, presentan giros que responden a convenciones sociales establecidas, pero también a las transgresiones que están implícitas en la idiosincrasia de los sujetos que conforman la Ciudad del Soroche y que develan un profundo problema identitario, una sociedad para la cual sus orígenes indígenas carecen de valor significativo –es más, quieren ocultarlo como señal vergonzante de un pasado que no controlan, expresado en la relación de fobia, en la discriminación y la emarginación–, se relacionan con el silencio, la vergüenza, la aparente humillación. Está conformada por una sociedad que celebra la colonización, aunque la “hazaña del coloniaje” vino amparada por “unas leyes que se cayeron al mar y se

ahogaron” (BST, 78). En la obra se aborda el coloniaje como especificidad social, la cual plantea el olvido como un arma para conquistar, medrar y justificar acciones predatoras.

Como resultado de esta dinámica encontramos la negación de la identidad autóctona ancestral, directamente relacionada con el componente étnico indígena, que a pesar de ser fundamental en el proceso de caracterización de esta sociedad, se constituye en el triunfo de relaciones de alteridad desiguales e injustas, en las que lo indígena se relaciona con lo ominoso, y por lo tanto, innombrable. En la novela podemos encontrarlo incluso en la utilización de los silencios, los puntos suspensivos que se insertan en el discurso revelan intenciones vergonzantes, develan líneas de fuga de los subalternos, introducen el olvido como parte integral de la negación de identidad desde la conformación de los autoimagentos y de los heteroimagentos que conducen a la emarginación de lo autóctono:

La teoría de la lectura nos lo ha advertido: la estrategia de persuasión fomentada por el narrador tiende a imponer al lector una visión del mundo que no es nunca éticamente neutra, sino que más bien induce, implícita o explícitamente una nueva valoración del mundo y del propio lector: en este sentido, el relato pertenece ya al campo ético en virtud de la pretensión de la lealtad ética, inseparable de la narración. (Paul Ricoeur, citado por Feierstein 2012, 124)

Frente a esto, lo letrado impreso en el archivo –incluso sus tachaduras y su manipulación– también puede servir para recuperar lo originario –contrastándolo con los testimonios orales de quienes conocen la tradición–, para asumir la VERDAD –*Ἀλήθεια*– lo que no debe ser olvidado, especialmente por Bruna, la protagonista femenina de la novela, quien desea encontrarse a sí misma, ser original, hallar coherencia entre lo fenoménico y lo sustancial en su proceso de construcción identitaria, su fortaleza, la reivindicación de su autonomía y las acciones que emprende:

–*¡Te llamas Juan Espejo!, ¿No serás, acaso, descendiente de lo mejor que tenemos: Eugenio Espejo...?*

–*¡No, qué va! Ese espejo era indio y se llamaba Chugsi. Robó el apellido. Nosotros somos de los...*

Bruna, ante el escándalo, de los parientes que la creían loca, se firmaba con el apellido original de la que fue su abuela india. Su actitud, más que descaro, obedecía a que sabía de memoria la historia de la ciudad y había descubierto la historia de su familia y le parecía pueril y absurdo tapar con una mentira tan convencional la verdad que estaba a la vista de cualquier persona, que, como ella se hubiera dado una vuelta por los silenciosos y sorprendentes caminos de los archivos.

–*De dónde sacas lo de Illacatu...?*

–*De los archivos. Yo sé que soy Illacatu y no Catovil.* (BST, 77-78; énfasis añadido)

Bruna asume la importancia de la memoria en la construcción de su ipseidad: decide ir en busca de su pasado, de su historia originaria para comprender lo que ha ocurrido en su tradición familiar y en su presente para encontrar cuál es su verdadero legado; ejecuta la recuperación de la memoria como proceso creativo, utiliza el pasado reivindicando sus ancestros aborígenes en las acciones emprendidas para construir su identidad personal, intersubjetiva y sociohistórica. Para conseguirlo, reúne versiones orales, disímiles, contradictorias, reflexiona sobre ellas, las recrea, debe posicionarse frente a la realidad real esencial y las apariencias fenoménicas construidas para rehuir de lo autóctono como componente esencial de su historia familiar, y decide asumir una memoria vinculante: se convierte en un ser informado, ecléctico, rescata lo que le sirve para reivindicar su identidad desde sus orígenes autóctonos, para rendir homenaje a los parientes que se han caracterizado por su originalidad. Brunna encuentra la fuerza en su condición cuestionadora, decidida, arriesgada, en su inevitable esencia de mujer rebelde, forjadora de sí misma donde aúna su memoria y su inteligencia, así concibe esperanzas para rescatar el legado de su memoria ancestral. Recordemos que San Juan de la Cruz relaciona –como San Agustín– la virtud de la esperanza con la memoria como potencia, la virtud de la prudencia posee, como partes conformantes de ella, la memoria, la inteligencia y la providencia: “la mente recuerda lo que ha ocurrido, y confía a la inteligencia la confirmación de lo que es” (Fernando Urbina 1956).

El realismo mágico constituye una de las características más importantes de *Bruna, soroche y los tíos*, es el recurso que acompaña las vicisitudes de las acciones y configura la memoria familiar como identidad narrativa, elemento acorde con la concepción mítica de la realidad desde la visión de mundo de los pueblos autóctonos como una forma de asumir la realidad en la que se incorpora la imaginación, la razón, las emociones y el sentido estético:

Las distorsiones, los olvidos, los agregados, las reconstrucciones o las modificaciones no son en modo alguno aleatorios ni iguales para todos los sujetos, sino que se encuentran determinados por el lenguaje y la cultura nativos de cada sujeto, y por diversas articulaciones entre las características del texto a memorizar y los modos en que los conflictos sociales se intersectan con elementos centrales o marginales de cada historia. (Daniel Feierstein 2012, 100)

Únicamente desde este recurso se podría describir las particularidades de la historia familiar y de la historia social, de sus antepasados y de los habitantes de la Ciudad del Soroche: el silencio profundamente digno de Yahuma Illacatu, su muerte silente en

vida, pues su alma pende de las ramas del árbol más alto de su tierra ancestral, los fragmentos de su alma se suspenden en las estrellas que iluminan el océano y únicamente volverán a unirse cuando su descendiente, el Obispo Salomón, huya de la Ciudad del Soroche después de la pérdida de sus hijos y recorra los caminos hasta encontrar la senda olvidada de la tierra de Yahuma, un viaje de reencuentro con los orígenes de su familia.

#### 4. Nostalgia de la memoria y memoria de la nostalgia

Un texto, [...], puede ayudar a plantear los problemas, a hacerlos madurar. Pero sus informaciones, sus análisis, sus temas no han podido ser formulados y despejados por su autor sino porque ya circulaban en estado latente, porque ya existían en la conciencia colectiva de manera difusa, porque estaban producidos por una práctica social.

(Jean Chesneaux,  
*¿Hacemos tabla rasa del pasado?*)

La nostalgia da curso a la anamnesis, marca el desarrollo de la trama de la novela, nostalgia por rescatar los orígenes reales que a veces se cumple; lo harán Salomón desde su exilio y Bruna, desde su decisión consciente de recuperar su memoria familiar y convertirla en memoria enunciativa.

Otras formas de referir la nostalgia en la novela –relacionada con el motivo clásico de la memoria– las encontramos en la añoranza de los seres queridos. La memoria narrativa se fundamenta en el realismo mágico para convertirse en narrativa identitaria de los relatos y el recuerdo de las aventuras de sus tíos: la interminable alfombra roja que Alvarito tejía mientras esperaba la llegada del Papa y que debería cubrir su caminar desde Roma hasta la Ciudad del Soroche, y que al no materializarse este viaje, terminó convirtiéndose en hilachas que producirían una terrible alergia en toda la ciudad dormida y afectaría efectivamente a sus habitantes. Estas hilachas servirían para que Catalina, la tía de Bruna, tejiera su camisita en el vientre materno como signo de pudor atemporal y su idiosincrática devoción estéril en la acumulación de indulgencias para sacar almas del purgatorio y ganar “un puesto en el coro de las Once mil vírgenes”, aunque no le importase ejercer la misericordia con el prójimo vivo –excepción hecha de sus gatos, sus compañeros inseparables–. Asistimos también a la fracasada empresa de la crianza de ranas que se convierten en una peste casi bíblica y alteran la cotidianidad de la ciudad y sus habitantes debida a la pasión de Jerónimo por escuchar el concierto de las ranas y los

sapos en los días de lluvia, su cuidadosa atención a la reproducción abismal de estos anfibios, sin saber qué hacer con ellos cuando desbordan los estanques donde se crían. En el ámbito de las interrelaciones de pareja, cabe señalar la remembranza de la singular historia de Camelia Llorosa, su viaje a España para casarse con un conde decrepito que muere antes de que ella llegue a su destino, su decisión de aprender a vivir desde la libertad al ser “monja, viuda, soltera y casada”, sus admiradores, las manifestaciones de su adoración y amor que transforman desde la rutina amorosa hasta los fenómenos políticos en la Ciudad del Soroche, la reacción de las mujeres frente a la fascinación que ella ejerce en sus esposos, sus novios o sus amantes; finalmente, su fracaso matrimonial, su oculto exilio en el monasterio, su amargo regreso a la casa familiar para cuidar a sus sobrinos huérfanos. Otra manifestación la encontramos en la referencia al ejército de la fe conformado por los 245 hijos del tío obispo, quienes intentan combatir el “peligro masón” y mueren envenenados bebiendo una taza de chocolate. Son memorables las acciones increíbles que realiza Panchito para encontrar el tesoro de los doblones de oro que huye de él y de sus ayudantes; la angustiante colección de fósforos del tío Francisco que se consumirán en el incendio provocado por Bruna y que destruirá parte de la casa de los abuelos, pero que no eliminará la presencia latente de su fantasma.

Asistimos a la curiosa historia de los ternos de baño traídos por la tía zingara que se diluyen en el agua y producen la angustia y la risa en las compañeras de Bruna –aunque también la muerte de una de ellas–. Es importante recordar la estatua de la pila del patio familiar que cambia de acuerdo con la cosmovisión de quienes asumían la administración de la casa y se convierte en un lugar de memoria; las pastillas para combatir el soroche consumidas por todos los habitantes de la ciudad; el gran ventilador que se presenta como solución para purificar la atmósfera y liberar a los habitantes de la desidia, la pasividad, la acedia, la renuncia a su libertad debido a las costumbres que no se cuestionan, a los prejuicios que los esclavizan, y finalmente, su destrucción y su rememoración como lugar faltante, ausente.

La búsqueda de identidad de Bruna se relaciona con la transmisión cultural de herencia mnemónica (Warburg, 2017) que es sumamente compleja, pues aún la esperanza y la amenaza: encontrar la herencia desde la anamnesis implica la posibilidad de proyección a un futuro coherente, el que busca Bruna para asumir su vida, encontrar su lugar en el mundo, justificar su estar en el mundo; pero al mismo tiempo, es amenazadora, pues implica también la destrucción de la Ciudad del Soroche – ¿destrucción justiciera que sirve de advertencia desde la ficción?–; revela así las

relaciones paradójicas, en muchas ocasiones aberrantes, de los procesos históricos que se han desarrollado en la Ciudad del Soroche desde la percepción de Bruna y de su familia a lo largo del tiempo:

Las torres de marfil donde había estado amurallada, en vías de convertirse en momia o en víctima del soroche, iban cayendo una tras otra. A veces bastaba un momento de pensar hondo o una noche de insomnio, para escarbar los cimientos de una creencia, encontrar arena en ellos, y ver cómo el edificio que parecía inexpugnable, se derrumbaba. Los férreos principios en que había sido educada, no eran más que caprichos de una generación caduca que se imponía para seguir dominando y agrandando la órbita personal, sin querer ver sus errores, sin tener la valentía de admitirlos, menos de enmendarlos.

–*La autoridad de los padres está en peligro.*

–*La autoridad paterna no se impone, se conquista.*

–*A la juventud rebelde hay que dominarla...*

–*Si la juventud no fuera rebelde, terminaríamos con una joroba de tanto mirar al suelo...*

–*Los hijos quieren mandarnos...*

–*Los hijos quieren un lugar propio y limpio donde poder vivir.* (BST, 309-310)

Los objetos, lugares, personas, acciones que evocan la memoria desde un proceso opuesto al que normalmente se utiliza para evocarla, son referentes fundamentales. Aby Warburg (2017) les atribuye mucho valor, pues hacen posible suscitar el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad, los llama *Pathosformeln*, formas del *pathos*; en el caso de *Bruna, soroche y los tíos*, encontraríamos algunos *Pathosformeln* en la casa ancestral de Bruna: la escultura de la pileta de la casa familiar –sirenita, pez, Maneken Pis–; el pozo denominado el ojo del demonio; el tesoro enterrado en la huerta de la casa –que cumple el papel de *locus memoriae*–; en los testimonios familiares que se contradicen para negar sus orígenes –los silencios, la oralidad, el desprecio por la lengua ancestral y el silencio rebelde para asumir la lengua del conquistador–; en la conquista despreciativa y destructora de los territorios autóctonos, elemento predador de una supuesta “superioridad cultural”, que implica la incoherencia entre lo fenoménico y lo sustancial, y que encuentra salida en la subversión de las tijeras de María-Yahuma Illacatu al terminar con la farsa inclemente de su matrimonio; y por supuesto, la misma Ciudad del Soroche que envuelve a los habitantes en creencias que no les permiten descubrir sus mejores cualidades, sino sus prejuicios que impiden el desarrollo de la vida en su plenitud debidos a su acriticidad y a la decisión de construir imagotipos conducentes a la emarginación de lo diferente:

*Buscando un lugar en el mundo donde vivir, ella crecía en estatura y en peso vital, encontraba más la razón de su ser. Al escarbar sus creencias y desecharlas encontraba que en la raíz había un fondo emotivo y nada más. Los fantasmas, las creencias, los milagros, los prejuicios se quedaron junto a los gatos de tía Clarita. Creía en lo que amaba. No podía ser juzgada por carecer de ojos sobrenaturales. Creía en un Dios que no era hecho a su medida, ni a la medida de ningún ser humano, de ninguna época, ni de ningún acontecimiento. Él era el que era...*

[...] *–¡Nadie tuvo la culpa de nada, fue el soroche!*  
*–Nadie enseñó a nadie la manera de vivir, porque nadie quiso aprender.*  
*Dejó a un lado toda cobardía y se dedicó a amar lo que la gente de la ciudad había envilecido y a enaltecer lo que hubo calumniado.*

[...] *Pero vio que el mundo era un hervidero de ambiciones y lo dejó todo: trabajar y trabajar para hacerse ricos y para dejar herencias que nadie va a agradecerles, porque el “tener” como valor desaparecería un día... Ante la eterna miseria de los semejantes que nunca querían entender nada, y tergiversaban las acciones más bellas, y luego las interpretaban a su modo, hasta los actos más sutiles, había que poner una cortina de compasión: la pobre gente... (BSL, 310-1; énfasis añadido)*

El proceso de construcción de la identidad de Bruna constituye un camino marcado y cifrado por la memoria en sus múltiples manifestaciones, que se erige como eje transversal del desarrollo de su madurez, que vuelve y la estimula para proceder en su búsqueda, donde ella es la protagonista para conocerse y consolidarse como persona humana que reivindica su identidad, su libertad, su dignidad, su derecho a hacer escuchar su voz:

*Ir y venir de la memoria, que se acerca cada vez más al círculo –inalcanzable ciertamente, despegando, liberando al ser humano del tiempo que inicialmente lo envuelve y sujeta, desplegando esa envoltura en la libre espiral del tiempo mediador. La memoria se postula así como arte y sabiduría del tiempo; la memoria que en su servidumbre guarda, como una antigua y misteriosa arca, la libertad –ese arcano propuesto al hombre. (María Zambrano 2004, 184-5; énfasis añadido)*

Esta libertad se relaciona con la memoria denunciativa, elemento caracterizador del autoconocimiento adquirido gracias a la búsqueda consciente de Bruna para llegar a la verdad sobre su origen familiar; sus acciones inciden en la memoria comunitaria para contraponer el afán de acción de Bruna con la acedia caracterizadora de los habitantes de la Ciudad del Soroche; la búsqueda implacable de conocer y valorar el pasado, lo autóctono, rechazar el blanqueamiento impuesto como única forma de aceptación social y por lo tanto, lograr la deseada autonomía, su autenticidad, su liberación que resuena en

los lectores y nos invita a la reflexión y al autoconocimiento desde la lectura como viaje. Esta búsqueda intencional protagonizada por Bruna aúna los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad, hace posible el encuentro con su identidad en la acepción de ipseidad caracterizada por el deseo de diferenciación con el final abierto planteado en la novela, y como colofón, la pregunta sutil establecida para nosotros, los lectores, sobre la construcción de nuestra ipseidad y la reflexión sobre la validez de los autoimagentipos y los heteroimagentipos que establecen nuestras relaciones de alteridad.

## Capítulo cuarto

### El presente futuro y el futuro pasado en *La tumba del relámpago*: imágenes y memoria

El problema del indígena tan presente en la política, la economía y la sociología no puede estar ausente de la literatura y del arte.

(José Carlos Mariátegui)

El mundo, para Walt Whitman, fue siempre como es hoy. Basta con que una cosa sea para que haya debido ser, y cuando ya no deba ser, no será. Lo que ya no es, lo que no se ve, se prueba por lo que es y se está viendo; porque todo está en todo, y lo uno explica lo otro; y cuando lo que es ahora no sea, se probará a su vez por lo otro; y cuando lo que es ahora no sea, se probará a su vez por lo que esté siendo entonces.

(José Martí, “Walt Whitman”)

#### 1. Indigenismo: Conocimiento y compromiso

El indigenismo, en América Latina, se ha abordado a través de múltiples perspectivas, desde las que reivindican la necesidad de conocer y analizar sus manifestaciones culturales, hasta las que la ignoran y conceden prioridad a otras dinámicas culturales. Abordaré el indigenismo y su impronta en *La tumba del relámpago* de Manuel Scorza desde el cruce de las vanguardias y las retaguardias, opción literaria que se presenta ya a inicios del siglo XX. Esta alternativa caracterizó los estudios y las posiciones multívocas, entre las que se puede mencionar a Mariátegui, Martínez, Bernabé, Majluf, Poole, entre otros–; esta praxis me ha permitido reflexionar sobre el desarrollo del indigenismo en Ecuador, Perú y Bolivia, y su incidencia en algunas manifestaciones artísticas, contemplarlas y discernir sobre ellas desde esta perspectiva. Esta experiencia lectora y el análisis propuesto ha conseguido afianzar mi convicción sobre la importancia de la presencia indígena en el arte, sin descuidar la problematización desde las consideraciones de otras disciplinas sociales que tienen en la literatura un campo privilegiado para su encuentro: “El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. No es

posible, pues, valorarlo y considerarlo, desde puntos de vista exclusivamente literarios, como un color o un aspecto nacional” (Mariátegui 1976, 36).

Los epígrafes elegido para este capítulo introducen el carácter que me he propuesto imprimir a esta investigación: encontrar puntos de conjunción en el análisis de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en *La tumba del relámpago* dentro de la producción novelística latinoamericana; Mariátegui y Martí proponen reivindicar las raíces de Nuestra América, pero no se limitan exclusivamente a reflexionar sobre lo peruano, lo cubano o lo latinoamericano; Mariátegui nos recuerda la complejidad “del problema del indígena” y la necesidad de abordarlo desde la Literatura considerando su presencia multívoca en todos los ámbitos sociales, el comentario sobre Walt Whitman nos invita a reflexionar sobre el mundo y sus elementos ontológicos que permiten su aprehensión desde la lectura de su poesía; sus palabras nos sirven también para introducir el tema de este análisis, la importancia de las imágenes tejidas y su relación con la memoria en esta novela indigenista peruana, *La tumba del relámpago*, publicada en 1979,<sup>13</sup> la última novela de una saga épica titulada *La guerra silenciosa*, conformada por *Redoble por Rancas* (1970), *Garabombo el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *El cantar de Agapito Robles* (1977), todas ellas con temáticas indigenistas marcadas por el *Standpunkt* de Manuel Scorza y de los protagonistas de sus relatos testimoniales sobre la realidad ignara en la que estaban insertos los indígenas peruanos y sus relaciones de alteridad:

El indigenismo ... no busca al buen salvaje ni un reencuentro con la naturaleza; busca en lo indio una opción cultural. No es una opción individualista sino un proyecto colectivo. Por lo mismo, el indigenismo no es una forma de escapar de la sociedad sino todo lo contrario, una forma de inscribirse y definirse dentro de sus parámetros. Pues aunque los movimientos indigenistas en América se definieron como contra discursos, se inscribieron generalmente dentro de proyectos nacionales oficiales. (Majluf 1994, 616)

Esta saga épica vuelve su mirada hacia la sierra peruana y la lucha de comuneros indígenas comprometidos con el proceso de recuperación de la tierra que les ha sido arrebatada a lo largo de los siglos por terratenientes –incluso terratenientes indios– y por las compañías mineras extranjeras, pues debido a su poder económico y político cuentan con el respaldo gubernamental que ampara su proceso de depredación al despojar a las comunidades indígenas de sus tierras ancestrales, de sus derechos, de su bienestar:

---

<sup>13</sup> Las citas de la novela *La tumba del relámpago* se remiten siempre a esta edición, por lo cual usaré la abreviatura como LTR para referirme a ella, de aquí en adelante.

Atilio Sirvirichi, colega de Garcés, endurecería más aún la doctrina vanguardista del neo-indianismo. “La literatura, la poesía, el arte en todas sus manifestaciones se convertirían en armas espirituales contra la dominación”. [...] Poetas, intelectuales, artistas, hombres de ciencia forman la gran vanguardia indigenista [...] La retaguardia está constituida por millones de indios que viven en los cerros andinos, cultivando sus campos y haciendo fértiles a los valles”. (Poole 2000, 227)

Pero el indigenismo que caracteriza el ciclo épico creado por Scorza no se remite exclusivamente a las experiencias de las comunidades indígenas, también incluye a los mestizos, a los extranjeros, matizados con algunos motivos propios del indigenismo combinados con motivos y referentes clásicos, pero ante todo, con una conciencia política clara que no permite la *immunitas* frente a la situación de explotación ni a la negación de las manifestaciones de riqueza cultural que conservan las comunidades indígenas, incluso en situaciones límite:

Ésa es la verdadera fatalidad de las luchas campesinas.(sic) Los grandes rebeldes Túpac Amaru, Atusparia, Uchu Pedro, Santos Atahualpa, y el desconcertante Rumimaki, fueron combatidos y derrotados por sus propios hermanos armados por sus opresores. ¡Indios combatieron contra indios! Hacía cuatrocientos años que guerreaban sin tregua. Solitariamente padecían los abusos, solitariamente se rebelaban; solitariamente los masacraban. Era imprescindible que se unieran. ¡Ah, si las comunidades juntaran sus combates dispersos! Si los fusiles que en horas de extravío apuntaban contra el pecho de sus hermanos, se volvieran contra sus verdaderos enemigos. (LTR, 74)

*La tumba del relámpago* es un objeto estético, que, gracias a la lectura que hacemos de él, nos recuerda que el arte es un don de la subjetividad que nos convoca para aprehender la realidad, la naturaleza en conjunción con los seres animados; no considera únicamente a los seres humanos ni el paisaje desnudo, sino al alma que inspira la creación y la razón de ser del arte: ayudarnos a desentrañar el sentido profundo de la vida, nuestro posicionamiento en ella y nuestra decisión de actuar en el mundo.

El ciclo épico *La guerra silenciosa* concede un papel protagónico a los mitos andinos y enfatiza algunas analogías con los mitos helenos, esencialmente en los relatos sobre doña Añada y los tejidos proféticos que realiza como muestra de gratitud para su comunidad. Cabría recordar la importancia de los mitos para encontrar respuestas a las aporías humanas. Los mitos andinos se conjugan con lo real maravilloso, nos dan cuenta de la cosmovisión y del “cosmosentir” de culturas andinas ancestrales, testimonios de sus maneras propias de comprender el mundo. Los mitos andinos fueron recogidos por los cronistas de Indias y también están presentes en los “expedientes de los procesos

establecidos contra la idolatría”, especialmente en el Arzobispado de Lima; estos documentos relatan los mitos a su manera y desde su propia *Weltanschauung* y sus *Standpunkte* específicos como colonizadores. Para el análisis de *La Tumba del relámpago* el mito del Incarrí en las crónicas es fundamental: “[...] algunos relatos recogidos contemporáneamente, como es el caso de los mitos de Inkarrí, mantienen elementos que los cronistas registraron en el siglo XVI, provenientes de algunos de los mitos de los Ayar” (Pease 1985, 10). En las diversas versiones de este mito –en las que se puede observar un sincretismo entre lo andino y lo occidental–, se asume al Inca como divinidad ordenadora del cosmos; él debe enfrentar el caos producido por la colonización española que marcaría un antes –el de la perfección a la que se busca retornar– y un después, el desmoronamiento de las bases en las que se sustentaba su cultura, su vida; el surgimiento de un mundo al revés, marcado por el hito del asesinato de Atahualpa, respondía a la aporía de las causas del caos reinante en la superficie de la Madre Tierra y el orden añorado que subsistía en el inframundo, lugar donde la Pachamama ha acogido al Incarrí mientras se realiza el proceso de su reconstitución, para volver al mundo y restablecer el orden –convirtiéndolo en un personaje mesiánico, a quien se ha identificado con Túpac Amaru–, únicamente así es como podrá reconstruir su cuerpo desmembrado: " ‘El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual’. Pero la cabeza de Inkarrí sobrevive: ‘Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro; dicen que está creciendo hacia los pies. /Entonces volverá Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo" (Incarrí Puquio, citado en Pease 1985, 91).

Los mitos andinos se transmitían desde la tradición oral; se debe considerar que cuando fueron recolectados por los cronistas se realizó el traspaso de la oralidad a la escritura, no obstante, circulaban múltiples versiones sometidas a la interpretación de los relatos obtenidos de las fuentes directas. Es importante mencionar los flujos de conciencia insertos en *La tumba del relámpago*, esencialmente cuando se trata de la historia de Maco-Maca, su transformación en Santa Maca y todos los milagros que se le atribuyen. En estos relatos prima la oralidad que el autor lo convierte en discurso escrito para fijarlos y hacer posible la comprensión del contexto en el que se desarrolla la vida de los indígenas peruanos. Estas narraciones coinciden con la experiencia de los cronistas, sería importante recordar los subtítulos de cada uno de los capítulos de la novela que poseen títulos largos, a la manera de los de las crónicas. También se puede acotar la inserción de algunas referencias católicas que marcan la hibridez de la visión de mundo en el ámbito religioso:

Pero cuando las crónicas se escribían se planteaban un segundo interrogante: de un lado, algunas divinidades habían podido ser asimiladas al dios cristiano, o por lo menos con algunas características del mismo (así ocurrió con Wiraqocha o Pachacama, términos que sirvieron para la traducción de "dios"), pero las demás quedaban casi siempre en la condición de seres vinculados a los demonios definidos en el pensamiento cristiano; éste fue el caso de la mayoría, e incluso el de ciertas manifestaciones (por ejemplo oraculares) de Wiraqocha o Pachacama.

[...] es conveniente indicar que todo mito se inserta en un ciclo mayor donde concurren diversas versiones orales. También en los Andes, las versiones recogidas en la colonia quedaron estabilizadas al ser escritas, pero ello no debe hacer olvidar que las versiones mismas continuaron circulando entre la gente, al margen de su recolección.

[...] las versiones de los mitos recogidas por las crónicas responden a una lógica que se intenta descifrar, asumiendo de hecho que los cronistas la reemplazaron con su propia lógica histórica; pero, a pesar de esto, los mismos cronistas no llegaron a transformar totalmente la información, que muchas veces escapaba a su comprensión. (Pease 1985, 8-11)

Estas informaciones testimonian la riqueza de los mitos andinos, por lo que cabe destacar la obra anónima recolectada en quechua de *Dioses y hombres del Huarochirí* (1966) por Francisco de Ávila, la cual constituye el testimonio más antiguo y confiable para conocer los mitos andinos, especialmente los mitos cosmogónicos. Scorza los conoce e incluye la visión mítica del pueblo indígena peruano en su pentalogía épica, pues reivindica la memoria comunitaria y la necesidad de testimoniar sus problemas, su historia, sus luchas:

Si los indios de la antigüedad hubieran sabido escribir, la vida de todos ellos, en todas partes, no se habría perdido. Se tendrían también noticias de ellos como existen sobre los españoles y sus jefes; aparecerían sus imágenes. Así es, y por ser así y como hasta ahora no está escrito eso, yo hablo aquí sobre la vida de los antiguos hombres de este pueblo llamado Huarochirí, antiguos hombres que tuvieron un progenitor, un padre; sobre la *fe* que tenían y de cómo viven hasta ahora. De eso, de todo eso, ha de quedar escrito aquí (la memoria), con respecto a cada pueblo, y cómo es y fue su vida desde que aparecieron. (Dioses y Hombres del Huarochirí 1966, 14)

Scorza respeta los mitos andinos, los relaciona con los mitos helenos, y asume la necesidad de conocerlos y respetarlos; resalta la importancia de la Madre-Tierra que también para la mitología helena preolímpica era esencial, como lo indica Walter F. Otto (2003) en su libro *Los dioses de Grecia*<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> Me parece importante recordar el título original de esta obra: *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*. En la traducción al castellano, únicamente se recoge la primera parte del título, *Los dioses de Grecia*; no así la segunda: *La imagen de lo divino en el espejo del*

La fe antigua se arraiga en la tierra y en los elementos, como la misma existencia. Tierra, procreación, sangre y muerte son las grandes realidades que dominan. Cada una de ellas tiene su propio ámbito de imágenes y necesidades, nada se deja quitar, por la libertad de la razón, de la severidad de su <<aquí y ahora>> (sic). Dichas realidades son bondadosas y benéficas para el que permanece fiel, pero terribles para el que las desprecia, sea por arbitrariedad o necesidad; engloban la vida de la comunidad y del individuo en sus órdenes inmutables. Siendo una multitud, pertenecen al mismo reino. No sólo son homogéneas, sino que se confunden todas en una sola entidad. Lo notamos en la representación de sus deidades: todas son allegadas a la tierra, todas tienen parte en la vida y en la muerte. Aun teniendo su carácter particular, podemos calificarlas como deidades telúricas. (16)

Jean Pierre Vernant, en *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (2003), refiere la importancia del mito para el espíritu heleno, incluso en la época clásica, donde el *λόγος* ocupa un sitio fundamental en el desarrollo comunitario de las ciudades-estado el mito continuaba formando parte de su cultura, manifiesto en los diversos géneros literarios, con mayor énfasis en la tragedia; el mito se constituye así en un legado para el pueblo heleno. También Scorza está consciente de la relevancia del mito como parte esencial del espíritu andino, un legado de la autoctonía de los indígenas peruanos para comprender su cosmovisión y su actuar en el mundo (su *Standpunkt*), su compleja situación frente al despojo de sus tierras por parte de las empresas mineras internacionales, al abuso de las autoridades y a la represión de la que son víctimas. El mito se restituye desde la literatura como parte de la transformación de la memoria individual en memoria comunitaria y ésta en memoria denunciativa:

De hecho, éstos [los griegos] no rechazaron sin más el mito, en nombre del logos, arrojándolo a las tinieblas del error y a las quimeras de la ficción. No dejaron de utilizarlo literariamente, como el tesoro común del que debía alimentarse su cultura para permanecer viva y perpetuarse. Más aún, desde la edad arcaica reconocieron al mito un valor de enseñanza, aunque de enseñanza oscura y secreta; le atribuyeron un valor de verdad, aunque de una verdad no formulada directamente, de una verdad que, para ser entendida, necesitaba ser traducida a otra lengua de la que el texto narrativo no era más que la expresión alegórica. (185)

El personaje de doña Añada, a pesar de su fragilidad debida a la ceguera y su ancianidad, es la encargada de traducir los relatos hilando y tejiendo los mitos; las imágenes proféticas de sus tejidos son un legado para comprender el mundo y testimoniarlo desde lo real maravilloso.

---

*espíritu griego*, elemento que considero esencial, pues permite reflexionar sobre la trascendencia del mito en los diversos pueblos: el mito andino nos concede la posibilidad de acercarnos al espíritu andino.

## 2. Los tejidos de doña Añada: Écfrasis de las vivencias comunitarias

La novela es la historia privada de las naciones.  
(Balzac)

Historia y literatura –verdad y mentira, realidad y ficción se mezclan en estos textos [las crónicas del Perú] de una manera a menudo inextricable. La delgada línea de demarcación que los separa está continuamente evaporándose para que ambos mundos se confundan en una totalidad que es tanto más seductora cuanto más ambigua, porque en ella lo verosímil y lo inverosímil parecen una misma sustancia.

(Mario Vargas Llosa)

La novela *La tumba del relámpago* está estructurada a manera de crónica, cada uno de los capítulos tiene un título inicial similar a la nominación de los acápites de las novelas renacentistas; el primer capítulo se titula “Origen de las catástrofes que amenazaron con rajarse el mundo” e introduce imágenes que nos hablan del mito de Inkari –un mito escatológico–: “El fin del mundo será”, se aterró. “¿O el comienzo verdadero?” (LTR 1987, 9), comienzo y fin: fin que marca un comienzo, comienzo que marca un fin, elementos que se encuentran, como el ouroboros, propios de la visión andina del tiempo circular, del tiempo mítico (Merchán 2019). Las imágenes tejidas nos permiten acercarnos al mito del Inkari, a la promesa y la esperanza que implica su retorno: “Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará, y saldrá de la tierra para el combate final”, había anunciado Inkari (sic). ¡Se cumplía!” (LTR, 10). Las palabras que conforman la trama de la novela están acompañadas con descripciones de imágenes vívidas – *ἐκφρασις* (écfrasis)– que, dada su vitalidad, nos hacen pensar en que todo lo que se relata y describe está ocurriendo mientras leemos y nosotros participamos activamente de ello, lo que nos compromete a incursionar en un proceso de construcción de conocimiento desde la memoria, del que sustancialmente no nos podríamos desentender:

–¿Quién no ha oído hablar de la Serpiente Resplandeciente, doctor?

–En la época de los españoles, cuando todavía no existía el Perú, Túpac Amaru reunió a los quechuas del sur. Su rebelión –¡la más poderosa que ha conocido nuestra historia!– estuvo a un pelo de acabar con la dominación. El ejército de Túpac Amaru, si ejército podía llamarse a esa multitud desharrapada, mal armada, venció a muchos ejércitos del Rey y estuvo a punto de tomar el Cusco. Pero Túpac Amaru fue derrotado. Cien mil

murieron combatiendo, el día que lo descuartizaron en la Plaza de Armas del Cusco.

[...] Antes de ese día se llamaba “el lugar donde se medita, el lugar donde se reza”; y desde ese día se llama “Waqaypata”; el lugar donde se llora... El día que lo asesinaron, los españoles ahorcaron a novecientos en el camino a Tungasuca. ¡Leguas de patíbulos! ¿Saben quién determinó la derrota de Túpac Amaru? ... ¡Sus propios hermanos! ¡Indios contra indios! El Ministerio de Educación piensa construir un nuevo Colegio Secundario que llevará el nombre de Mateo Pumacahua. ¿Saben quién fue Pumacahua? ¡El jefe de las tropas indias que ayudaron a derrotar a Túpac Amaru! Después que ayudó a vencer a Túpac Amaru, Pumacahua comprendió quién era el verdadero enemigo. Comprendió su error y se rebeló. ¡Él también acabó vencido por soldados indios! (LTR, 87)

La elaboración de imágenes construidas con palabras tan contundentes nos invitan a abandonar la condición de espectadores pasivos para formar parte del proceso que se desarrolla y se testimonia, y por supuesto, a tomar un posicionamiento; la voz narrativa nos comunica inmediatamente que las imágenes que nos han conmocionado no sólo conforman el pacto narrativo que permite que asumamos la verosimilitud conseguida desde la ficción, sino que esas imágenes iniciales forman parte de un tejido –recordemos que el texto, etimológicamente, también participa de esta esencia de textura– son imágenes tejidas por una anciana frágil y lábil; a pesar de ello, nos permiten rescatar del olvido la promesa de Inkari, las esperanzas de un pueblo en su tradición vernácula que hacen posible vislumbrar su relación con el tiempo, su desarrollo y el papel que cumple en su memoria y en la memoria social:

Y comprendió. Para todos esos hombres que marchaban detrás de las banderas lamentables, el tiempo se había petrificado el año 1532, el día de la muerte del Inca Atahualpa, el Hijo del Sol. Desde ese entonces, *el tiempo se había salido de sus márgenes, había retrocedido, había subido en lugar de bajar, o había bajado en lugar de subir, pero ya nunca habría vuelto a correr*. El tiempo empantanado, se había podrido, bestia malherida por la lanza del Apóstol Santiago.

Ahora entendía por qué las Madres de los masacrados de Yanacocha habían perseguido las lanchas de los victimarios que huían, caminando tras ellos sobre las aguas de un lago que jamás habría existido si el tiempo no se hubiera vuelto loco. (LTR, 147; énfasis añadido)

La novela cuenta con 54 capítulos. El capítulo final, titulado “Lápida”, concluye la saga épica de un pueblo conformado por comunidades indígenas y mestizos comprometidos con su causa, como Genaro Ledesma, el abogado –maestro de escuela– defensor de los derechos de las comunidades indígenas que habrían de costear el último año de sus estudios de jurisprudencia para contar con un representante de la ley

establecida que legitime su condición de ciudadanos y no los engañe como solían hacerlo consuetudinaria e impunemente. Como dirigente del levantamiento indígena, Ledesma es detenido, apresado y torturado, pues en la confrontación de las comunidades con el ejército nacional éstas son derrotadas y los militares toman el control del levantamiento en forma sanguinaria. A pesar de las esperanzas y la clara determinación de quienes participaron en la recuperación de tierras, no han podido evitar una masacre, ya que las comunidades indígenas carecían de armas, de cuadros que tuvieran conciencia política clara, porque la ayuda que se había anunciado que vendría desde la capital no se concreta —en realidad los dejan solos, a excepción de intelectuales comprometidos como el mismo Manuel Scorza—. La recuperación de las tierras que les habían pertenecido ancestralmente, necesarias para su subsistencia y que les fueran arrebatadas a lo largo de siglos de injusticias, fracasó por falta de apoyo oportuno, por promesas incumplidas, riñas partidistas, estatutos epistémicos diferentes y a veces, irreconciliables, que no permitieron asumir en toda su dimensión la situación angustiante en la que se debatía el campesinado indígena de la sierra peruana: “El lento pero inexorable avance de las grandes haciendas había terminado por ocupar el 90% de las tierras útiles del departamento. A esas comarcas exhaustas la desocupación arrojó el año 1961 cincuenta mil hombres, mujeres y niños que las aldeas podían apenas alimentar” (LTR, 50).

Algunos de los comuneros que organizaron y participan en el levantamiento y la toma de tierras fueron asesinados; otros, detenidos y exiliados al oriente con una amenaza de muerte, ingresan así en el estatuto de “desaparecidos”, prontos para su fusilamiento, en un viaje sin retorno para la mayoría de ellos... Todas las imágenes que nos brinda *La tumba del relámpago* están destinadas a recordar —etimológicamente, a volver a traer a nuestro corazón—, a reivindicar la memoria como parte fundamental de nuestra humanidad: “Sólo el silencio de su presencia impone un reto a nuestra tarea: penetrar en un mundo donde la memoria pueda seguir batallando contra el olvido” (Bernabé 99, 72). Sí, conocer lo ocurrido y recuperar la memoria que nos conduzca a reivindicar la verdad —la *ἀλήθεια*, lo que no debe olvidarse— es el constante llamamiento de las voces noveladas, lo que desarrolla el proceso de autorreferencialidad de la literatura: desde la ficción, asumimos sus correspondencias con la realidad, la novela nos invita a aprehenderla desde su complejidad como base de la mimesis, para interpretarla como observadores de segundo orden, discernir sobre ella y para actuar en ella desde la reflexión y la criticidad: “Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruano, no será seguramente por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas

nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. El fenómeno es más instintivo y biológico que intelectual y teórico” (Mariátegui 1976, 37).

Desde su capítulo inicial, la novela manifiesta mucha fuerza, especialmente gracias a la descripción de las imágenes elegidas: la escena que inaugura *La tumba del relámpago* presenta la naturaleza y su conmoción que desborda los límites de la comprensión y de la intervención humanas, logra desarrollarlo gracias a la incorporación del submotivo del “mundo al revés” –como parte del motivo de la alteridad–; introduce el problema indígena respecto a la tierra, que no es ya de quienes la trabajan, sino de quienes la usurpan sin escrúpulo alguno y expulsan de ella a sus habitantes autóctonos en un proceso de gentrificación impune. El capítulo está constituido –en su mayor parte– por una *écfrasis* de las imágenes tejidas en un poncho realizado por doña Añada desde su ceguera profética y sus anamnesis sobre la tradición cultural de la historia de los pueblos autóctonos, específicamente en la promesa de Inkari:

*Primero vio vientos que se contradecían. Las montañas seguían inmóviles. Pero los vientos se contradecían. Por el movimiento de los árboles se percató de que no eran ordinarios, “El aire sopla en una sola dirección.” Estos vientos iban y venían hacia todos los horizontes. Una mitad de los bosques doblados por los vendavales se torció hacia Occidente. La otra hacia Oriente. Y, lo más absurdo, las hojas de los árboles que no castigaban los vientos de Oriente u Occidente, caían hacia arriba. La lluvia también cambió de dirección “Llueve de la tierra al cielo”. [...] Maravillaespantado, el tusino Remigio Villena contempló el prodigio tejido en uno de los ponchos de doña Añada. Infinidad de veces, había admirado en ese poncho, (sic) la escena inmóvil del descuartizamiento de Inkari. ¡Ahora, por primera vez, veía! El poncho cobraba vida ante sus ojos. (LTR , 9-10; énfasis añadido)*

Remigio Villena se conmueve debido a las imágenes que doña Añada ha tejido en el poncho; ella es una anciana ciega que crea figuras, acontecimientos, espacios y los teje para que sean guardados en la memoria; el pasado que se imprime en las imágenes sirven para anunciar el futuro: la anciana ciega moldea el tiempo desde una posición oracular privilegiada que la relaciona con los aedos y los augures, los poetas que vaticinan el futuro –la reivindicación de la polisemia de la palabra vate–, que participan del don que las Musas les han revelado y concedido en parte para compartirlo con los seres humanos: conocer el pasado, el presente y el futuro –son hijas de Zeus y de la diosa Memoria, –*Μνημοσύνη*– y pueden manifestarlo simultáneamente. Pero la anciana doña Añada no lo hace desde la seguridad privilegiada de sentirse elegida, ni es una diosa, ni se considera dotada de capacidades oraculares, sino que realiza sus tejidos desde la más profunda

humildad –que hace posible dar vida, como el humus, la tierra que fructifica–; ella teje con la lana que le facilitan los habitantes de Yanacocha, ella teje desde su ceguera en señal de humilde agradecimiento después de haber sido descartada, sin contemplación alguna, por el hacendado para quien trabajara toda su vida; mantiene una relación compleja con el tiempo, propia de lo real maravilloso:

*En la desesperación de su ceguera, creyendo tejer el pasado había tejido el porvenir. No pudiendo avanzar bajo la luz, por el Mundo de Afuera, la ciega había viajado por el Mundo de Adentro. Y en alguna andanza, llegada a alguna encrucijada, doña Añada se había extraviado. Y sin saberlo, había recordado lo que aún no había sucedido. Esto amedrentaba a Remigio Villena. ¡La ciega de Yanacocha no había tejido el pasado, sino el futuro! (LTR, 10; énfasis añadido)*

En la trama de sus tejidos, doña Añada conjuga el pasado futuro, el futuro pasado, el presente futuro... y la voz narrativa asume el reto de compartir con nosotros esta condición privilegiada, que no considera las limitaciones temporales: describe estas imágenes desde las éfrasis que desenvolverán la trama de la ficción. Las imágenes tejidas permiten que los lectores –al igual que le sucede a Remigio Villena–, “veamos”, codifiquemos y decodifiquemos la historia de Inkarrí, y de todos los revolucionarios que se confrontaron contra el poder colonizador establecido, que resuena en nuestra memoria que “la sola arma con que el espíritu puede combatir: la libertad. Libertad de pensar, de escribir, de publicar, de crear, sin sujeción a dogmas ni prejuicios ni egoísmos de grupo o casta, nacionales, religiosas o raciales (Costa du Rels 1941, 19). Esto nos invita a participar de la convención social presente en el entramado de los mitos andinos y nos invita a reflexionar sobre su correlación con los mitos helenos –Scorza toma recursos de la mitología helena y los incluye en su pentalogía épica–, los tejidos asumidos como narraciones juegan un rol importante en la trama de *La Tumba del relámpago* y en la configuración de su cosmovisión mítica, en su manera alternativa de aprehender la realidad y mirar e interpretar el mundo manifiesto en el tejido de ideas que promueven acciones –y discusiones– donde las protagonistas son las imágenes recreadas desde la palabra:

Toda la quincena, mientras preparaba su viaje a Colquijirca, recordó otro de los ponchos de doña Añada: “La Suerte del Porvenir”. Por una sola vez, como para no permitir equívocos, la tejedora había tramado con lana blanca, en la parte superior del poncho, el título de su visión. Al centro del tejido, el porvenir era una gigantesca torre que se perdía en los cielos. El sentido de todo eso lo entendería mucho después. (LTR, 46)

Las referencias a los tejidos y su valor premonitorio en la novela nos invitan a recordar la vitalidad y la pertinencia del *μῦθος* en las comunidades andinas como parte de su manera de entender el mundo, de su visión del mundo, de su sentir frente al mundo y de su actuar en el mundo. Es importante señalar que las imágenes se combinan con palabras: imágenes que hablan, palabras que se dirigen a nuestra imaginación para permitir que veamos la realidad frente a la cual no podemos, no debemos permanecer indiferentes ni inmunes.

### 3. Vanguardia y retaguardia: Hermeneusis de palabras, imágenes y tejidos

Épica, historia, poesía, ensayo, periodismo: esos son algunos de los géneros literarios que la novela ha fagocitado a lo largo de su historia. [...] el centro neurálgico y la principal virtud del género: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, el hecho de que es, según decía, un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos.  
(Javier Cercas, *El punto ciego*)

Así, un instante, pensó Ledesma el inolvidable fulgor de un relámpago ardió en la negrura, iluminó la historia de los campesinos. ¡Hemos fracasado! La esperanza duró menos que este relámpago, ceniza ya de la oscuridad. Y lloró de nuevo. Porque sobre la lápida de esta sublevación, nadie borraría el más pobrísimo (sic) epitafio. ¡Ninguna mano arrojaría ninguna flor sobre la tumba de ese relámpago!  
(Manuel Scorza, *La tumba del relámpago*)

La propuesta de escribir una novela indigenista —en realidad una saga compuesta por cinco novelas— en la séptima década del siglo XX constituye un reto; en apariencia, el autor se ubicaría en la retaguardia, pues en estos años, las propuestas vanguardistas en América Latina cobraban nuevos cauces; aunque es preciso considerar que la retaguardia lleva en sí posibilidades de vanguardia: “*Une avant-garde peut cacher une arrière-garde. Mais l’inverse est vrai aussi: en toute arrière-garde se dissimule un avant-garde en puissance*” (Marx 2003, 13). Scorza aúna al indigenismo —o el neoindigenismo, si preferimos llamarlo así debido a sus planteamientos particulares— con recursos de lo real maravilloso andino, lo barroco, el rescate de mitos primigenios, la inclusión de historias

de amor hábilmente “tejidas” con palabras: pathos imposible de controlar en la historia de los Albornoz, especialmente en la historia de amor apasionado de Maco-Maca; amor comunitario a la tierra, que concilia a comunidades indígenas que habían sido enemigas por diferencias en el establecimiento de linderos mínimos que demarcaban su territorio; reconciliación que permite –gracias al diálogo– luchar por la defensa de su derecho territorial, para defender su patrimonio amenazado por las cercas impuestas por las compañías mineras que lo devoran todo; amor al prójimo, ya que a pesar de conocer la esencia del ser humano y sus debilidades, se abre paso a la esperanza, como podemos colegir en un testimonio asombrado del padre Chasán –tanto, que la voz narrativa utiliza el flujo de conciencia para comunicárnoslo–:

le dije no reces nada tu castigo es ser como eres hija mía pues con los años se comprende que el Divino Doctor tiene razón los hombres son malvados pero son más desgraciados que malvados son mentirosos pero son más desgraciados que mentirosos son ingratos pero son más desgraciados que ingratos y la vida es una lástima donde una vez ardió la incomparable bondad de Jesucristo mirad los lirios del campo ellos no se preocupan de sus vestimentas y son más elegantes que el Rey Salomón qué de barbaridades qué de traiciones qué de crímenes no escucharé menos mal que la madera no tiene boca porque si no los confesionarios saldrían dando gritos y en sus tiempos yo conocí a Maca Albornoz seguida por la cauda vil de sus amantes y su corte de imbéciles su corona de hacendados humillándose su diadema de autoridades prestas a obedecer el más infame de sus caprichos a todos ellos los comprendo porque la hermosura de Maca Albornoz era como el fuego de una hoguera que quema desde lejos así como ese fuego que quema sin tocar y toca sin quemar así la visión de su hermosura sigue quemando a las generaciones mucho después de su muerte ... y de pronto Maca Albornoz resulta Santa y los gentíos acuden a testimoniar sus milagros filas y filas de pecadores me traen pruebas de que Maca no era Maca sino una bienaventurada del Señor padrecito ... me fui a bendecir el nuevo puesto de la Guardia Civil en Michivilca bonita fiesta y yo le dije al alférez Taramona contente también a Dios y el alférez me dijo eso quiero y yo le dije deje libres a los malaventurados aquí la gente peca porque le falta y el alférez soltó a todos sus presos y al día siguiente di confesión y entonces... (LTR, 60)

Encontramos también referencias emocionales en imágenes de amor filial, amor a la cultura, amor a la vida, amor a los ideales de las causas justas que animan a los indígenas y a los mestizos a participar en la lucha –el *πόλεμος*–, aunque las posibilidades de vencer sean mínimas. De esta forma se desarrolla el motivo de la alteridad en sus dos vertientes oximorónicas, el amor de doña Añada al tejer para su comunidad y la advertencia sobre la terrible confrontación que se anunciaba en el poncho:

Por esos años se rebelaron contra los grandes propietarios que usurpaban sus tierras. El reclamo terminó en una masacre. Uno de los sobrevivientes recordó después haber

antevisto, en sueños, la carnicería. Luego recordó mejor, ¡No había asistido a la masacre en sueños sino en uno de los ponchos tramados por doña Añada! Nadie creyó al alucinado. Pero cuando las fiebres lo perdonaron, el sobreviviente viajó a Racre. Deslumbrado, estupefacto, comprobó que en el poncho –tejido cinco años antes!– la ciega había descrito la sublevación y la masacre. Tan minuciosamente, que el sobreviviente reconoció hasta los mofletes del Capitán que había comandado el crimen. En el tejido constaban los rostros de todas las víctimas. ¡Si alguien se hubiera percatado antes del inestimable valor de los ponchos! Las autoridades del pueblo ordenaron recolectar todos los tejidos de la ciega. Sólo consiguieron recuperar cuatro. Volvieron a espantarse: en dos reconocieron escenas ocurridas después de la muerte de doña Añada; los otros mostraban escenas que nadie logró descifrar. (LTR, 11)

Estas imágenes tejidas construyen y permiten interpretar el mundo desde el testimonio de una anciana ciega, desde la lucidez del delirio que selecciona todas las acciones que imprimirán cambios en la vida de la comunidad, las convierte en acciones simbólicas que deben interpretarse para entender el porvenir, conservarlo en la memoria, aprender de los errores y los aciertos con los que la comunidad enfrentó estos acontecimientos, para advertirnos sobre lo que podría volver a ocurrir en generaciones futuras si se permite la impunidad de estos acontecimientos. La Literatura se convierte entonces en una propuesta epistémica, no únicamente estética; esto nos ayuda a sostener, junto a Mariátegui, lo siguiente:

El desarrollo de la corriente indigenista no amenaza ni paraliza el de otros elementos vitales de nuestra literatura. El “indigenismo” no aspira indudablemente a acaparar la escena literaria. No excluye ni estorba otros impulsos ni otras manifestaciones. Pero representa el color y la tendencia más característicos de una época, por su afinidad y coherencia con la orientación espiritual de las nuevas generaciones, condicionada, a su vez, por imperiosas necesidades de nuestro desarrollo económico y social. (Mariátegui 1976, 38)

De allí la importancia de tejer también las palabras que formarán el tapiz indigenista y permanecerán en nuestra memoria; en *La tumba del relámpago* encontramos historias paralelas que hablan de procesos de némesis contra los abusos que se realizan desde el conocimiento alfabetizado de las leyes –únicamente para manipularlas en contra de los más frágiles– como lo declara Genaro Ledesma: “–Estoy totalmente de acuerdo. En el Perú, las palabras están de más. ... el Perú está demasiado corrompido para escuchar la voz de la justicia” (LTR, 58); los abusos del Murciélagu, un “tinterillo” vanidoso de su astucia y prepotencia, encuentran su fin gracias a Maco-Maca Albornoz, un mestizo que se encargará de poner orden al caos que ha impuesto Pajuelo, desde la legalidad, pues no le importa la legitimidad, al manipular las normas y las leyes:

El Murciélago estudiaba sin tregua el Código Penal... el Murciélago lo repasaba sin piedad. ¡Exhibía su pavorosa ciencia para advertir a los humanos que, fuera cual fuese la astucia o la insolencia, él ya conocía los artículos, los incisos exactos que castigarían cualquier veleidad! ¿Cuánta gente ha sido despojada de sus bienes, ha muerto en la cárcel por culpa de este tinterillo al que temen los más expertos abogados de Huánuco? (LTR, 24)

Estas historias se combinan con imágenes de mitos etiológicos como el que narra el origen de los hombres pájaros –el término *μύθος*, mito, utilizado desde su referencia etimológica, implica la construcción de testimonios con palabras–, para explicar la situación de Zacarías Guamán, un anciano que había sufrido la inundación de su poblado debido a las intervenciones de las mineras en el cauce natural de los ríos. Cansado de tantas injusticias impunes, decide acudir a las autoridades para que escuchen su testimonio sobre esta situación absurda que impide la vida de su comunidad donde predomina el submotivo del mundo al revés. Su fragilidad le impide atravesar las montañas a pie, maldice la vida, pero “la voz” que lo ha visto y que lo califica de insensato, encuentra una solución: le implantará plumas para que pueda volar con libertad y salve estos obstáculos naturales y también los sociales, – encontramos aquí resonancias del mito de Dédalo e Ícaro–; la historia de Zacarías Guamán y de otros comuneros la conocemos gracias a las imágenes que recogen estos sucesos en los ponchos tejidos de doña Añada y que constituyen viajes testimoniales de conocimiento y autoconocimiento:

Hacia el atardecer, por algunos de sus detalles, creyó reconocer la escena de que Añada había “recordado”, es decir, el lugar donde acaecería. La huida de los hombres-pájaro ocurriría en las orillas del lago Junín.

[...] –Zacarías Guamán –¿Quién eres tú para atreverte a maldecir la vida?, lo interrumpió una voz. ¡Viejo atolondrado! ¿Cómo sabes que la muerte es mejor que la vida? ¿Has hablado con los muertos? ¡Yo sí he hablado! ¡Y te califico de insensato y loco, Zacarías Guamán!

[...] No encontramos lugar en la tierra, nos vamos a los cielos. “El aire todavía es libre”. Meses después se supo que ciertos Gora, ciertos Rodríguez, ciertos Zárate, ciertos Quispe habían conseguido transmutarse en halcones, gavilanes, cóndores, lechuzas. (LTR, 27-31)

Las imágenes tejidas se transforman en écfrasis construidas con palabras y nos invitan a reflexionar sobre las fuentes de conocimiento que propenden a la acción y que las circunstancias azarosas ponen a nuestro alcance, como la praxis de Genaro Ledesma, a quien le asignan un puesto de profesor en el páramo, donde nadie quiere ir, pero donde

él trabajará denodadamente, y gracias a esta experiencia, enseñando en la escuela nocturna, se inicia en el descubrimiento del Perú secreto e íntimo de los campesinos quechuas, para confirmar en la praxis lo que había concluido desde la teoría:

“En el Perú, donde se pone el dedo salta la pus”, (sic) [como] había escrito el panfletario, el puro, el solitario González Prada. Nadie había osado contradecirlo. La historia es un arma. Se proponía utilizarla: dictaría un curso que se grabara para siempre en la mente de esos mineros que ocupaban los socavones de esa pirámide de miseria, de trapo, de horror: el Perú. (LTR, 39)

Estas experiencias también le permiten reflexionar sobre la necesidad de lograr cambios en las matrices epistémicas convencionales para abordar el problema de la explotación de las comunidades indígenas y encontrar soluciones para acabar con ese estado de explotación, de emarginación debido a la determinación de estereotipos:

¿Y si en los Andes la vanguardia revolucionaria no es la inexistente clase obrera sino la esquilmada clase campesina? El aletazo de un pensamiento sombrío le rozó: las revoluciones campesinas fracasaron siempre. Por eso nos fascinan. Los Emiliano Zapata, los Garabombo, los Raymundo Herrera, los Agapito Robles mueren puros. (LTR, 62)

Las imágenes tejidas nos invitan a reflexionar sobre las preconcepciones ancladas en los análisis tradicionales que no han considerado la necesidad de asumir la posición de un observador de segundo orden, que tiene consciencia de que cuando aprehende la realidad, ve que no ve, y por lo tanto, tiene más cuidado en el análisis de los puntos ciegos, aporías, escotomas, cuando realiza sus observaciones, desarrolla procesos y toma decisiones:

¿Y si los libros se equivocan?, se preguntó el flamante abogado Genaro Ledesma. [...] ¿Y si era llegada la hora de la guerra campesina en los Andes Centrales? [...] José Carlos Mariátegui, quizá el único creador del marxismo americano, había escrito que el más vasto reservorio de energías revolucionarias de la América Latina dormía en las profundidades del campesinado quechua. ... pero Mariátegui también dijo que “cuando la rebelión indígena de Atusparia aspiró a transformarse en una revolución, se sintió impotente por la falta de fusiles, programa y doctrina”. El programa del movimiento era tan viejo como su parque bélico. (LTR, 12)

Todos estos elementos insertos en la obra de Scorza le permiten alcanzar un valor estético considerable y se combinan con una postura política clara que busca ser consecuente con la realidad de injusticia y explotación frente a la cual no podemos permanecer indiferentes; he aquí la importancia de conocer estos hechos, de conservarlos

en la memoria, de asumirlos como testimonios y fuentes de aprendizaje, de conocimiento externo y de autoconocimiento, y, por supuesto, de reflexionar sobre la construcción de imatipos en nuestras relaciones de alteridad con competencias ciudadanas conscientes, éticas, críticas:

La doctrina socialista es la única que puede dar un sentido moderno, constructivo, a la causa indígena que, situada en un verdadero terreno social y económico, y elevada al plano de una política creadora y realista, cuenta para la realización de esta empresa con la voluntad y la disciplina de una clase que hace hoy su aparición en nuestro proceso histórico: el proletariado. (LTR, 13)

La propuesta indigenista de Scorza en esta saga épica cobra características de vanguardia en el tratamiento de los temas comunitarios indígenas y le imprime un giro diferente, pues ya no se trata de reivindicar un pasado cultural civilizatorio del que no pueden dar cuenta las poblaciones pauperizadas de los páramos de la sierra peruana, pero que tampoco puede –no debe, nadie debería hacerlo– olvidar su metaderecho fundamental, “el derecho a tener derechos”, por lo que se constituye en un indigenismo innovador con una propuesta diferente a la del grupo del Cuzco o a la de Valcárcel:

El indigenismo fue un movimiento pan-latinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos –en su mayoría urbanos– entendían por formas culturales autóctonas o indígenas. Al interior de este amplio movimiento de vanguardia, el indigenismo cusqueño ocupó una posición privilegiada debido a la historia del Cusco como capital del imperio de los Incas. (Poole 2000, 224)

Scorza reivindica una obra literaria en la que contamos con imágenes que nos hacen partícipes de la riqueza contenida en la mitología andina como estatuto epistémico para aprehender el mundo en su multiversidad, estatutos epistémicos diversos que proceden de las tradiciones indígenas y no únicamente de las imposiciones de la cultura o la ciencia occidental oficial; propone una cosmovisión heredera de una tradición cultural autóctona, relacionada con la tradición helena y latina, sin que esto implique una visión colonizada ni una copia testimonio de una emarginación de la cultura andina; no establece una relación de alteridad correspondiente ni a la manía, ni a la fobia, pues el recurso del cosmopolitismo sitúa esta novela de Scorza en la vanguardia indigenista, establece una relación de filía que aúna estas dos propuestas culturales para crear expresiones y experiencias propias, consigue así una palingenesia (cfr. Claus Uhlig), el ayer renace en el hoy y lo resignifica: “Esta corriente indigenista, de otro lado, encuentra

un estímulo en la asimilación por nuestra literatura de elementos de cosmopolitismo. Ya se ha señalado la tendencia autonomista o nativista del vanguardismo en América” (Mariátegui 1976, 33). Esta propuesta enriquece el texto, en sus páginas, las imágenes construidas con palabras están aunadas –anudadas como en los quipus– con las imágenes simbólicas que doña Añada crea en sus delirios lúcidos, para convertirlas en una manifestación de arte incluyente, que toma en cuenta a todos quienes conforman las comunidades campesinas, lo consigue con imágenes que, como propone la *biblia pauperum*, juegan un papel fundamental en el aprendizaje y la toma de conciencia:

Si se las convierte en una indicación para el pintor, transmiten la expectativa de que el cuadro debe narrar su asunto en una forma clara para los simples, en una forma vistosa para los olvidadizos y haciendo uso de todos los recursos emocionales del sentido de la vista, el más poderoso y también el más preciso de los sentidos. (Baxandall 1978, 62)

En la novela, los tejidos cumplen un papel protagónico, sus imágenes no nos remiten directamente a la pintura –pero a su manera, doña Añada también “pinta” las imágenes que teje-crea-recrea–, estas imágenes marcan derroteros más complejos: senderos, trayectorias, no sólo caminos, nos conducen hacia la búsqueda y construcción de un objeto estético de gran valor, no nos recuerdan exclusivamente los lamentos y la inacción de los indígenas, el alcoholismo o la violencia desenfrenada por el odio, o inclusive una nostalgia inerme por un pasado que conforma su imaginario, sino que se convierten en un testimonio de su lucha, de su proceso de concientización sobre la situación de explotación y la decisión de tomar su destino y construirlo activamente, incluso a riesgo de perder su vida, abandonando su pasividad que ha implicado la aceptación inefable de la injusticia a lo largo de los siglos y, lo que es más importante, abren paso al testimonio de su lucha y la construcción de sus procesos de resistencia que deberían conservarse en la memoria:

El “indigenismo” no es aquí un fenómeno esencialmente literario como el “nativismo” en el Uruguay. Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los, [sic] “indigenistas” auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas, por mero “exotismo”– colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación, no de restauración ni resurrección. (Mariátegui 1976, 36)

Se consolida entonces la afirmación sobre la construcción del personaje de doña Añada y sus reminiscencias y analogías con sus referentes clásicos: el motivo de la memoria se relaciona con las Musas –presentes en las múltiples y diversas voces narrativas de la novela de Scorza– y las Moiras –representadas en doña Añada–, deidades

ancianas, tejedoras, las más poderosas de la mitología helena y latina. Pero aquí, en esta obra literaria andina, la humilde anciana, ciega, excluida de una casa-hacienda donde ha servido toda su vida y que al llegar su vejez padece pacientemente su ceguera se encuentra en la indefensión total al haber sido expulsada sin consideración alguna; ella no cuenta con familia propia ni con recursos, por lo que retorna a su comunidad natal, Yanacocha, el único lugar donde piensa que podría ser aceptada e incluida; una comunidad a cuya generosidad retribuye obsequiándole su *τέχνη* –su capacidad artística– como don, su tiempo, su memoria, su habilidad manifiesta en sus tejidos proféticos, en el cumplimiento de su *νόστος* al retornar a su lugar de origen:

*En su desamparo, la ciega recordó su aldea natal y retornó. Los comuneros de Yanacocha acogieron su desgracia: la autorizaron a que viviera en la casita abandonada que se distinguía desde la loma Escapata. Agradecida, ella prometió tejer la historia del pueblo. Poco después, las autoridades de Yanacocha comenzaron a recibir sus muestras de gratitud: desconcertantes productos –supusieron, apiadados– del desvarío de una invidente que confundía todo sin remedio. (LTR, 11; énfasis añadido)*

Las imágenes que teje doña Añada también cobran la fuerza de las tres Moiras en su conjunto: Clotó, Láquesis y Átropos, diosas implacables que representan el destino como término general, estas diosas ancestrales, frágiles –en algunas versiones son ancianas–, pero consideradas las más poderosas e implacables de la mitología helena; además de Homero y Hesíodo, las menciona también Platón:

Otras mujeres sentadas en círculo a intervalos iguales, en número de tres, cada una sobre un trono, las hijas de la Necesidad, las Moiras, vestidas de blanco, la cabeza coronada de cintas, Láquesis, Cloto y Átropos, cantaban acordes con las sirenas: Láquesis, el pasado; Cloto, el presente; Átropos, el porvenir. Además, Cloto, la mano derecha sobre el huso, hacía girar a intervalos el círculo exterior; Átropos hacía girar igualmente con su mano izquierda los círculos interiores, y Láquesis daba vueltas sucesivamente a unos y a otros con una y otra mano. (Platón, *República*, Libro X, 222-3)

La fuerza, la determinación y la implacabilidad de los hechos se encuentran aunadas en doña Añada, esta anciana andina que, inicialmente se piensa, teje exclusivamente ponchos, pero luego se descubre que también ha tejido fajas, cintas, tapices dispersos que albergan detalles que testimonian la vida de la comunidad en el presente pasado y en el pasado futuro. Esta facultad procede también de costumbres ancestrales autóctonas, pues aunque las Moiras se limitan a entorchar el hilo del destino, a enrollarlo y a cortarlo... doña Añada en cambio, construye imágenes con sus hilos,

siguiendo la tradición ancestral de las culturas andinas:

Incluso en estos antiquísimos asentamientos se han encontrado fragmentos de telas y cerámicas que anticipan la estética de todas las civilizaciones andinas posteriores: angular, muy abstracta, *con evocaciones de formas humanas y animales captados en momentos de metamorfosis, como en una percepción chamánica*. (Fernández-Armesto 2011, 40; énfasis añadido)

Doña Añada testimonia las aptitudes de la civilización andina, Moira-chamán-cuentacuentos-iluminadora del futuro desde la más profunda humildad, defensora de la memoria –semejante a las Musas–, hábil creadora, pues consigue reunir en sus tejidos “los tres elementos que en conjunto constituían el “arte”: el color, la naturaleza y el espíritu humano (Poole 2000, 216). Ella es portadora de una tradición que incluso podría relacionarse con los quipus, fuentes de información,... teoría polémica que cuenta tanto con defensores como con detractores – pero, para entender mejor esta afirmación, habría que considerar el concepto de información según el constructivismo radical, específicamente desde la definición de Gregory Bateson –“Una diferencia que hace una diferencia es una idea. Es un ‘bit’ o unidad de información”– (1998, 192), por lo que la analogía entre los quipus y los tejidos de doña Añada es pertinente:

Las civilizaciones andinas tenían sus propios métodos tradicionales para registrar información, *tejiendo patrones simbólicos en las telas o, en el famoso caso de los incas, haciendo quipus*: cuerdas anudadas que, según los colores y las formas de los nudos transmitían simbólicamente un significado. Casi todas las autoridades modernas se niegan a dignificar este método con el nombre de escritura, considerando que los quipus eran simples archivos de datos estadísticos: recuentos censales, registros fiscales, deudas tributarias. Según versión convencional, los incas no progresaron más por no estar alfabetizados. *Una novelista de mediados del siglo XVIII presentó una de las primeras objeciones: el argumento de Lettres d’une peruvienne, de Françoise de Graffigny, gira en torno a unas cartas de amor escritas en quipus*. En 1750, el erudito Raimondo di Sangro, príncipe de San Severo, la defendió de las burlas de los estudiosos, pero *su interpretación de los nudos de los quipus como un silabario fue denunciada a la Inquisición, alegando que su doctrina era una apología del paganismo y la barbarie*. (Fernández-Armesto 2011, 55; énfasis añadido)

Después de la muerte de la anciana tejedora, desaparecen los ponchos y los otros artículos que doña Añada ha realizado como ofrenda de gratitud para su comunidad; es difícil encontrarlos, algunas de las personas que los poseen intuyen la importancia de la representación de las imágenes, pero posiblemente no consiguen verlas-apreciarlas-acercarse a ellas en todas sus dimensiones –se ubican en el nivel de observadores

primarios que no ven que no ven—; otros usan los tejidos con fines más pragmáticos, como telas simples que sirven para exhibir productos en el mercado; algunos aceptan regalos para permitir observar las imágenes; y no faltan quienes, conociendo la importancia que les concede Remigio Villena, quieren obtener grandes sumas de dinero por su venta. Villena valora las imágenes tejidas en los ponchos, está dispuesto a salvar obstáculos para continuar con la búsqueda de los tejidos, pues sus imágenes cuentan historias, le revelarían su *εἰμαρμένη* –destino personal– y la de las comunidades que participarán en la toma y recuperación de las tierras ancestrales; las imágenes tejidas por doña Añada podrían, incluso, trastocar la realidad:

En una helada celda oyó hablar por primera vez de los ponchos de doña Añada. También oyó hablar de revolución. [...] Pero no recordaba, y nadie recordaba porque no existía, la gigantesca torre que se extraviaba en los cielos del tejido. ¿Era una torre? Entonces, ¿qué representaban esos ojos horrorizados con que la torre asistía al combate de las montañas? ¡Una cordillera a la que le brotaban cornamentas, hocicos y garras, se trababa en mortal abrazo con otra, acorazada de pétreas escamas, de máscaras antiguas! Las cordilleras se embestían, retrocedían, se desgarraban, topaban con las colosales testuces quebradas. Lo que más le preocupaba era la expresión de horror, el gesto trágico de los vencedores: montados sobre el despedazado cuerpo de las cumbres vencidas, contemplaban algo espantosamente espantoso. ¡Tanto, que huían con los cuerpos erizados de pavor! (LTR, 46)

Villena emprende una “cruzada” para encontrar los tejidos que le permitirán ver –en la realidad luminosa de las imágenes reproducidas por la ceguera oracular de doña Añada– anuncios sobre el futuro que lo confrontarán con sus propias decisiones como espectador; estas le permiten mirar-se, encontrar una autorreferencia en las imágenes tejidas donde él y su comunidad son los protagonistas de acciones futuras que se revelan en las imágenes que trascienden el tiempo y el espacio –*ἔπεα πτερόεντα*– que se convierten en historia futura conocida, valorada y considerada para reflexionar sobre ella, para ejecutarla, para evitarla, para conocerla, para recordarla y para adquirir autoconocimiento sobre cómo nos situamos en la realidad. Doña Añada teje imágenes que representan personas, ya no únicamente masa: en sus tejidos se encuentran acciones individualizadas de personas que por voluntad propia devienen comunidad, que toman decisiones, que asumen con responsabilidad las acciones que han llevado a la práctica y que por lo tanto pueden ser reconocidas y salir de su anonimato; este es un elemento innovador en el tratamiento del indigenismo que trabaja Scorza en su saga épica, ha superado la despersonalización de los indios como representantes de personajes tipo o

únicamente como personajes comparsa, nos invita a dirimir sobre los heteroimagotipos contruidos sobre su identidad, pues antes

se designaba “indio” a una masa anónima e indiscernible: muchedumbre, cuerpo informe sin rostros, sin nombres, sin apellidos. La historia, la etnografía, la sociología y la literatura usó el vocablo con un sentido generalizador y extensivo, para designar al conglomerado de seres que constituía la población del vasto territorio andino. (Bernabé 99, 72)

Las voces narrativas de *La tumba del relámpago* ponen bajo nuestra consideración las acciones de personas que toman iniciativas para construir su propia historia, aunque deban confrontarse a imágenes presentes en los tejidos que puedan alcanzar una “aterradora belleza”—como las de “La Guerra de los árboles”—:

En el centro del tejido, dos ejércitos de árboles se enfrentaban en batalla tan feroz que dificultosamente podía decirse que eran árboles y no bestias encarnizadas en un lance perverso como los absurdos ojos de que los había dotado el extravío de la ciega.

[...] ¿Qué anunciaba doña Añada? [...] ¿Los bosques se preparaban a librar una guerra sin merced? Por experiencia, Remigio Villena sabía que, muchas veces, extraviada en sus delirios, la ciega comunicaba lo esencial en los detalles.

[...] En un momento de la marcha turbadoramente descrita en la “Guerra”, se veía un grupo de hombres que se sacaban los rostros con las manos y los reemplazaban con otros rostros extraídos de sus alforjas. Villena pensó que eran máscaras. ¡Ahora comprendía que era un cambio de hombres!

[...] ¡Las olas de un furioso océano arrastraban los restos del caserón, los pueblos, las multitudes y las montañas! ¿Un océano en las montañas de Jarria? ¿Y las montañas plagadas de barcos? ¡Está loca! Pero bien sabía que doña Añada nunca había sido más lúcida que cuando la inflamaban sus delirios. (LTR, 179)

Encontrar las imágenes de este poncho facilitó la elección de una estrategia para la ocupación y recuperación de la hacienda Jarria, —motivo del viaje propiciatorio— de reivindicación para defender su derecho a las tierras ancestrales que les pertenecían a las comunidades y que les fueran arrebatadas impunemente— se cambiarían “los siervos” de la hacienda por tusinos que han iniciado su proceso de asumirse como personas conscientes de que además de sus obligaciones, también tienen derechos, y que no “se pudren en la esclavitud” ni se colocan “al lado de sus patrones”. Las decisiones tomadas fortalecen sus procesos de construcción como personas, pues han decidido ser los protagonistas de su historia (Zambrano 2004): desean terminar con la práctica del despojo y con el desalojo de sus tierras que únicamente favorece a intereses privados y mercantilistas de las compañías mineras extranjeras y de terratenientes inescrupulosos

que ven el mundo desde una mirada netamente extractivista, que buscan ampararse en estatutos epistémicos y modelos economicistas tecnocráticos que reducen la ciencia objetiva a la consecución de ganancias, a la posibilidad de medrar a costa del dolor y el despojo de los seres humanos: priorizan el valor de las materias primas sobre el de los seres humanos. Las compañías extranjeras que explotaban minerales en el subsuelo de las tierras comunitarias trataban a las comunidades indígenas como proveedoras de mano de obra barata o gratuita, con obligaciones, con responsabilidades y deudas contraídas desde la escasez, pues asumían que los comuneros campesinos “estaban” para servir, no “eran” seres humanos, en consecuencia se adjudicaban la posibilidad de despojarlos impunemente de sus derechos más fundamentales, incluso de los que asegurasen su subsistencia: “Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobretudo (sic), el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre –no solo inferioridad– social y económica” (Mariátegui 1976, 36).

Todas estas consideraciones aparecen en la novela de Scorza, incluso se incorporan textos de José Carlos Mariátegui, crónicas y reportajes de revistas, reseñas históricas y artículos periodísticos que las refieren en sus noticias; encontramos así una cartografía para afinar criterios de comprensión sobre cuál es nuestra forma de concebir el mundo, establecer dinámicas en nuestras interrelaciones con el próximo y definir nuestro actuar en el mundo:

#### UNA PREGUNTA AL PAÍS

En esta hora crucial de su historia, que atraviesa el país, ha llegado el instante de preguntarse si los comuneros del Perú son o no son peruanos.

Ha llegado el momento de preguntarse si los millones de indígenas, que constituyen nuestras comunidades, tienen algún derecho o si para ellos existe solamente el hambre, la miseria y la violencia.

Al comenzar la conquista del Perú los españoles discutieron si los indios pertenecen o no al género humano.

Demandamos a la Justicia y a la Historia que esa respuesta todavía es negativa en el Perú.

Manuel Scorza

Secretario de Política del

MOVIMIENTO COMUNAL DEL PERÚ.

[Expreso, Lima, 12 de diciembre de 1961.] (LTR, 206)

El tiempo no fue propicio para conseguir los objetivos planteados por las comunidades indígenas, sus dirigentes y su organización para emprender su lucha –no había llegado aún el *καίρός*–; después de algunos indicios que anunciaban la posible

derrota del movimiento campesino, Villena encuentra la torre del porvenir en un islote, consta de siete pisos y está rodeada por buganvillas moradas, rosas rojas, orquídeas rojas, magnolias rojas que inverosímilmente crecían a 4000 metros de altura; descubre que doña Añada había poseído el don de la bilocación, “había vivido en Yanacocha y en Jarria al mismo tiempo”, Villena decide entrar a la torre con sus acompañantes, cuando lo hacen, encuentran allí ponchos apilados donde estaba relatado el porvenir, y frente a esto, debe tomar decisiones trascendentales que marcarán su vida y la vida de la comunidad campesina:

*En el primer piso divisó paredes tapizadas por ponchos que parecían tejidos, no con lana de ordinarios carneros, sino con hilos que sólo podían provenir de un cruce de vicuña y luciérnaga. Al centro de la habitación se alzaba una pila de mantas. Empapado por el sudor de las pesadillas, intuyó que en esos ponchos constaba todo el porvenir. En un relámpago, intuyó también que había llegado al futuro.*

*¡Intuyó que había llegado al futuro y lo rechazó! Porque no quería ya acatar ninguna ley emitida en las sombras por la mano de una delirante ciega, sino ordenarse y obedecerse él mismo, asumir su propio futuro. Al alcance de su mano, cerca de su quemante deseo, miró la pila de tejidos. Por segundos que para él fueron años vividos en la miseria de existir aquí, en esta tierra de paso, con esta carne de paso, con esta sombra de paso, lo subyugó la tentación de conocerlo todo. Y la rechazó. (LTR, 200; énfasis añadido)*

Frente a la posibilidad de la omnisciencia que haría que olvidase su esencia de ser humano efímero, Remigio Villena decide quemar los tejidos y las imágenes que encierran todo el futuro; nos recuerda la negativa de Odiseo a la propuesta de Calipso: no cumplir su nostos, permanecer junto a ella, acceder a la inmortalidad gracias al néctar y la ambrosía, a la certeza de que ella solicitaría para Odiseo la eterna juventud que acompañe su vida inmortal... pero Odiseo decide conservar su humanidad, con todas las limitaciones que podría implicar, pero también con la satisfacción de elegir lo que él había construido desde su humanidad. A Remigio Villena no le resultó fácil conseguirlo, “la paja reseca no aceptó la llama”, pero finalmente se produjo un incendio tan intenso que consiguió que las aguas del río hirvieran, que las olas se convirtieran en ceniza, referencia que nos recuerda y remite a otro referente clásico heleno: la intervención de Hefestos a petición de Hera para que llenara el cauce del río Escamandro con fuego, y así el dios fluvial dejara de perseguir a Aquiles, quien cometió la *ὑβρις* –hybris– de llenar su caudal con la sangre de los combatientes troyanos en una hórrida masacre producto de su cólera debida al asesinato de Patroclo en el campo de batalla. Este acontecimiento constituye

también un augurio de la inminente caída de Troya, que se asimilaría al fracaso de la toma de tierras de las comunidades campesinas.

La torre del porvenir se consume pasando de la fetidez al perfume de “un milenio de rosas”, y nuevamente del hedor al perfume en repeticiones cíclicas; imágenes que aúnan sinestesias donde se combinan con maestría percepciones visuales, olfativas, acústicas en una asimilación del *verbum fictum* de los tejidos, dentro del *verbum fictum* del relato de la voz narrativa empeñada en aunar lo fenoménico y lo esencial:

Y luego fue de nuevo el hedor, *como si bruscamente las cordilleras se gangrenaran, y la aguas y los cielos se pudrieran*. Una pared de la Torre, al ceder, descubrió una habitación tapizada por un tejido gigantesco que *representaba a una muchedumbre desgranando choclos*. *El gentío del poncho miró las llamas verdaderas, intentó huir*. Los tusinos oyeron sus patéticos clamores, los vieron bajando del tejido y tratando de escapar hacia las nieves de los picachos de otros ponchos. El fuego derribó otra pared, mostró un océano sereno, cruzado por apacibles veleros. Pero de pronto, *sus aguas se asustaron, luego se enfurecieron*. *Las olas se alzaban para defenderse del incendio pero caían en ceniza*. *El incendio reveló en otro muro un árbol tramado en morados y amarillos, un árbol tan desmesurado, que a su sombra se cobijaban pueblos enteros*. *El fuego arrasó los poblados, alcanzó el tronco, arañó la gigantesca copa del árbol: brotaron bandadas de aves extrañísimas, nunca vistas, que sin vacilar despegaron del poncho, aletearon hacia lo alto de la Torre y se precipitaron contra los tusinos*.

–Defiéndanse! –gritó Remigio Villena, cogiendo un garrote.

Unos lo imitaron, otros no pudieron. ¡Y cómo se hubieran acabado los tusinos, si los grandes pájaros no se hubieran desplomado antes de rozarlos! Porque *las aves, acaso debilitadas por una milenaria inmovilidad en el tejido, se extenuaron en el cruce del río*. Tenían plumajes, carnes y sangres que se quebraron en harinas amarillas. (LTR, 201; énfasis añadido)

La écfrasis alcanza dimensiones impresionantes: las imágenes tejidas cobran vida, van de tapiz en tapiz, los hombres que las miran absortos deciden protegerse: la realidad se fusiona con la ficción de las imágenes creadas por doña Añada; la ficción cobra vida e incide directamente en la realidad, creando una complejidad sobre el proceso de mimesis: ¿el arte imita la realidad o la realidad imita al arte?, ¿o únicamente es cuestión de percepción?: *Ars longa, vita brevis*<sup>15</sup> –el arte permanece, la vida es breve–. El arte con su realidad ficticia y la realidad real interactúan cuando Remigio Villena decide –al igual que Odiseo al elegir permanecer mortal, defender su humanidad, a pesar de los problemas

<sup>15</sup> Expresión que pertenece al aforismo hipocrático *Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὄζυς, ἡ δὲ πείρα σφαλερή, ἡ δὲ κρίσις χαλεπή*: la vida es breve, el arte, permanente; la ocasión oportuna, fugaz; la experiencia, insegura; el juicio acertado, difícil (Hipócrates 2001, Aforismos, Sección Primera, 1, 106; traducción propia).

que deberá enfrentar hasta que su mortalidad se manifieste, pero valorando lo conseguido en su vida gracias a su esfuerzo, a los aciertos y desaciertos de sus acciones, a sus aprendizajes que le rebelan la importancia de la sensatez–, Villena elige permanecer ser humano con conocimientos limitados y no superar su humanidad con conocimientos que rebasaran su condición de ser efímero, de ser de un día, pero que desea comandar su propia vida. Remigio Villena ha tomado la decisión de construir su propio futuro gracias a las acciones que realice, no necesita que le revelen el porvenir, él continuará con su vida, pondrá orden en el tiempo, el futuro permanecerá en el futuro y éste dependerá de las acciones de los seres humanos:

*–¡Por eso mismo los quemé! Porque no quiero el porvenir del pasado sino el porvenir del porvenir. El que yo escoja con mi dolor y mi error.*

*–Quizá en algún poncho figuraba el fin de nuestra empresa –insistió Farruso.*

*–¡Nuestra empresa sólo depende de nuestro coraje! ¡Nadie decidirá más por nosotros! ¡Existimos! ¡Somos hombres, no sombras tejidas por una sombra! ¡Mi cuerpo y mi sombra me seguirán adonde los lleve mi valor o mi cobardía! ¡Nos calienta un verdadero sol! ¡Nos enfría una nieve verdadera!, ¡estamos vivos! (LTR, 202; énfasis añadido)*

Las imágenes tejidas por doña Añada se han incorporado en la memoria de Villena, en la de sus compañeros, y en todos quienes pudieron contemplarlas; una memoria que constituye la esencia de su humanidad, avanzan desde la retaguardia, con la convicción de que sus historias, las que consigan contar quienes sobrevivan, hablarán del origen de las masacres, de cuando el tiempo se detuvo y se “volvió loco”, seguirían comunicando la manera de entender la vida desde los mitos, desde la memoria que es esencial para la conservación y defensa de nuestra humanidad:

Los comuneros decían que en un tiempo el Chaupihuaranga se había detenido. Todos los cursos de agua, todos los ríos, todas las cataratas de Yanahuanca se habían parado. Eso decían. ¿El agua o el tiempo? Ledesma admiró la hondura de la verdad escondida en el mito. Porque en el Perú, hacía cuatrocientos cuarenta y dos años que el tiempo no corría. ¡No corría allí! Desgraciadamente, en el universo el tiempo seguía fluyendo. Y ese tiempo no era el tiempo humano de los antiguos, sino el tiempo enloquecido de la sociedad capitalista. (LTR, 245)

Una sociedad donde se manifiesta el submotivo del mundo al revés permanece resonando en quienes hemos emprendido el viaje al que nos invita la lectura de *La tumba del relámpago* y nos propone la reflexión consciente sobre la denuncia de las situaciones de emarginación, de las relaciones de alteridad dominadas por la fobia contra los más frágiles, por el despojo a los que se ha sometido a las comunidades indígenas, no sólo de

sus tierras ancestrales, sino también de sus derechos básicos en el Perú, en toda América durante siglos; esta invitación nos concierne plenamente, Scorza nomina las comunidades y sus habitantes en su pentalogía épica, sus luchas se vuelven memorables, en el texto podemos conocer sus acciones pertinaces para conseguir su bienestar, las rebeliones conjuntas –su preparación, la consecución de la solidaridad comunitaria y finalmente su fracaso– nos conmueven; la lectura de *La tumba del relámpago* consigue denunciar estas irregularidades desde un texto compuesto con gran valor estético y con excelentes estrategias narrativas donde se combinan los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad, por lo que no podemos mostrarnos indiferentes respecto a esta realidad, nos invita a tomar consciencia de nuestra manera de concebir la justicia, la posibilidad de valorar la verdad y la virtud, el discernimiento sobre cuál es nuestra posición en el mundo, nuestro sentir y nuestro actuar en la realidad, pues es necesario recordar que la justicia no implica únicamente la legalidad, sino esencialmente la legitimidad y la defensa de la dignidad humana.

## Capítulo quinto

### *La nave de los locos: Viaje inacabado, memoria y alteridad en el exilio*

Cada vez más, la interpretación de lo sorprendente y extraño, es decir del tema, se convierte en un requisito esencial para cualquier crítica posterior.  
(Walter Benjamin)

O el presente no deja huella alguna en la memoria, o es que se desdobra en todo instante, desde su mismo surgimiento, en dos chorros simétricos, uno de los cuales revierte hacia el pasado mientras el otro se abalanza hacia el futuro.  
(Henri Bergson)

Las palabras [...] son pasiones pequeñas que nos arrastran, con su caudal de sentimiento y cuyo uso, preciso como el bisturí, es un culto o es una profanación.  
(Cristina Peri Rossi)

#### 1. Poética, viaje y exilio

El motivo clásico del viaje se desarrolla en la novela *La nave de los locos* de la escritora uruguayo-española Cristina Peri Rossi, premio Cervantes 2021, íntimamente relacionado con dos submotivos: el conocimiento externo y el autoconocimiento. El viaje deviene el eje transversal de esta obra: lo encontramos presente en la nominación de sus capítulos vinculado con los motivos de la memoria y de la alteridad.

Peri Rossi conjuga en su poética los motivos del viaje y de la memoria con el tema del exilio, los presenta como una de las realidades más complejas que han experimentado los latinoamericanos, como dolencia, pérdida, renuncia... como una problemática social urgente, multidimensional, frente a la que no podemos mantenernos indiferentes, pues se evidencia implacable en los ámbitos ético, estético y espiritual de nuestra memoria social. En esta novela, las reflexiones de Vercingetórix, sobreviviente de un “campo de desaparecidos”, nos recuerda la necesidad de conocer sobre estas prácticas atroces para no olvidarlas, no permitir que permanezcan impunes, advertir sobre ellas para que no vuelvan a repetirse:

A Vercingetórix le parecía muy raro que mientras ese grupo de fantasmas se iba cubriendo de polvo en ese lugar, era reducido a verdes esqueletos al pie de la montaña,

la vida, afuera, continuara. “Hemos desaparecido –pensaba– y hoy habrá función de circo, los gemelos harán sus saltos mortales, lejos de la fábrica de cemento, los tigres atravesarán el aro encendido, la enana bailará sobre la cabeza del mono, los niños irán a la escuela, las mujeres parirán y los diarios analizarán minuciosamente el gol de la estrella nacional, el delantero número diez, al cual llamarán otra vez, ‘el mago del balón’. Perfectamente ignorantes de esta cosa, de este pueblo fantasma y sus árboles raquíticos y grises, ignorantes de esta extraña población que se desfleca entre toses, hemorragias, electrodos y parálisis. (Peri Rossi 1995, 59)<sup>16</sup>

El viaje hacia el exilio se presenta en *La nave de los locos* como manifestación de un trabajo minucioso y comprometido con la palabra poética que nos invita a discernir y conocer detalles que conciernen a esta apremiante *ἀνάγκη*, la necesidad de paliar un constante anhelo de búsqueda, para encontrar un espacio donde establecerse, un “lugar otro” en el que sea posible *desarrollar-se* integralmente, *incorporar-se* a un nuevo entorno, a una nueva manera de estar en el mundo, de tratar de entenderlo, permanecer en él y de actuar sobre el mundo en comunidad.

En esta obra, el viaje se inaugura desde América Latina con un derrotero transatlántico hacia Europa –sin posibilidad cierta de retorno–, la voz narrativa nos presenta una serie de alternativas para los personajes principales y su posible salvación, la autorrealización o la aceptación de la realidad en forma liminar a través de viajes; la trama de la novela plantea algunos escenarios para sus personajes con itinerarios diversos, especialmente para quienes se relacionan con Equis, su protagonista. Podemos iniciar con las referencias a Morris, el intelectual polígrafo, quien ha elegido su sitio de exilio –tal vez de inmigración– y se ha afincado en la isla de Ramón Llul:

[según] Morris, quien llegó al lugar hace algunos años y no volvió nunca a salir de él, la isla, y en especial, el área reducida del pueblo, son dos de los polos místicos del mundo. Lo explica por el magnetismo de las mareas, el mineral de hierro del que se compone el interior de la montaña, la posición de la luna, el clima más bien cálido, la ausencia casi de lluvias (los profetas huyeron siempre de las zonas nórdicas) y las revelaciones –cinco– que el antiguo cortesano, polígrafo, teólogo, poeta, defensor de la fe y destilador de cognac dijo haber tenido, a propósito del lugar como centro de irradiación religiosa. (LNL, 107)

Morris se siente seguro en “Pueblo de Dios”, donde ha construido su refugio para evitar visitas no deseadas, “de vagabundos que tanto abundan ‘en épocas de desconcierto y de penuria’” (LNL, 111), términos seleccionados para referirse a la actualidad; en su

---

<sup>16</sup> Todas las citas de la novela de Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*, utilizadas en este análisis proceden de la misma edición impresa, por lo que se identificará como LNL, de aquí en adelante.

diálogo con Morris, Equis enfatiza sobre estas características como elementos que han trascendido las dimensiones espacio-temporales:

todos los tiempos han sido de desconcierto y de penuria para los que no fueron tocados por el privilegio del poder y que nuestros días no se diferencian de los anteriores más que por el número de perseguidores, la sistematización de sus métodos y la fría lógica que aplican, cuyo resultado es el delirio. “Como el de toda persecución” apostrofa Morris. (LNL, 111).

Él redefinirá el curso de su viaje durante su corta estadía en Albión, ciudad a la que no deseaba viajar, aunque fuera un viaje indispensable para conseguir la edición de su libro, resultado de sus profusas investigaciones. En esta estancia conoce en un parque a Perceval, quien junto a su madre, Eva, se convertirían en los compañeros de vida para Morris. Este encuentro le ayuda a tomar la decisión de abandonar su cómoda vida de exiliado voluntario en Palma de Mallorca y emprender un nuevo viaje, decide radicarse en África, contexto ideal para construir una relación con visos de permanencia acompañada de una plétora de descubrimientos, complejidades, tranquilidad, pero ante todo, de solidaridad con una dinámica poco común, un viaje que no se completará con el retorno, y a pesar de ello, les permitirá encontrar su autorrealización en un lugar de acogida sin restricciones sociales rígidas junto a Perceval, un niño de nueve años y su madre, a quienes se unirá Graciela, una mujer joven, libre de prejuicios sociales, quien busca interrelaciones alternativas y asume la libertad como elemento indispensable para encaminar autónomamente su vida:

¿Los deseos son ensoñaciones y es posible que no nazcan de cosas que nos promueven los seres o los objetos sino de nuestras fantasías? A partir de este momento, me mareo. Experimento malestar, igual que cuando como muchas uvas o duermo demasiado. Me parece que a mi cabeza le hace mal pensar. Estuvo demasiado acostumbrada a obedecer, por haber nacido pequeña, y por haber nacido mujer.

–Dos esclavitudes difíciles de sobrellevar –sentenció Equis, solemne–. De la primera, te libera la edad; la segunda te exigirá una larga lucha. (LNL, 90)

Para hablar de esta isla, espacio en el que los personajes principales se conocen y se interrelacionan, se recurre a la figura de Ramón Llul y se rememoran sus principales acciones en Palma de Mallorca: su actividad científica, filosófica y religiosa. Esta isla se convierte en un espacio de “refugio” para una diversidad de personajes que han decidido dar un giro a su cotidianidad. Curiosamente, la voz narrativa no se refiere a una de las características esenciales de Llul, su calidad de viajero, su afán de conocimiento

trascendente, su esfuerzo por crear consciencia sobre la necesidad de conocer y aprender lenguas orientales para mejorar el acercamiento con los judíos y los musulmanes en el siglo XIV d.C. con visos a establecer diálogos de conocimiento, entendimiento y respeto. La visita a esta isla constituye el penúltimo viaje de Equis, protagonista de la novela; aquí conoce a Morris, a Graciela, a Gordon, a “una noble dama”, mucho mayor que él con quien se relaciona, a pesar de la timidez y la diferencia de edad, utilizando el recurso del relato sobre tapices –textos tejidos– salvados de la destrucción fascista:

Para combatir la timidez de la noble dama, que podía contagiarlo, Equis se largó a hablar, otra vez, ahora de tapices. *No tenía la menor idea de cuál era el motivo para hablarle de los tapices de Cracovia, salvados de la invasión nazi gracias a la arriesgada acción de los patriotas polacos*, pero de la pasión que ponía en el tema se deducía que era de eso y no de ninguna otra cosa de lo que quería hablar con la dama. Se acordó que luego de peligrosísimos viajes clandestinos en pequeñas y escurridizas naves los tapices llegaron por fin al Canadá, y habló con tanto entusiasmo de los riesgos y los accidentes que sufrieron los tapices, que la noble dama, entusiasmada, sea por el acento de Equis, sea por lo que entendía del relato, lo comenzó a mirar a los ojos intensa y complacidamente. (LNL, 88; énfasis añadido)

Una vez radicado en la isla se le brinda a Equis la oportunidad de viajar a Albión donde conoce a Lucía, una mujer que plantea en el protagonista la necesidad de resolver un enigma como elemento clave para conocer la máxima ofrenda que puede ofrecer un hombre a la mujer que ama. En la novela se resalta, además, la fascinación de Equis por la contemplación asombrosamente minuciosa de un mundo originario –viaje de rememoración y posibilidad de salvación–, un cosmos recién creado, donde todo ocupa su lugar, en el que el ser humano se encuentra como en casa –se siente capaz de conseguir *die schöne Sittlichkeit*, la bella moralidad– (Gadamer 1991). Su deseo manifiesto lo encontramos en la éfrasis de El tapiz de la Creación de la catedral de Gerona, cuya descripción nos recuerda la originaria composición sistémica del mundo gracias a un entramado de colores, imágenes y palabras bordadas que permitiría asumir “una moralidad que se presenta y se vive en todas las formas de la vida comunitaria, según la cual se ordena el todo y que, de este modo, hace que los hombres se encuentren constantemente consigo mismos en su propio mundo” (Gadamer 1991, 23). Es lo que podemos leer en esta éfrasis inserta en la novela, escrita siempre en cursivas, donde el tapiz constituye el testimonio de una obra humana trascendente, aunque a Equis no le infunda nostalgia –posiblemente por todas las transgresiones al orden de dignidad humana establecida originalmente en el decurso del tiempo y la afirmación del ser humano en él, como su espacio propio, sin dar cabida a la trascendencia–: “Pero cualquier

armonía supone la destrucción de los elementos reales que se le oponen, por eso es casi siempre simbólico. Equis contempló el tapiz como una vieja leyenda cuyo ritmo nos fascina, pero que no provoca nostalgia” (LNL, 232). A pesar de esto, reconoce en el tapiz bordado un legado para emprender un viaje que satisfaga nuestra búsqueda, cuyo objetivo sería superar el caos desde el sentido ético y estético con su propósito de compartirlo en comunidad:

*Lo que amamos en toda estructura es una composición del mundo, un significado que ordene el caos devorador, una hipótesis comprensible y por ende reparadora. Repara nuestro sentimiento de la fuga y de la dispersión, nuestra desolada experiencia del desorden. Un esfuerzo racional y sensible por dotar a toda la materia de sentido sin renunciar por ello a la complejidad. [...] Lo que nos asombra y nos asombrará siempre, es que una sola mente haya podido concebir una estructura convincente, placentera y dichosa como ésta; una estructura que es una metáfora, sin dejar de ser por ello, también, una realidad. (sic) (LNL, 22; énfasis en el original)*

En la obra podemos encontrar, además, la añoranza irrealizable de viajes únicos, sin posibilidad de retorno: “algunos viajes de los que es imposible volver”; como el regreso a la Luna, añoranza constante de Gordon, quien alunizó en su superficie y una vez vivida esta experiencia, su realidad no le permite cumplir su *vóστος*, pues debe continuar sobre-viviendo en la Tierra “abarrotaada”; por esta razón busca la isla de Ramón Llul para refugiarse en ella y contemplar la Luna sin rendir cuentas a quienes creen que padece de “psicosis del espacio”. Un referente clásico sobre el viaje a la Luna debido a su disconformidad con lo que acontece en la Tierra lo encontramos en Luciano de Samosata en el diálogo *Icaromenipo o por encima de las nubes* (1981) y en *Relatos verídicos* (1981); gracias a estos viajes puede contemplar a las personas, los problemas filosóficos, las confrontaciones absurdas y testimoniar sus aventuras cotejándolas con las acciones vanas de los seres humanos en la Tierra. Cuando Equis conoce a Gordon y dialoga con él, le refiere que no presencié su viaje en la televisión, pues aprovechó la tregua que brindaba la atención que pondrían en este gran acontecimiento para poder dormir sin temor a “ser desaparecido”:

–Me parece que me dormí durante la transmisión –confiesa Equis–. *Verá, eran tiempos malos, muy difíciles. Se perseguía a mucha gente, uno no podía estar tranquilo, pero esa noche dormí, dormí porque como el hecho era muy importante, deduje que hasta los perseguidores abandonarían su oficio, para ver la transmisión. Tenía mucho interés en ver el viaje; de verlo a usted, en una palabra, y estaba contemplándolo... fijese que ahora me doy cuenta de que usted era el hombrecito que descendió primero de la nave, el que bajó como sostenido por los hilos de un titiritero y lentamente, muy lentamente, apoyó,*

con suavidad pero firmeza aquellas enormes botas en la luna... (LNL, 118-9; énfasis añadidos)

En la novela podemos encontrar conexiones en la reflexión sobre los diversos tipos de viajes y la consciencia del paso del tiempo en personas con experiencias vitales totalmente diferentes; para Gordon, en la Luna: “Cuando se viaja tan lejos, se sabe que el tiempo es una convención ridícula, un acuerdo entre las partes, un precepto de la tribu sin más fundamento que la conveniencia” (LNL, 118); para Vercingetórix, en el “campo de desaparecidos” constituye una experiencia abrumadora de supervivencia:

Mientras el auto se deslizaba a gran velocidad por las calles de una ciudad que quedaba súbitamente vacía como bajo una alarma nuclear y los escasos transeúntes corrían a guarecerse debajo de los portales o detrás de las esquinas, Vercingetórix pensó en la enana y en la función de circo que ya no podría ver.

*Los dos años siguientes (si es que todavía tenía algún sentido computar el tiempo con los relojes normales; a él le parecieron diez, y uno que agonizó cerca suyo creía que eran veinte) los pasó en un campo de desaparecidos, lejos de la ciudad, en un lugar apartado, entre una montaña de piedra lisa, sin vegetación, y una fábrica de cemento que cubría de polvo la barraca donde vivían y los escasos árboles de los alrededores. (LNL, 60-1; énfasis añadido)*

Finalmente, conocemos sobre la decisión de Equis de permanecer en una ciudad hostil y rechazar la invitación de Morris para que se reencontraran en África; una decisión compleja, pero que le confiere la certeza de encontrar allí la única alternativa para resolver un enigma vital, incluso a pesar de su empleo ocasional como “controlador” de un bus cuyas pasajeras son exclusivamente mujeres: Equis es el acompañante de itinerarios con destino a clínicas clandestinas en la ciudad de Londres, semejante al mítico Caronte. La vida de Equis se transforma en uno de los viajes de este autobús al “inframundo”, clínicas privadas clandestinas, opacas, relacionadas con una organización que lucra gracias a la angustia de mujeres en búsqueda de soluciones temporales radicales para resolver embarazos no deseados.

En el último de estos viajes referidos en la novela, Equis conoce a Lucía, se enamora de ella y decide encontrar la clave para dar paso a una relación sustancial, si acaso pudiera resolver el enigma recurrente presente en sus sueños y en su vigilia cotidiana después de conocerla y ayudarla cuando, en apariencia, ya no existía solución alguna a la que ella pudiera recurrir, dado su estado avanzado de embarazo y su decisión de eliminar cualquier relación con los hombres, ...para siempre.

Todas estas posibilidades y concreciones del motivo del viaje buscan satisfacer el anhelo de conseguir el reconocimiento del otro en una paridad que permita garantizar la posibilidad de redimensionar lo mejor de nuestra condición humana en una convivencia pacífica, respetuosa de la dignidad y del bienestar comunitario, elementos insertos en el tratamiento del motivo de la alteridad.

A pesar de esto, a lo largo de la novela se encuentran contrastes en las múltiples manifestaciones de rechazo, agresión o desconfianza frente a los extranjeros; o peor aún, de tortura frente al otro que piensa y mira el mundo desde *Standpunkte* diferentes, esencialmente solidarios, comunitarios y prohibitivos en América Latina.

Para el análisis de esta obra utilizaré algunos principios básicos de la Tematología y de la Imagología con el objetivo de establecer la configuración de la imagen de la “extranjería” del exiliado y su relación con el conocimiento, la memoria y las interacciones como dinámicas de alteridad manifiestas en la construcción enunciativa de su autoimago tipo, contrastada con los heteroimago tipos y los prejuicios –que devienen estereotipos– forjados sobre la condición de “extranjero”, una relación de fobia y su consecuente emarginación.

Esta discriminación se consolida desde los estereotipos producidos por la mirada de los residentes de los países donde buscan asilo los viajeros exiliados de sus “patrias-tierras”, desde las múltiples imágenes de otros exiliados y, sobre todo, desde la anamnesis de los acontecimientos. Ellos se han visto abocados a esta situación límite de renunciar, para salvar su existencia, a todo lo vivido en su país de origen: la familia, las amistades cultivadas, las relaciones amorosas establecidas, sus praxis cotidianas, elementos que han conformado la memoria individual e invitan a reflexionar sobre el conocimiento adquirido en las relaciones de alteridad efectuadas a lo largo de este viaje –a menudo sin posibilidad de retorno–, para convertirse en memoria social, memoria histórica y memoria denunciativa.

## **2. Amor, conocimiento y palabra en la creación de testimonios memorables**

Después, vinieron las pateras. Otros emigrantes, otros errabundos, otros fracasos, otras desolaciones. Uno se exilia para salvar la vida del terror que es la represión y que es, también, el hambre, la falta de esperanza. Entonces, decidí que los poemas de ESTADO DE EXILIO dejaran el cajón o ataúd donde estaban encerrados y fueran al mundo clamando su ira, su dolor, su piedad, sus

sentimientos. [...] Cada exilio es diferente, pero tiene algo en común: la nostalgia.

(Cristina Peri Rossi, *Estado de exilio*)

Cristina Peri Rossi cuenta con una trayectoria poética comprometida con la palabra, la crítica literaria –en general– la considera “una de las grandes vocaciones literarias de nuestro tiempo” y caracteriza su obra como “puente entre Iberoamérica y España [...] un recordatorio perpetuo del exilio y las tragedias políticas del siglo XX” (Corroto 2022).

Su poética testimonia múltiples y diversas relaciones de alteridad propiciadas por los viajes, concede importancia a la memoria en su forma de anamnesis, permite conservar una memoria social conjuntamente con su memoria individual y denunciativa, transforma en imágenes propias y las de aquellos con quienes ha debido interactuar al compartir la experiencia social inquietante del exilio, ya que también ella lo experimentó –no sólo reflexionó sobre sus vivencias y consecuencias– y lo incorporó en su obra literaria como uno de sus ejes transversales, con el fin de denunciar, advertir y rendir tributo a quienes experimentaron las condiciones más extremas del exilio:

*Tuve que exiliarme de la dictadura uruguaya, porque como Cassandra había advertido y denunciado su llegada, y como castigo, mis libros y hasta la mención de mi nombre habían sido prohibidos; salvé la vida milagrosamente y vine a parar a España, donde otra feroz dictadura oprimía la libertad. [...] Convertí la resistencia en literatura, [...] desde mis libros, desde mi vida he intentado como doña Quijota, desfacer entuertos y luchar por la libertad y la justicia [...] en forma alegórica e imaginativa. (Letralia, Tierra de Letras; énfasis añadido)*

Peri Rossi había construido ya su propia imagen –su autoimago tipo– como escritora comprometida e “incómoda” para la dictadura uruguaya antes de recurrir al exilio como única alternativa para conservar su integridad física y mantener sus posiciones ideológicas; las condiciones políticas desplegadas por ese gobierno totalitario y quienes apoyaron y soportaron su desgobierno la señalaron como portadora de un estigma, su imagen externa –su heteroimago tipo– alcanzaría la emarginación, como alguien a quien debían combatir...eliminar...o, por lo menos, desarraigar. Por estas razones decide abandonar Uruguay y establecerse en Barcelona, donde combina la enseñanza, la defensa de sus convicciones y de sus elecciones vitales, con la anamnesis testimonial gracias a la palabra y la calidad estética que caracteriza su experiencia escritural: “silenciada, amenazada y perseguida, opté por exiliarme; tenía la esperanza de

que fuera por tiempo breve. Alguien que huye no puede elegir en una guía de turismo el lugar adónde irá a parar” (Peri Rossi 2003, 6). Pero su viaje de exilio continúa, deberá extender su búsqueda de asilo: viaja a Francia para evitar la persecución de la dictadura de Franco, conoce a Cortázar –también exiliado– y forja con él una amistad compartida por sus orígenes, sus intereses estéticos, sus producciones literarias, sus convicciones políticas, pues logran reconocerse en sus autoimágenes, coincidentes con sus heteroimágenes mutuos, consolidados en el respeto solidario y su compromiso con la palabra; consiguen edificar una relación de filia (Pageaux 2018)<sup>17</sup>, en la que su memoria individual se testimonia como memoria social (Halbwachs 2004):

El escritor exiliado es alguien que se sabe despojado de todo lo suyo, muchas veces de una familia y en el mejor de los casos de una manera y un ritmo de vivir, un perfume del aire y un color del cielo, una costumbre de casas y de calles y de bibliotecas y de perros y de cafés con amigos y de periódicos y de músicas y de caminatas por la ciudad. El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente. (Julio Cortázar 2018)

Peri Rossi continuará su travesía hacia otros países europeos, no se asentará en ellos; decide retornar a España y radicarse en Barcelona, donde vive hasta hoy; ha ejercido la docencia, comparte sus experiencias y su obra en conferencias, y continúa escribiendo, pues pudo encontrar en la consagración a la palabra la posibilidad de reconstruirse, fortalecerse, de superar la esterilidad que podría haberle producido el desarraigo, la pérdida de amigos, de seres queridos... la censura de sus obras, el heteroimagen de extranjera, el estereotipo de exiliada, el prejuicio que la señalaba como persona peligrosa debido al testimonio de su *Standpunkt* impreso en su obra literaria y en sus intervenciones públicas:

tenía fundamentalmente un temor: no poder volver a escribir. Que mi identidad de escritora sufriera una fractura tan abisal que me indujera al silencio. Dicho de otro modo: el exilio como castración. (La castración con todas sus metáforas es el fantasma que cualquier pérdida pone en evidencia.) Sin embargo, sin darme cuenta, ocurriría lo contrario: como toda experiencia que concierne a la personalidad entera, y a cada una de sus partes, el exilio me pidió palabras, me pidió escritura, me pidió fijar las emociones. (Peri Rossi 2003, 6-7)

---

<sup>17</sup> La “filia” supone una visión positiva entre ambas partes, una reciprocidad en cuanto a una mutua estima. [...] son también metas ideales expresadas en discursos, escritos de mediación (el prefacio que ha de enjuiciar con empatía la traducción). Son expresiones literarias complejas (la simpatía necesita explicaciones). (p.20)

Su obra literaria y ensayística reivindica su memoria individual relacionada siempre con la memoria social, y, gracias a su respetuoso amor por las palabras, consiguió escribir sobre sus experiencias –convirtiéndolas en memoria denunciativa– para compartir y testimoniar sus emociones, sus sentimientos y sus reflexiones sobre lo que había aprendido a conocer respecto a los viajes obligados y sin certezas de retorno –la imposibilidad de cumplir el *vόστος*, la vuelta al lugar de origen, como parte integral del motivo del viaje–: “¿Cuál es mi casa? / ¿dónde vivo? / Mi casa es la escritura/ la habito como el hogar de la hija descarriada la pródiga / la que siempre vuelve para encontrar los rostros conocidos / el único fuego que no se extingue” (Cristina Peri Rossi). El sufrimiento, la nostalgia, la solidaridad o la negación que genera esta situación y las adversidades implicadas en el exilio deben ser superadas e imprimen su sello a las relaciones de alteridad que se establecen entre quienes deben padecer esta vivencia.

En *La nave de los locos* encontramos testimonios sobre estas experiencias, especialmente en las anamnesis de Vercingetórix y de Equis, sobrevivientes de estos viajes sin retorno, condenados a un exilio perpetuo, a la renuncia, a la desolada necesidad de integrarse en culturas-otras, diferentes a sus culturas originarias.

Desde su título, esta novela nos remite al motivo del viaje que considera múltiples condiciones de exilios impuestos sin posibilidad de elección: persecuciones políticas; eliminación de quienes una sociedad enferma ha enfermado, perseguido, asesinado; acciones en las que no hemos participado, pero cuyas consecuencias forman parte de nuestra esencia, como el pecado original que nos exilia del paraíso; viajes emprendidos a lugares a los que no se puede volver, como a la Luna; relaciones humanas tóxicas que empujan a situaciones límites de las que no se puede retornar incólumes:

Había gente que iba al cine, y otros a las fábricas, y las mujeres preparaban la comida o leían y las oficinas tenían relojes y oficinistas, y sin embargo, hombres y mujeres desaparecían, un día, de la ciudad, en la casa vacía quedaba el perro rumiando su soledad o la hornalla encendida con la leche del desayuno, mientras el polvo de cemento los iba ahogando, los debilitaba, los aturcía. (“Como en el cuadro de Brueghel”, comentó Equis). La ciudad era una enorme torre, de varias plantas, ignorantes entre sí; en cada una de ellas la vida se desarrollaba con independencia y no existía la sospecha de las otras. Cada planta tenía sus horarios, su rutina, sus leyes y su código, incomunicable, paralelo y secreto –en la inferior, para la tortura, la violación o la muerte, en la de arriba, para las funciones de cine, los partidos de fútbol y el colegio–) Vercingetórix pensó que para no volverse loco, era mejor olvidar que existían ambas plantas, olvidar la lengua común, aceptar Babel. (LNL, 64)

Y en esa aceptación, llegar a la certeza de que no se podrá cumplir el proceso de retorno al lugar de partida –elemento esencial para completar el viaje–, que implica asumir la condición de extranjero y la renuncia del retorno a la patria-tierra, la constante nostalgia, el consuelo de la anamnesis y el testimonio redivivo del exiliado torturado, víctima de la emarginación de sus compatriotas y de aquellos autóctonos de los lugares a los cuales recurre en búsqueda de refugio esperanzador para conservar su integridad vivencial.

### 3. El viaje y su hipóstasis en el exilio

–Soy un exiliado, farfulló Equis, atragantándose con el líquido, como toda vez que tenía que dar esta respuesta.

–¡Magnífico! –comentó Gordon–. ¿Así que a usted también lo han echado de alguna parte y no puede regresar? ¡Qué duro es el exilio, amigo mío! ¡Cuánto se sufre!

–Todos somos exiliados de algo o de alguien –contemporizó Equis–. En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre.

(Cristina Peri Rossi, *La nave de los locos*)

El exilio, especialmente en sus novelas *La nave de los locos* y en *Solitario de amor* (Dejbord 1998), se constituye en el eje transversal articulador. También está presente como *leit-motiv* en los poemas de Cristina Peri Rossi, concretamente en *Estado de exilio* y *Descripción de un naufragio*. Los lineamientos de su poética vinculan intensamente el motivo del exilio como viaje inconcluso, pues el desterrado no puede volver al punto de partida –lo que implicaría un viaje “inacabado”–; la imagen del exiliado, del extraño, del extranjero se construye desde actos enunciativos profundos que oscilan entre la memoria y el olvido, pues en este punto debemos considerar cómo se formaliza la memoria, especialmente la memoria enunciativa que si se consolida en praxis fortalecida se convierte en memoria denunciativa, forma parte de la memoria histórica, de la memoria social sobre las injusticias y las torturas experimentadas por las víctimas de los regímenes totalitarios. Peri Rossi recurre a la memoria no como acumulación (Jitrik 2005), sino como elección consciente, y gracias a su enunciación discursiva, a su calidad estética, pasa de locución ficcional a convertirse en testimonio que advierte desde la factualidad –fortalecida con el sentido estético impreso en el discurso ficcional– a una

reflexión sobre los límites que puede alcanzar la violencia, la explotación, la codicia, ... la crueldad humana:

Si el exilio no fuera una terrible experiencia humana, sería un género literario. O ambas cosas a la vez. La etimología de la palabra es muy expresiva: *ex* significa, precisamente, quien ya no es, ha dejado de ser. Es decir, quien ha perdido toda o parte de su identidad. El exilio cuestiona, en primer lugar, la identidad, ya que desvincula de los orígenes, de la historia particular de una nación, de un pueblo, desvincula de una geografía, tanto como de una familia, de una calle, de una arboleda o de una relación sentimental. (Peri Rossi 2003, 5)

En su obra, el acto enunciativo y la memoria se vinculan significativamente, incluso podría devenir en una transformación activa o pasiva –aunque no fuese deliberada–, ya que debe superar deseos contradictorios, y la mejor manera de conseguirlo es la utilización de la forma dialéctica: el recordar combinado con el saber y el conocer con el conseguir olvidar, ignorar, desconocer. En definitiva, la transformación activa se desarrolla en la formación de las imágenes que construimos de nosotros mismos y de los otros, únicamente así podríamos definir nuestra identidad gracias al “acto enunciativo [que] viene ligado, conscientemente en el impulso a enunciar, a una voluntad de modificar la memoria” (Jitrik, 55), lo que podemos confirmar en este caligrama de la autora, donde se hace referencia al viaje, a la imposibilidad de conseguir el *vόστος*, donde se denuncia la persecución política, la tortura y otras situaciones límite que se experimentan en el exilio:

P  
 o  
 r  
 que  
 todo  
 ha sido  
 peregrinar  
 las calles  
 subterráneas  
 rías del alma  
 patios del mundo  
 huído de la tierra P  
 perseguido por amos or  
 crueles y sus lacayos que  
 a los sótanos marinos soy así  
 donde evocar la dulce de vino  
 tibia amarra de los míos tan triste  
 a sotavento de los sueños los amigos  
 y las nostalgias más tristes guardan mis  
 Habíamos perdido la carrera espaldas del  
 por ruta desigual y desapareja mar, del mal  
 desde atrás venían perros palos Porque soy así,  
 policías pólvora y gobernadores de vino triste,  
 terrible conspiración de poderosos los amigos guardan  
 nos lanzara al mar, que es el morir mis espaldas del mar  
 p  
 o  
 r  
 q  
 ue  
 despenados, afligidos por crueles tragedias cotidianas  
 -la sombra de aquel hambriento que se colgó del árbol  
 Los gritos de los prisioneros en las celdas sin luz  
 Las lamentaciones de las madres, huérfanas de hijos-  
 a sotavento de los sueños más caros imposibles  
 prendimos la nao de las navegaciones infinitas  
 navegamos por el húmedo mar de los sargazos  
 en ruta sin derrota, perecedera  
 hasta el fondo del mar, donde  
 yace la sombra de los justos.

Figura 1. Peri Rossi, *Descripción de un naufragio*

Para reflexionar sobre las condiciones de “extranjería” de los protagonistas de *La nave de los locos*, resulta importante recordar la diferenciación propuesta por la Imagología (Pageaux 2018) que distingue los niveles superficiales y los niveles profundos de las “representaciones ideológicas” –que esencialmente resaltan–, y “las utópicas” –que constituyen instrumento de crítica–. El motivo del viaje en el exilio combina, en *La nave de los locos*, representaciones ideológicas y representaciones utópicas en su nivel más profundo. También es necesario referirnos a la clasificación de las imágenes de los extranjeros que pueden definirse desde dos términos de origen latino, *Alter* y *Alius*: *Alter* es la “representación del extranjero dominada por la reducción del otro a una diferencia activa en el grupo”, y *Alius*, “el otro disociado del grupo, distanciado de toda asociación fácil, el extranjero que es por sí mismo su propia identidad y su propia alteridad” (Moura

1992, 15) y, por lo tanto, resulta, “más peligroso”, pues provoca mayores cuestionamientos, rechazo y discriminación.

Peri Rossi, en su calidad de extranjera exiliada, ocuparía –inicialmente– la categoría de *Alius*, que denuncia por medio de representaciones utópicas, para alcanzar en *La nave de los locos* “los confines de lo in-decible, de lo in-mundo, del silencio y de la fascinación” (Moura 1992, 22). Equis, Vercingetórix, Glauco, Lucía y Gordon se ubicarían en esta categoría; mientras Morris, Graciela, Perceval y Eva se inscribirían en la categoría de *Alter*. Cabría señalar la relación de esta situación de los personajes de la novela con la condición de exiliados de Eneas y los troyanos al llegar a Italia, inicialmente *Alter* al llegar a Sicilia y su encuentro con el rey Acestes (Canto V), y con el rey Evandro en Palantea (Canto VIII); luego *Alius* en el Lacio, al principio con el rey Latino, Amata y Turno (Canto VII); luego transformados en condición de *Alter* después de la derrota de Turno (Canto XII).

La Tematología considera el motivo literario del viaje –*iter*– como uno de los temas consagrados en la literatura universal desde la antigüedad clásica, *locus communis*, y que se lo ha utilizado a lo largo de los siglos; ha trascendido el tiempo, el espacio y las culturas, gracias a sus sentidos múltiples donde se combinan lo real, lo alegórico y lo metafórico. Se constituye así en un espacio de revelación del otro y del lugar otro, y por supuesto, en un proceso dialéctico de autoconocimiento y cuestionamiento identitario personal –esencialmente por contraste–. Para su desarrollo completo se asume el motivo del viaje dentro de la tríada “partir, viajar, volver” como constante genérica; la partida adquiere desde su etimología –*partire* < *pars-partis*– la noción de fraccionamiento, de separación, desprendimiento y muerte, pues esta última está relacionada también con el verbo *parere* < *parir*, que alude al nacimiento, ... recordemos que nacer implica comenzar a morir (Trocchi en Gnisci, 2002).

Se postula la partida para emprender el viaje como abandono de lo viejo y el propósito de búsqueda de una nueva identidad, de afán de conocimiento motivado por la aventura, por el comercio, por la necesidad de cambio y la posibilidad de encontrar algo nuevo o iniciar algo diferente. Desde la Antigüedad clásica, atravesando el Medioevo, el Renacimiento, la Modernidad, hasta llegar a nuestra contemporaneidad, el motivo del viaje se ha insertado en todos los géneros literarios: épica, lírica, drama, ensayo, en obras que relatan viajes imaginarios, imposibles y reales en la tierra, en el mar y en el espacio (Eduardo Martínez de Pisón, 2019); lo encontramos manifiesto en crónicas, diarios de viaje, bitácoras, reportes de viajes científicos que amplían el conocimiento del mundo,

viajes factuales o ficcionales, novelas de viaje o relatos de viaje donde las figuras literarias son elementos esenciales en el desarrollo de un género que profundiza las dimensiones antropológicas, filosóficas, etnográficas, religiosas, políticas y estéticas. Peri Rossi incorpora en *La nave de los locos*, desde su voz narrativa, una cartografía del viaje de la vida de su protagonista, Equis, quien siente pasión por los mapas, las palabras, las imágenes de animales imaginarios, las obras de arte y las asimila con sus vivencias políticas que almacena en su memoria social, en sus interrelaciones experimentadas desde que iniciara su exilio como hipóstasis del viaje “elegido” para vislumbrar visos de su posible salvación:

También le gusta mirar los mapas de estas viejas edificaciones, con sus países que ya no existen, las ciudades cambiaron de nombre y las antiguas geografías. Igual que después de una larga dictadura, muerto el tirano o derrocado el régimen, de las ciudades desaparecen sus huellas más visibles (los nombres de las calles, los bustos y monumentos) y otros nombres, otros monumentos los sustituyen, en los diccionarios las palabras aparecen, otras envejecen y mueren, se agregan acepciones y los mapas se modifican. También le gusta buscar el dibujo de animales fabulosos, éstos creados por la imaginación del hombre y en los cuales la naturaleza del león se mezcla con la del cuervo, la mujer con el pez, el ave con la serpiente, el murciélago con el cocodrilo. Como el pequeño unicornio que sostiene en sus brazos Magdalena Strozzi, en el bello cuadro de Rafael. (LNL, 40)

A lo largo de la novela encontramos écfrasis donde se incluyen referencias precisas a obras artísticas, bitácoras de navegación, mapas para no perderse en el laberinto de Albión, globos terráqueos con banderines que señalan espacios de muerte producida por torturas, testimonios de niños sobre las razones para la expulsión del paraíso por causa de Eva, descripciones de espacios donde se ejecutan acciones denigrantes, referencias a películas, letras de canciones, figurillas, afiches cinematográficos, noticias de periódico con el fin de concertar el interés y al mismo tiempo desconcertar con las informaciones que se ha elegido compartir: comidas, personas, lecturas, diálogos, decisiones, descripciones de tapices, pinturas, postales, objetos cotidianos, características de seres humanos sometidos a circunstancias límites como la desaparición, la tortura, la muerte, la depravación, la miseria, la avaricia. En esa cartografía se desarrollan viajes por mar, viajes por tierra, referencias de un viaje a la Luna –Gordon se siente exiliado en la Tierra por sus constantes anamnesis y su eterna nostalgia por la Luna después de su corto viaje espacial que le impide “reacondicionarse” a la Tierra–; viajes al inframundo –el reclutamiento obligado por los militares a los presos políticos “en la fábrica de cemento”

donde los torturan o los eliminan—; los envíos de mujeres judías embarazadas desde los campos de concentración hacia una farmacéutica para realizar experimentos, y los lucrativos viajes en autobuses que conducen a Londres, a clínicas privadas clandestinas donde se practican abortos—, *katábasis* que tienen como eje transversal la denuncia frente a las múltiples posibilidades de ir contra la vida: “Hospitales especiales para heridos de guerra. Hospitales militares para prisioneros políticos. Selvas apropiadas para arrojar opositores incómodos. Naves de locos. La nave, sustituida por el manicomio. Cárceles hediondas donde encerrar a los transgresores. Clínicas privadas” (LNL, 192). En la novela, con fuente cursiva, también se incluye en esta cartografía el Tapiz de la creación asumido como un viaje trascendente a los orígenes y como muestra de la admirable creatividad de los seres humanos para imaginárselo y brindarlo como un legado para la posteridad. Se asume la vida como viaje, la lectura como viaje, el teatro como viaje, los sueños como viajes —especialmente el sueño recurrente de Equis que le exige resolver un enigma y poner a prueba su conocimiento y su nivel de autoconocimiento cuando se encuentra con Lucía:

Ella lo miró con sus suaves ojos de gacela azul[...] Equis tuvo la insoportable certidumbre de que no iba a olvidar más esa mirada, en el autobús oscuro, con las solas luces del tablero iluminándolos. Hay recuerdos así, aparentemente sin importancia. Escenas que se fijan en la memoria sin que haya intención previa de retenerlas. Porque como en los sueños, Equis la miraba y se veía a sí mismo mirarla y de lejos miraba a los dos. (LNL, 192)

El viaje, la memoria y la alteridad se constituyen en una tríada adecuada para reflexionar sobre la creación, la identidad, los orígenes, los legados, las visiones de mundo, el lugar desde el cual nos situamos en el mundo, actuamos en él e interactuamos con los demás y que devela nuestro *Standpunkt*.

#### **4. La nave de los locos: Referencias mitológicas clásicas sobre relatos de viaje, la memoria y la alteridad**

La literatura no es nunca un asunto de un sujeto individual. Los actores son por lo menos tres: la mano que escribe, la voz que habla, el dios que vigila e impone.

(Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*)

La inclusión del viaje, la memoria y la alteridad como temas literarios se presenta ya en la mitología helena, en los relatos sobre la expedición de los Argonautas comandada por Jasón, que congrega a los héroes más importantes de la Hélade con la misión de recuperar el vellocino de oro –símbolo del exilio salvífico de Frixo al llegar a la Cólquide– y que servirá para reconstituir el orden en el reino de Iolcos, donde se lo ha trastocado por el afán de conseguir poder político: Pelias ha depuesto al rey legítimo, Esón, y ha ordenado el asesinato de su unigénito, Jasón; y por supuesto, esta referencia sirve para recordar las hazañas cumplidas por estos héroes y convertirlas en legados para ser cantados y contados a través de los siglos y de la fama; encontramos también esta referencia entre los libros que siempre adquiere Equis cuando se muda a una ciudad distinta, como los poemas de Catulo (2016) donde podemos hallar representaciones ideológicas y utópicas, específicamente en el Carmen LXIV, el Epitalamio sobre las bodas de Tetis y Peleo; la voz poética plantea que el origen de todos los males se produjo cuando cortaron los pinos del monte Pelión y los convirtieron en barcos para navegar hacia la Cólquide y llegar al reino de Eetes donde se encontraba el vellocino de oro –sacrificado por Frixo como ofrenda por su salvación–, custodiado por una serpiente insomne y que constituía el símbolo del poder demandado por Pelias para restituir en el trono a Esón:

Cuentan que, en otro tiempo, pinos nacidos en la cumbre del Pelión  
navegaron por las límpidas ondas de Neptuno  
hacia los oleajes del Fasis y los confines eeteos;  
entonces selectos jóvenes, fortaleza de la juventud argiva,  
deseosos de arrebatarse la dorada piel a los colcos,  
osaron cruzar en veloz popa el mar salobre,  
barriendo con remos de abeto su llanura azul.  
La diosa misma que tiene su morada en las alturas de la ciudad  
hizo para ellos un carro que volaba en el leve viento,  
ajustando el maderamen de pino a la curvada quilla,  
y fue quien, por vez primera, penetró en su marcha a la inexperta Anfitrite.  
(Catulo, Carmen LXIV, 1-11)

Peleo se encontraba entre los héroes de la expedición argonáutica, el poema de Catulo relata la boda de Tetis y Peleo, incluye la singular écfrasis de una colcha púrpura –regalo de bodas que se exhibe en el centro del banquete– en la que se relata la aventura de Teseo y el Minotauro, el lamento de Ariadna, su abandono en Naxos y la némesis de Teseo resuelta en el suicidio de su padre. Las Moiras también asisten a la ceremonia y empiezan a hilar, profetizan el futuro del nacimiento de Aquiles, señalan las

consecuencias de su participación en la guerra contra Troya, y finalizan con las acciones características de la decadencia que se experimenta en la Roma del siglo I a.C: “Todo lo sagrado y lo sacrílego, mezclado en malvada locura, nos apartó de la mente de los dioses, emanadora de justicia. Por ello, ni se dignan visitar una sociedad semejante, ni consienten ser tocados por la luz del día” (Catulo, Carmen LXIV, 405-408). En *La nave de los locos* encontramos su equivalente en la alternativa por la que optan Equis y Vercingetórix para continuar con vida, relatar sus desventuras sufridas en su lugar de origen, pero también las vicisitudes que deben experimentar en los sitios donde se han exiliado en busca de asilo y las interacciones con las personas con quienes han compartido los testimonios de las torturas padecidas debido a un régimen deshumanizante, asumidas como acciones “válidas” para mantenerse en el poder. Constituyen narrativas de memoria, las relatan para darlas a conocer... posiblemente para evitar que se repitan, para que no se olviden, para que no permanezcan en la impunidad. En la novela se refieren las prácticas degradantes alcanzadas por la humanidad actual que niegan lo mejor de nuestra condición humana como representaciones ideológicas y utópicas.

Encontramos referencias a los viajes de Heracles como recurso para realizar las hazañas que lo consagran como el héroe doliente en búsqueda de su redención para purificarse del crimen cometido en contra de su familia, bajo la influencia de la *Mavía* (Locura), al cumplir los trabajos ordenados por Euristeo y requeridos por la diosa Hera; en *La nave de los locos* esta referencia tendría su equivalente en los viajes por las distintas ciudades donde Equis ha logrado sobrevivir para luego abandonarlas y consagrarse así como héroe degradado, emarginado, víctima de la fobia causada debido a su condición de “extranjería”, aunque la haya adquirido para salvar su vida de las terribles persecuciones y torturas.

Podemos vislumbrar remembranzas sobre las desventuras de Odiseo provocadas por su comportamiento híbrido con Polifemo, que lo condena a no cumplir el *vóστος* o a retornar a Itaca totalmente desposeído; en *La nave de los locos*, Equis y Vercingetórix han cuestionado el sistema socio-político de su país natal, han obrado desde su consciencia política, sus acciones han sido asumidas como una *hybris* por parte del régimen totalitario que detenta el poder, han viajado por varias naciones, han conocido la emarginación, también la solidaridad; finalmente Equis ha decidido permanecer en Londres para resolver el enigma que le permitiría acercarse a Lucía reflexionando y dirimiendo sobre cuál sería el homenaje más grande que un hombre puede ofrecer a la mujer amada.

El descenso al inframundo, la *κατάβασις*, constituye la prueba más compleja que deben ejecutar los héroes épicos: Heracles la realiza por cumplir castigos impuestos como purificación de crímenes familiares cometidos en un estado de inconsciencia o posesión de la Manía enviada por Hera, debe viajar al inframundo para atrapar al can Cerbero y llevarlo a la corte de Euristeo; Teseo, por solidarizarse con su amigo Pirítoo en la aventura de raptar a Helena y a Perséfone; Odiseo, para solicitar el oráculo de Tiresias que le permitiría cumplir su *νόστος*, fortalecer su conocimiento, su autoconocimiento y transformarse en un héroe sensato; el poeta Orfeo, quien lo emprende por amor para conseguir el retorno de su amada Eurídice, fallecida el día de su boda por intentar salvarse de la violación de Aristeo; o la *κατάβασις* de la cándida Psyque, quien debe conseguir una gota de belleza de Perséfone para entregársela –sin contemplarla– a la furibunda Venus en señal de arrepentimiento por haberse relacionado con Eros y haberlo quemado con el aceite de su lámpara, incapaz de cumplir con el juramento de no conocer la identidad de su amante.

En *La nave de los locos*, esta *κατάβασις* se cumple en la condición de Equis como “controlador” de los viajes a las clínicas de aborto, actividad que le permite reflexionar y sostener que su madre debió haberlo nominado Caronte; en la aprehensión de Vercingetórix cuando los guardianes del sistema lo raptan, lo “desaparecen” y lo envían al campo de desaparecidos, a la fábrica de cemento donde torturan y matan a quienes capturan impunemente debido a su renuencia a aceptar las acciones de un régimen totalitario, de una dictadura indolente.

Lucía cumple la *katábasis* en dos ocasiones: en su viaje clandestino a la clínica en Londres y luego en la escenificación de la relación entre Marlene Dietrich y Dolores del Río representada en un sótano atiborrado de espectadores, buscadores de complacencia voyerista en esta exhibición teatral homoerótica protagonizada por Lucía –en su decisión de no comprometerse nunca– más en una relación convencional que podría repetir su vivencia de un embarazo interrumpido– y que sirve para satisfacer los deseos de espectadores trasnochados, aislados, impulsados por el morbo. En el espectáculo se conjugan varias facetas de Marlene Dietrich –representada por Lucía–: su inicio como actriz en el *Ángel azul* caracterizando a Lola Lola, su éxito como intérprete de la canción Lili Marleen –cuya letra se inserta fragmentariamente en alemán dentro de la novela–, su escandalosa e hiperbólica actuación en su encuentro sexual con Dolores del Río.

En realidad, encontramos que quienes cumplen la *katábasis*, el viaje al inframundo en *La nave de los locos* son héroes degradados por la imposibilidad de

encontrar su “*schöne Sittlichkeit*”. Al final de la novela, asistimos a la decisión radical de Equis: permanecer en Inglaterra para encontrar a Lucía, a quien considera como su posible compañera para compartir su vida; ha declinado la invitación de Morris para viajar e instalarse en el África; desafortunadamente, tampoco logrará rescatar a la mujer que ama del antro donde ella trata de hallar la posibilidad de conseguir medios para sobrevivir, y donde cree poder conseguir su salvación..., aunque gracias a esa experiencia, que el azar le presenta a Equis después de someterlo a un encuentro terriblemente degradante con una mujer obligada a ejercer la prostitución y a cumplir con una “cuota” para asegurarse de no continuar siendo terriblemente maltratada física y psicológicamente: desanimado y deprimido cuando sale a la calle se fija en el afiche de esta actuación donde reconoce a Lucía protagonizando la imagen de Marlene Dietrich vestida de frack. La contemplación de la dinámica de este espectáculo implica para Equis otra experiencia de descenso al inframundo –*ad inferos*–, pero el posterior diálogo con Lucía lo ayuda a resolver el enigma que tanto le intrigaba.

Es importante recordar que el motivo de la *katábasis* en la mitología helena incluye el caso de Sísifo, quien no es un héroe épico, sino un rey que pretende engañar a Hades después de haber fallecido y solicitado a su esposa –con insistencia convincente– que no cumpliera con su ritual funerario obligatorio, pues así conseguiría que Hades le permitiera salir del inframundo para exigirle a su “impía esposa” el cumplimiento de su ritual funerario como muestra de respeto piadoso, acción que incorpora el motivo del mundo al revés, del caos provocado en el mundo mientras no se restaure el orden del inframundo con el retorno de Sísifo al Hades. También lo encontramos en las historias sarcásticas de Luciano de Samosata (2022), quien refiere *nekyias* controversiales en el mundo de los muertos y desmitifica a los héroes épicos, como por ejemplo a Odiseo, o a Alejandro Magno; incluso lleva a uno de sus protagonistas a la antípoda del Hades, a la Luna (1981, *Relatos verídicos y Diálogo Icaromenipo por encima de las nubes*).

El motivo del viaje continúa vigente en las obras en prosa de los logógrafos helenos y su propósito de cumplir con un minucioso trabajo etnológico: Hecateo de Mileto en su *Genealogías*, Heródoto con su *Historia*, Jenofonte en su *Anábasis de los diez mil*, Tucídides en *Las guerras del Peloponeso*, Pausanias en su *Descripción de Grecia*.<sup>18</sup> Los relatos de viaje, como género literario, comparten los ámbitos de la ficción,

---

<sup>18</sup> Es importante señalar la relación entre las obras clásicas helenas y la modernidad; podemos encontrar estas referencias en el libro de Thomas Cahill, *Navegando por el mar de vino. Por qué los griegos son importantes* (2008).

pero siempre tienen como referente la factualidad (Albuquerque 2019). Y por supuesto, nos invitan a reflexionar sobre cómo habríamos actuado si hubiésemos experimentado las vivencias a las que se sometieron los diversos viajeros.

## 5. Memoria individual y alteridad: Cartografía, conocimiento y autoconocimiento

Para recordar  
 tuve que partir.  
 Para que la memoria rebosara  
 como un cántaro lleno  
 –el cántaro de una diosa inaccesible...  
 tuve que partir.  
 Para pensar en ti  
 tuve que partir.  
 [...]  
 Para recordar  
 tuve que partir  
 y soñar con el regreso  
 –como Ulises–  
 sin regresar jamás.  
 Itaca existe  
 a condición de no recuperarla.

(Cristina Peri Rossi, *Dialéctica de los viajes*)

El motivo del viaje se relaciona con los submotivos del conocimiento externo y del autoconocimiento; hace posible forjar imágenes de lo otro, lo diferente, y de los otros, indispensables para reflexionar sobre nosotros mismos y tener consciencia de nuestro punto de enunciación, nuestra mirada del mundo, nuestro actuar en el mundo como parte de nuestra identidad.

Gracias al itinerario cartográfico elaborado a lo largo de la novela, podemos establecer los imatipos de sus actantes principales, quienes se caracterizan por ser extranjeros exiliados, así como los heteroimatipos que forjan sobre ellos los ciudadanos de los lugares a los que acuden para encontrar asilo, donde, desafortunadamente, se convierten en estereotipos que hacen imposible la filía; por el contrario, fortalecen la fobia como elemento esencial de las relaciones de alteridad y se crea así su emarginación.

Pero es importante señalar que en la literatura de viajes, el exilio posee como elemento paritario la hospitalidad, un elemento esencial para configurar la gramática social del viaje, pues hace posible la ética del encuentro: el viaje, el exilio y la hospitalidad constituyen parte de la invitación a dar forma al mundo de manera conjunta, y se manifiestan esencialmente en la praxis literaria donde el autor y el lector lo configuran en

la hermenéutica que desarrollan durante la escritura y la lectura; las obras literarias, gracias a su capacidad para contar historias, se asumen como el acto extremo de hospitalidad que tiene como contraparte al lector como huésped, dispuesto siempre a conocerlas al decidir leerlas.

Cristina Peri Rossi convierte el viaje en eje transversal de *La nave de los locos*, en su *leitmotiv*; su título lo anuncia y la referencia metaliteraria se impone al relacionarlo con la *Stultifera navis –Das Narrenschiff–* (Brant 1948) donde se presenta una relación sobre la navegación que emprenden los necios a Narragonia; Peri Rossi lo evidencia en su selección del primer epígrafe que inaugura su novela: “La vida es un viaje experimental hecho involuntariamente, Fernando Pessoa” (LNL, 7). El primer viaje al que hace referencia la voz narrativa al iniciar su diégesis se cumple en el ámbito onírico –sueño profético, acaso–, escucha una orden: “La ciudad a la que llegues, descríbela.” Obediente, pregunté: “¿Cómo debo distinguir lo significativo de lo insignificante?” (LNL, 9). En el segundo capítulo, el epígrafe bíblico elegido nos invita a la reflexión sobre los componentes de la palabra extranjero, desde una actitud lírica inserta en la novela, casi como si se tratara de apotegmas con una intensa gradiente imprime un carácter de exhortación a la necesidad de solidaridad, de mantener en la memoria la condición de extranjeros debido al exilio, el apremio de pensar en el extranjero como ser integral, especialmente en el sufrimiento profundo de su alma:

EQUIS: EL VIAJE, II

“Y no angustiarás al extranjero: pues vosotros sabéis cómo se halla el alma del extranjero, ya que extranjeros fuisteis en la tierra de Egipto”  
(La Biblia, Éxodo 23, 9)

Extranjero. Ex. Extrañamiento, Fuera de las entrañas de la tierra. Desentrañado: vuelto a parir.  
No angustiarás al extranjero. Pues. Vosotros. Vosotros. Vosotros. Los que no lo sois. Sabéis. Vosotros sabéis. Nosotros empezamos a saber. Cómo se halla. Cómo. El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante.  
(LNL, 10)

De esta forma inicia el relato del viaje por mar, el periplo que no podrá realizarse en su integralidad, pues Equis –protagonista de la novela– no podrá cumplir con su *Nόστος*; es importante prestar atención a esta narración, pues en ella podemos conocer cómo interactúa Equis con algunos de los pasajeros del barco: mujeres –partida de ajedrez

y seducción por parte de la Bella Pasajera que está “cansada de mar”–; niños –relato tranquilizante para soportar la navegación y la falta de tierra firme–, ancianos –dar un consejo sobre el cambio de dieta y evitar así el sufrimiento de un anciano, pues ha vislumbrado su fragilidad y la falta de comprensión de su esposa–, músicos –la orquesta que toca “Mi tonto corazón” cuando Equis se encuentra con la Bella Pasajera y también cuando se convierten en protagonistas del festejo al cruzar el barco la línea ecuatorial–, las particularidades en las dinámicas de los miembros de la tripulación –sus actividades marinas y la curiosa hoja de instrucciones “en el caso –remoto– de que a un pasajero se le ocurriera leer un libro” y el catálogo de los textos disponibles (LNL, 14-5); estas interacciones nos permiten vislumbrar el autoimago tipo de Equis: “creyó estar viajando en el tiempo hacia atrás, no en un barco en el espacio” (LNL, 12). La voz narrativa realza las experiencias diversas implicadas en una travesía oceánica, destaca –desde la memoria social– el trabajo y la importancia de los relatos escritos y orales difundidos por los marinos:

*Fueron los capitanes de barcos y los marinos antiguos no sólo quienes mejor conocían el universo –los cielos, las aguas y la tierra–, sino aquellos que podían contar al mundo cómo era el mundo, conservar sus leyendas, conocer sus mitos. Portadores de sabiduría, y de viajeros, su memoria –y a veces: los textos que escribían– constituyó la fuente de conocimiento y una forma de difusión. A ellos había que recurrir cuando se deseaba conocer el nombre de las plantas exóticas, la utilidad de ciertas hierbas, las costumbres de los animales, los aspectos de los cielos en las diversas rutas, el origen de algunas palabras y de la mayor parte de las figuras que ilustran el pensamiento y la fábula en la antigüedad. Muchos siglos después, cuando los cielos, los mares y la tierra se hicieron menos misteriosos y la fantasía y los temores de los hombres se volvieron sobre sí mismos, siendo, entonces, más sospechoso el vecino que los animales nocturnos y más peligroso un general que el desborde de un río, la antigua y prestigiosa función de los capitanes y marinos desapareció. Dejaron de escribir y su tarea más importante fue el comercio y la guerra. Su memoria también dejó de impresionar a los hombres que no viajan. Sus viajes, ahora, son más seguros y más cortos. Menos interesantes, también. (sic) (LNL, 113-4)*

La voz narrativa, desde una focalización heterodiegética lateral, comparte con nosotros el origen –el paratexto– del título de la novela, específicamente en el capítulo titulado EL VIAJE, VIII: LA NAVE DE LOS LOCOS en el cual realiza una écfrasis minuciosa sobre un cuadro de pintor anónimo –otra manera de mantener un testimonio vivo, desde la hermenéutica de una obra plástica–, frente al que Equis se detiene para contemplarlo: en la pintura se representa una nave de locos que parte de Flandes, sus pasajeros van elegantemente vestidos, sin saber que se trata de un viaje sin retorno –o tal

vez por esa misma razón, para enfrentar la muerte con dignidad—. También nos informa sobre un suceso extraño, ocurrido en 1583, atribuido a Artemius Gudröm, un presidiario, quien optó por comandar estos viajes con individuos considerados locos, a cambio de salir de prisión, y lo ha testimoniado “en el único libro que dejó escrito –*Ars Navegatoris*”. El extraño suceso corresponde a Glaucus, quien no puede conciliar el sueño y siempre se encuentra en vigilia; cuando llega el momento de abandonar a los locos en la nave, Glaucus –uno de los epítetos preferidos para caracterizar el mar en la literatura helena y que se relaciona también con los ojos de la diosa Atenea– no permanece en ella para terminar a la deriva con sus otros compañeros, se lanza al mar junto a la tripulación, reprocha con el más terrible silencio la actitud de Gudröm y la decisión de deshacerse de los pasajeros exiliados, desarraigados, apartados de su comunidad... recuerda la verdad que provoca esta práctica demencial:

Extremadamente inteligente y despierto, agudo, muy observador, Glaucus se había destacado desde el comienzo por el sentido del orden y de la responsabilidad [...] no sólo se había hecho cargo del suministro de víveres, del racionamiento del agua y de la provisión de sal. [...] Todo hace suponer que Artemius y Glaucus se hicieron amigos, tan amigos como lo pueden ser, en definitiva, un hombre medio loco que parece cuerdo y un hombre medio cuerdo que parece loco. (LNL, 50-1)

Foucault nos recuerda que las naves de los locos causaron interés e incertidumbre en el Renacimiento temprano, y que posiblemente “hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón” (Foucault 2015, 13). Estas naves cumplían su itinerario por mar o en los ríos, pues se asumía el agua como elemento purificador, pero también como causa de perdición debido a la total incertidumbre provocada por un viaje que podía no tener retorno. El viaje conjunto de individuos desarraigados “de la cordura” –a quienes reúnen en la nave de los locos para expulsarlos definitivamente de la sociedad– sirve como alegoría sobre las consecuencias de las prácticas sociales diferentes a las que marca la comunidad como “normales” o “correctas” y que por lo tanto deben ser neutralizadas... o exterminadas. Es importante señalar que ya en el Medioevo los místicos relacionaban también este motivo con el alma, asumida como pequeña nave que debe navegar por las complejidades del deseo y recurrir a la espiritualidad para no perder el rumbo en una “psicomaquia” que debía confrontar “las doce dualidades que se reparten la soberanía del alma humana: Fe e Idolatría, Esperanza y Desesperación, Caridad y Lujuria, Prudencia y Locura, Paciencia y Cólera, Dulzura y Dureza, Concordia y Discordia, Obediencia y Rebelión, Perseverancia e

Inconstancia” (Foucault 2015, 22). La elección de estos elementos en el viaje de la vida marcarían las posibilidades de elección que conformarían el carácter, mediante la reivindicación del libre albedrío, la formación y la fortaleza espiritual que se hayan elegido o a las que se haya podido acceder durante el aprendizaje vital.

## 6. Los libros como espacios hospitalarios: Viajes conocidos e imaginados

Ninguna palabra nunca  
ningún discurso  
–ni Freud ni Martí–  
sirvió para detener la mano  
la máquina del torturador.  
Pero cuando una palabra escrita  
en el margen en la página en la pared  
sirve para aliviar el dolor de un torturado,  
la literatura tiene sentido.

(Cristina Peri Rossi, *XIV, Estado de Exilio*)

La elección del viaje como motivo fundamental se encuentra explícita en la conformación de los títulos de cada capítulo de la novela *La nave de los locos*, acompañados con números romanos –del I al XXI– junto a otras especificaciones a lo largo de diecinueve acápites de los veintitrés que conforman esta obra; la excepción la constituyen el tercer capítulo que se titula *El tapiz de la creación*; el cuarto, donde identifica a Equis con el viaje, Equis III: El hombre es el pasado de la mujer; el décimo octavo propone como título De las cosas que le ocurrieron a Morris en Albión; el vigésimo está nominado EVA y divide la novela en dos partes. Podemos señalar el motivo recurrente del viaje en los indicios que nos permiten construir las características del personaje protagónico, “Equis”, en la compleja elección de su nombre, marca de su identidad:

En cuanto a los nombres, Equis piensa que en general son irrelevantes, igual que el sexo, aunque en ambos casos, hay gente que se esfuerza por merecerlos. Una vez, se entretuvo haciendo una lista de nombres posibles para él: *Ulises era adecuado para destacar la condición de viajero, pero sus resonancias literarias lo determinaban demasiado. Se hubiera sentido en la obligación de reescribir La Odisea, como peripecia moderna. Cualquier motivo es bueno para huir de una esposa abnegada. Archibaldo era sonoro, pero algo antiguo. ¿Había sido caballero de alguna orden? Tendría que averiguar en la enciclopedia de su vecina. [...] También le hubiera gustado llamarse Iván, pero estaba seguro de que a alguien se le iba a ocurrir que se trataba de un fugitivo del Este. Y Horacio era imposible, después de Rayuela.* (LNL, 25-6; énfasis añadido)

Finalmente, asume el nombre con el que desea identificarse, Equis, –cuando lo leemos, inmediatamente nos disponemos a pensar en una indeterminada, una incógnita o una variable matemática que se debe resolver; constituye una forma de referirse a algo desconocido escrito con todas sus letras; se podría pensar en el nombre de una serpiente venenosa que causa la muerte; en algo común, ...o tal vez en algo restringido–: “Por circunstancias especiales, que tienen más que ver con la marcha del mundo que con mis propios deseos, desde hace años viajo de un lugar a otro, sin rumbo fijo” (LNL, 78), posiblemente también podría referirse a la búsqueda de identidad relacionada con las constantes partidas y la imposibilidad de retorno. Pero la explicación sobre el nombre elegido la encontramos en el amor de Equis por el cine, pues, después de algunos años, en el parqueadero que construyeran sobre las ruinas del cine Rex, en su ciudad natal – lugar donde acudía reiteradamente como espectador de películas– y constituido así en un “lugar de memoria” (Warburg 2017). Equis encuentra entre las ruinas la letra “X”, abandonada, residuo exiguo del nombre del cine; recoge la sobredimensionada letra y la lleva simbólicamente a su cuarto, la configura como parte de su anamnesis nostálgica de sus reiteradas sesiones cinematográficas preferidas, cuya protagonista era Julie Christie, en la cinta *Engendro mecánico –Demon Seed–*. Esta película de ciencia ficción anunciaba el afán de la inteligencia artificial por engendrar un hijo mediante una suerte de clonación, situación que aprovechó un grupo feminista local para pegar sobre el cartel que exhibía la propaganda de la película: “EL HOMBRE ES EL PASADO DE LA MUJER” (LNL, 24); y la voz narrativa, para insertar un comentario con referencia clásica helena al describir la impresión causada por la película *Engendro mecánico*, comenta: “Todo parecía irremediablemente estúpido alrededor, en la pantalla, salvo aquel acto descomunal y polimorfo, brutal como la conquista de Leda por el cisne (LNL, 25). Interpretación inexacta, posiblemente debida a la versión que conoce la voz narrativa –o que la ha elegido intencionalmente–. En realidad, la versión más acreditada es que Zeus pretende relacionarse con la diosa *Ἀνάγκη* –la Necesidad– y ella utiliza múltiples metamorfosis para huir de ese encuentro con el Padre de los dioses y de los hombres; pues la multiforme Necesidad, a la que no pueden evitar ni siquiera los dioses, como deidad cuya esencia implica siempre la falta de algo, si se relacionase con Zeus –quien la haría partícipe de la plenitud que lo conforma– anularía inevitablemente a la Necesidad. Zeus se empeña en relacionarse con Ananké y logra encontrar a la diosa convertida en cisne, por lo que el dios se transforma, adopta también esa imagen y engendra dos huevos que él recolecta con cuidado mientras la diosa Necesidad se escabulle resuelta a no perder

su esencia. Zeus-cisne se acerca a la princesa Leda, quien se encuentra al pie del lago e implanta en su vientre los dos huevos de los que surgirán Pólux y Helena; Leda los alberga en conjunto con los dos hijos mortales engendrados por su esposo terreno, Tíndaro, de los que nacerán Cástor y Clitemestra.

En el discurso diegético, Equis inicia su interacción en su travesía por mar cuando debe responder al incrédulo cuestionamiento de la “Bella Pasajera” sobre si realmente esta era la primera vez que viajaba: “–De veras –contestó él: Es la primera vez que viajo. [...] –En cambio –le dijo, tratando de salvarse de algo: del pasado, del futuro, de otras preguntas, de la incertidumbre– he leído todos los viajes posibles en los libros” (LNL, 11); detalle que nos remite al tema del mundo como metáfora del libro –en su calidad de *locus communis* (Curtius 2014)– y permite la construcción del imagotipo de Equis desde su enunciación discursiva presentada por la voz narrativa heterodiegética con focalización cero: una referencia al sentimiento que alberga Equis sobre su vida, un viaje dentro del viaje, caracterizado por su constante continuidad durante nueve años de viaje inacabado “(llamado también el viaje incesante, la gran huida, la hipóstasis del viaje)” (LNL, 33), con la terrible certeza de su condición de desarraigo: “–Todos somos exiliados de algo o de alguien [...] En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre” (LNL, 106). Esta afirmación se encuentra reforzada por la écfrasis que realiza la voz narrativa sobre una lata de té que Equis ha encontrado en uno de los muebles de la buhardilla donde se instala cuando arriba a “A, en el mes de mayo” (LNL, 34) y que ha decidido conservar como parte de la decoración de su estante. En la lata se describe una imagen donde se contempla el efecto Droste con cierta nostalgia de imágenes recurrentes dentro de la imagen original –elemento que anuncia también la estrategia diegética de la voz narrativa utilizada en algunos de los hitos más importantes de la novela como representación ideológica–, para resaltar su necesidad de reivindicar estos viajes desde la lectura, desde donde puede aprender, y ante todo, retornar con mayor conocimiento externo y mejorar su autoconocimiento:

Sobre la repisa, también había una pequeña lata de té Hornimans [...] Debajo de los característicos trazos rojos con sombra dorada [...]. Pero lo que regocijaba a Equis eran los dibujos. En efecto, sobre la tapa negra, el desconocido ilustrador –un dibujante inglés, suponía Equis– había diseñado una viñeta, de forma oval, con una muchacha que leía un libro, frente a la ventana, apoyada en un largo sofá rojo. Al costado, se veía la esquina de una mesa, con su ramo de flores y una tetera. Detrás de la ventana asomaban helechos. En la base había otro dibujo: se repetía el óvalo y dentro de él, se veía a otra muchacha, de cortos cabellos cubiertos por una cofia. Estaba lánguidamente sentada en un cómodo

sofá [...] El brazo de la joven se elevaba hasta la boca, sosteniendo en su mano la taza blanca de té. La misma completísima imagen se reproducía del otro lado de la caja de té Hornimans, con pequeñas variaciones [...] (En realidad en momentos de abandono y desazón, Equis pensaba que a él le hubiera gustado ser esa muchacha que lee cómodamente un libro mientras bebe una taza de té). (LNL, 35-6)

Este pequeño objeto ajeno –lo habían abandonado en el departamento que Equis había alquilado– capta la atención y la imaginación del protagonista, se apropia de él, decide conservarlo e imagina una posible lista de libros que podría leer la joven de la lata de té: “*Persuasión* de Jane Austin; *El vicario de Wakerfield*, de Goldsmith; *La hija del capitán*, de Pushkin; *Hermann y Dorotea*; *Silas Manner*” (LNL, 36). El imagotipo de Equis –como lector especializado– continúa conformándose gracias a las referencias clásicas y modernas de los libros que han forjado parte de su vida, que le han ayudado a constituirse, que le han permitido realizar los viajes imaginarios, de los cuales sí podía retornar... a diferencia de los continuos viajes factuales que lo alejaban del cumplimiento del *vόστος*, como consecuencia de su exilio y la imposibilidad de retorno a su patria:

En cuanto a Equis, los libros que suele comprar, no bien llega y se instala en una ciudad, son casi siempre los mismos: La Biblia, La Odisea, La Eneida, Robinson Crusoe, Los viajes de Gulliver, Los Cuentos, de Poe, (sic), El proceso, La metamorfosis, Los Epigramas, de Catulo y los sonetos de Shakespeare. No es posible olvidar el diccionario viejo, con sus muescas negras y sus letras doradas, los dibujos a pluma, donde a Equis le gusta buscar las aves de picos ganchudos (como el azor), la borrosa reproducción del escudo de Breslau, el cuerno del yak y del órix. (LNL, 36)

Estas referencias marcan el imagotipo de Equis, tanto su autoimagotipo como persona que se aferra a costumbres, a libros, a obras de arte significativos para él, como al heteroimagotipo que construyen sobre él cuando compra estos libros. Equis permanece fiel a sus recuerdos y a sus libros; resuelve la imposibilidad de llevarlos con él en cada viaje, adquiriéndolos en cada una de las ciudades a las que llega y donde piensa permanecer por una temporada. El heteroimagotipo de Equis se configura entonces como el de una persona en busca de trascendencia y de conocimiento desde los orígenes de la creación hasta el fin que anuncia el Apocalipsis; de quien desea conocer la capacidad de entender todo el sufrimiento que puede experimentar el viajero, Odiseo, para superar las numerosas pruebas para poder cumplir su *vόστος* convertido en un héroe más integral –no únicamente astuto o lleno de ardides–, provisto de sensatez adquirida por medio del sufrimiento. Nos remite a las experiencias de un héroe, Eneas, a quien se recuerda por su decisión piadosa de salvar a su padre y a su hijo, conseguir cumplir el hado, su *fatum*:

superar la destrucción de su patria-tierra y retornar al lugar de origen de sus ancestros para construir un reino que devendrá *res publica* se expandirá y se convertirá en imperio –*conocimiento que adquiere como oráculo ex evantu* durante la katábasis y la nekyia que realiza para complacer a su padre Anquises, reencontrarlo en el inframundo y escuchar las écfrasis sobre el “destino providencial” que le han deparado los dioses–. También encontramos el motivo de la isla y la habilidad de Kreutzner para organizar sus espacios y sobrevivir; las aventuras de Gulliver al conocer lugares trastocados, aprender e interactuar en forma alternativa y superar pruebas límites, probar máquinas de conocimiento –que lo relacionan con Ramón Llul– y cuestionar prácticas sociales de su época; repasar los episodios misteriosos y desconcertantes insertos en la cotidianidad relatada por Poe; las posibilidades de transformación angustiante de Samsa y el proceso de emarginación propiciado por su familia. En cuanto a las referencias poéticas, se señala la sensibilidad de Catulo y su gran capacidad de interrelacionar la tradición con la cotidiana contemporaneidad junto a su crítica cáustica contra quienes detentan y abusan del poder, sin olvidar su amor por Clodia Pulcher y su desesperado afán de asirse a ella, incluso en su muerte; y por supuesto, los grandes sonetos de Shakespeare que remiten a la belleza, al amor, al paso del tiempo y a la posibilidad de construir legados de hermosura en sus descendientes.

Es curiosa la coincidencia en la elección de la voz narrativa –y la de Equis– al elegir tapices para invitar a la reflexión sobre el ser y el parecer; pero los tapices son tejidos, por lo tanto, se convierten también en textos, en relatos. La écfrasis de El tapiz de la Creación presenta un ordenamiento esencial del mundo y señala el lugar que ocupa lo sublime y el de los seres efímeros. Podemos encontrar una referencia clásica en el tejido que realiza Helena para relatar los hechos de la guerra en la Iliada: “Hallóla en su aposento; estaba hilando un gran tejido, / un manto doble de púrpura donde bordaba numerosas labores / de troyanos, domadores de potros y de aqueos, de bronceína túnica / que por causa suya estaban padeciendo a manos de Ares” ( III, 125-128).

El tapiz se divide en círculos; en el segundo se encuentran representados los cuatro vientos: el del norte, el del sur, el del este y el del oeste, con sendos ángeles portando sus instrumentos simbólicos, imágenes que utiliza también la voz narrativa para caracterizar los puntos cardinales en el periplo que cumple Equis al huir de su país latinoamericano y cruzar el Atlántico:

El viaje leído: se acercó a la borda, luego de diez días de navegación sin escala. A Occidente, vio el mar envuelto en olas blancas, como un recién nacido; a Oriente, un líquido espeso, con pequeñas raíces vegetales, bolsa amniótica que bajo la débil luz del sol producía una cierta tumescencia. Al Sur, las estelas del barco eran senderos de agua que nadie recorría, exploradores perdidos en el mar análogo. Al Norte, una superficie oscura y bituminosa, la huella de un saurio atrapado en un lago de turba. Un saurio solitario y acorralado que no se anima a asomar la cabeza. (LNL, 16)

La referencia a los saurios la encontramos también en El tapiz de la creación, así como en la descripción de los vehículos y los tripulantes que se encargan de conseguir hacer “desaparecer a las personas”, detalle que conocemos gracias a la anamnesis de Vercingetórix:

mientras Vercingetórix era empujado y metido a golpes dentro de un auto azul, sin matrícula, cuya marca era hartamente conocida en la ciudad (*a tal punto que, como si se tratara de un enorme saurio depredador, cuando uno de ellos aparecía, de inmediato las avenidas y las calles se vaciaban: hombres y mujeres huían, las ventanas y las puertas se cerraban y súbitamente no se escuchaba un solo ruido, más que la respiración feroz y amenazadora del saurio aplastando bajo sus patas los escalones, las raíces de los árboles y el pavimento.*) (LNL, 58; énfasis añadido)

Pero en una cita (LNL, 40) que desarrolla al final de este capítulo titulado EL VIAJE, V: HISTORIA DE EQUIS, podemos vislumbrar el tono de comicidad cómplice al que la voz narrativa también nos invita en nuestra calidad de narratarios, como lectores especializados:

Hay otra lista de libros, encargados por Equis a un librero de la ciudad de Trampa, quien no sabemos si llegó a conseguirlos: las relaciones de Equis con los comerciantes de esa ciudad dejaban mucho que desear, y la única librería existente se dedicaba a vender tarjetas postales con la imagen del Monte Carmelo en invierno, como una torta nevada, suscripciones a las revistas de moda, de astrología y bricolaje y bolas verdes de hachís de pésima calidad, que los colegas mascaban como chicle.

Este elemento humorístico incluido en su obra, nos remite a la decisión de Peri Rossi cuando se refiere a la necesidad de conservar el optimismo, debido a la segura posesión de lo indispensable para la vida y para poder superar así situaciones límites:

Por adelantarme a los acontecimientos yo me encontraba sola, enferma, exiliada, lejos de mi ciudad natal, de mi familia, de mis libros, de mis amigos y de todo aquello que fue mi mundo durante los treinta primeros años de mi vida.

Una vez que el dolor aflojó un poco, comencé a decir que el exilio nos proporcionaba una segunda oportunidad: la de empezar a vivir en otra parte, cuando ya sabemos las dos cosas más importantes de la vida: leer y escribir. (No se consuela quien no quiere. En el fondo, soy una optimista).

Optimismo que se materializa en guiños que invitan a la complicidad al referirse a la lista de libros que Equis ha encargado a un librero de la ciudad de “Trampa” y que la voz narrativa, con focalización heterodiegética lateral, ahora configurada en primera persona del plural no conoce si realmente logró conseguirlos alguna vez. Cada una de las referencias desarrolla una característica que nos invita a reflexionar sobre las especificidades del imagotipo de Equis, y en forma paradigmática, de nuestra humanidad, elemento que le permite conjugar nuevamente representaciones ideológicas y utópicas: *El jardín de los anhelos que se bifurcan*, de George Lewis Borges (sic), donde la voz narrativa considera la ceguera y la mudez como elementos esenciales para afinar el sentido literario: “Quien carece de la aptitud de ver las apariencias tiene una relación más intensa con la memoria y la imaginación, como el que empieza a hablar tardíamente se sentirá más a gusto con la palabra escrita” (LNL, 40); esta anotación nos permite reflexionar sobre la importancia de poder distinguir lo esencial de lo fenoménico, que normalmente deberían coincidir.

El siguiente libro de la lista de encargo es *El fuego fatuo*, de Dieu la Rochelle (sic), esta referencia nos permite conocer la afirmación contundente de Equis sobre su estado anímico en una consulta médica: “(‘¿Algunas veces siente angustia?’ –le preguntó el médico. ‘No, doctor –dijo Equis–. Es una angustia permanente’)” (LNL, 40-1); relacionamos la sensibilidad con la manera de asumir las situaciones que vivimos y las que experimentan otras personas, en otros lugares, en otras circunstancias. Continúa con *Las hortensias*, de Felisberto Hernández, único libro señalado con su nombre real junto a su autor– cabría anotar que Cristina Peri Rossi, en su exilio, difundió en España la obra poco conocida de Felisberto Hernández, compatriota suyo, esta referencia literaria nos permite conocer sobre la adicción de Equis por las flores de las acacias –constituido en su espacio público–; la voz narrativa introduce aquí a Vercingetórix, sobreviviente de la prisión en “la fábrica de cemento”, víctima de la tortura en el sur de América Latina, exiliado de su cotidianidad, de su comunidad, pero siempre lúcido, a quien le atraen las enanas y además posee una colección de 25 muñecas de porcelana en trajes de baño –elemento propio de su espacio privado–, sobre la que el protagonista cuestiona a su amigo con el fin de conocer la razón de la afición por estas muñecas y evitar –o consolidar– un estereotipo al respecto: “Equis le preguntó a Vercingetórix si su colección privada de bañistas en miniatura le provocaba alguna clase de estremecimiento erótico, y Vercingetórix –ancho, alto y robusto, de fuerte madera sin pulir– respondió, airadamente:

“¡No! Es de índole estético, y a veces, metafísico” (LNL, 41). Estas referencias relacionan la importancia del autoconocimiento, de la composición de nuestra humanidad como un todo integral donde lo estético y lo trascendente constituyen derechos que nos competen a todos, donde los espacios públicos y privados deben respetarse, una lección sobre lo esencial del diálogo para evitar juzgar al otro sin conocerlo, para superar prejuicios y evitar estereotipos.

El siguiente libro de la lista es *La muerte de un jugador de ajedrez chino*, de Akira Kusawata (sic), donde se refiere la apuesta del alma en un juego de ajedrez chino realizado entre un lugarteniente y el emperador chino Tiu-Kiu; el emperador es derrotado, el lugarteniente “toma posesión de sus sueños, de sus recuerdos y de sus ambiciones, sin perder, empero, sus propios sueños, sus propios recuerdos y anhelos” (LNL, 41), esta condición enloquece al terrateniente y lo conduce al suicidio con el ritual del harakiri: imaginar la posibilidad de una vida dentro de nuestra vida, la imposibilidad de hacernos cargo de una vida otra, de controlar el alma desarraigada del otro como consecuencia de una banalidad lúdica, el derecho imperativo a la autonomía y el respeto a la libertad individual de la persona cobran protagonismo en esta referencia.

El último libro de la lista es *Mujeres y utopía*, de César Moro (sic), acompañado de estos términos: “(descripción fantástica de una fauna variada: máquinas que cantan, anfisbenas, personajes de los cuadros, criaturas de fábula, siempre de sexo femenino)” (LNL, 42), que bien podríamos relacionarla con la importancia de la interseccionalidad para la construcción de estereotipos sobre lo femenino a lo largo de las culturas a través del tiempo.

Los libros constituyen para Equis parte de su intervención en el ámbito público, le permiten “leer todos los viajes”, lo acompañan en cada uno de ellos, forman parte de su cotidianidad, aunque deba cumplir labores que lo excluyan de la lectura y de su formación; les concede suma importancia a lo largo de su vida, por esa razón se ha propuesto llevar adelante “su plan particular de alfabetización” (LNL, 69), para conseguirlo no evita realizar malabares ni posar el libro sobre la espalda o el pecho de uno de los pasajeros de bus o metro, para lograr que quienes lo rodean merodeen y se detengan en sus páginas –se manifiesta así el viaje por tierra dentro del viaje factual y ficcional–:

En épocas especialmente difíciles, (cuando por ejemplo hay una serie de televisión muy exitosa que además se vende en fascículos o cuando el gobierno establece una censura muy rigurosa sobre los libros interesantes), Equis no tiene escrúpulos en emplear, para su

campaña de alfabetización, libros pornográficos que siempre despiertan el interés de los escolares que viajan en el autobús, de los hombres casados y de las mujeres que no leen porque no viajan. De inmediato aprovecha para recomendar, muy seriamente, otros libros pornográficos, entre los cuales se encuentran las novelas de Cortázar y los libros de Foucault.

En épocas de clandestinidad, no vacila en llevar en el bolsillo unas hojas impresas que desliza en las manos del lector que está aprovechando la página 51 de *Tristram Shandy*, de Sterne y que contienen una cuidadosa selección de libros que hay que leer.

Una vez, mientras viajaba del cementerio al puerto, en un autobús de largo recorrido, llevando ostensiblemente abierto *Ada, o el Ardor*, de Nabokov, cuya lectura era prolijamente seguida por una anciana, que iba a su lado (Equis se cuidaba de demorar el cambio de páginas, sospechando de la vista de la buena mujer) ésta le dijo, en secreto, como se confían las terribles intimidades a un amigo:

–Cuando era joven, yo también fui anarquista.

Criptográficamente, Equis le contestó:

–El placer es el deseo. (LNL, 69-70)

Desde el inicio de su intervención en la novela, Equis muestra su autoimágenes de persona cultivada y amante de la lectura: recuerda a Homero para establecer el tiempo preciso de su viaje y su primera interacción en una referencia directa a la *Ilíada* y la obra implícita en ella, focalizada en la *Odisea*, en una gradación conformada por la sirena del barco –remembranza de las sirenas mitológicas– y el acercamiento de “la Bella Pasajera”:

*La sirena del barco había comenzado a aullar exactamente en el verso número dieciocho del canto VI de la Ilíada: “¡Magnánimo Tidida!, ¿Por qué me preguntas sobre el abolengo?” Era Glauco a punto de enfrentarse con Diomedes. Sirenas: doncellas fabulosas que moraban en una isla, entre la de Circe y el escollo de Escila, y que con su dulce voz, encantaban a los navegantes. Lo recordó porque era el quinto día de navegación y la segunda escala, la Bella Pasajera se acercó hasta él ya con el bello ronroneo de la gata cansada de mar... (LNL, 10; énfasis añadido)*

Este pasaje se concentra en el tema y motivo fundamental de la *Odisea*: el cumplimiento del *νόστος*, y para lograrlo, vencer la maldición provocada por su *hybris* y la instauración de su *némesis*, sufrir las consecuencias de la cólera de Poseidón; conocer y vivir aventuras, pasar de ser el Odiseo *πολυμήχανος* –de muchos recursos–, *πολύτροπος* de múltiples ardidés, al sensato Odiseo *συνετός*–, quien ha aprendido con el sufrimiento y ha superado retos, el *πολυπλανής*, quien ha realizado múltiples viajes, incluso al inframundo en búsqueda de respuestas para deponer la cólera de Poseidón y cumplir el retorno a su hogar. Un Odiseo que finalmente ha elegido defender su humanidad, aunque frágil y efímera: el cuidado e importancia que confiere a su memoria le permiten rechazar la propuesta de Calipso para integrarse al mundo de las deidades, al mundo del olvido

que desintegraría su humanidad, aunque le aseguraría su vida y su juventud eternas. Gracias a esta decisión consigue regresar a Itaca, cumplir con el retorno como final de su viaje; fortalecer su identidad elegida le permite asumir y valorar su humanidad en toda su dimensión, defenderla y disfrutarla. Desgraciadamente, Equis no lo conseguirá, no podrá cumplir el viaje en su totalidad, el cumplimiento de su *vóστος* permanecerá pendiente; si bien consiguió que el primer viaje de Lucía cumpliera el retorno, no podrá asegurar el retiro de Lucía de su estancia en el inframundo, ese cabaret deplorable en el que vuelve a encontrarla... o tal vez permanecerá pendiente, inserto en la incertidumbre del diálogo compartido después de su actuación en el encuentro homoerótico con Dolores del Río. A pesar de la incertidumbre, esta representación ideológica y utópica le ayudará a resolver el enigma recurrente presente en sus sueños, cuya resolución él considera que le permitirá interactuar con Lucía, deponer la cólera, evitar la muerte segura de la princesa a manos del padre rey, el viaje de retorno a su dignidad de persona que elige su futuro en el sueño donde se resignifica su condición de viajero:

Viejos reyes enamorados de sus hijas. Inventan enigmas de difícil solución. Pretendientes enamorados. Sin saber la respuesta. Mueren degollados. [...] “¿Cuál es el tributo mayor, el homenaje que un hombre puede hacer a la mujer que ama?”, preguntaba el rey, severamente. En el sueño es de noche y están en un campo abierto, sin estrellas y sin lunas, sin árboles ni agua, sin pájaros ni peces. Sólo un toldo para el rey, en el campamento lejano. [...] Entonces Equis se yergue, en el sueño sus ojos brillan triunfadores, se aproxima, sigiloso, al viejo rey y le grita a la cara, le anuncia, lentamente: “El tributo mayor, el homenaje que un hombre pueda hacer a la mujer que ama, es su virilidad”. Se oyen truenos, relámpagos alados cruzan el cielo, una pesada piedra cae y abre el suelo, animales extraordinarios huyen por los cerros, “¡Su virilidad!”, grita Equis, y el rey, súbitamente disminuido, el rey, como un muñequito de pasta, el reyecito de chocolate cae de bruces, vencido, el reyecito se hunde en el barro, el reyecito, derrotado, desaparece. Gime antes de morir. (LNL, 197)

Encontramos aquí una referencia al rey Enómao, hijo del dios Ares, y a la pasión incestuosa por su hija Hipodamia, a cuyos pretendientes los retaba a competir en una carrera de carros halados por caballos obsequiados por el dios. Ninguno de los pretendientes pudo vencerlo en la carrera, el precio de la derrota era la muerte y la decapitación de los pretendientes, cuyas cabezas se encontraban exhibidas, como advertencia alrededor de la pista donde competían. Esto ocurría hasta que Pélope decide presentarse como pretendiente de Hipodamia; al ser invitado a participar en la competencia, Pélope recurre a Poseidón para conseguir la benevolencia del dios. Poseidón le regala caballos que pueden competir con los de Enómao y le aconseja sobre

el arte de manejar efectivamente el carro en la carrera. Además, Pélope chantajea a Mirtilo, el auriga del rey, –le ofrece la primera noche con Hipodamia a cambio de que malogre los ejes de las ruedas del carro de Enómao– para asegurarse la victoria, y por lo tanto, mantenerse con vida, casarse con Hipodamia y reinar en la Élide. Pélope logra vencer; el rey muere como consecuencia del accidente producido por el daño en los ejes de su carro.

## 7. Memoria y relaciones de alteridad en el exilio como viaje

Te he concedido por una vez  
el papel y el lápiz  
la voz que narra  
la crónica que fija contra la muerte  
la nostalgia de lo vivido.

Y me va bien en el cambio  
te aseguro.

Quiero contemplar  
quiero ser testigo  
quiero mirarme vivir  
te cedo gustosamente la responsabilidad  
como un escriba ocupa mi lugar  
goza si puedes con el relevo  
serás mi descendencia  
mi alternativa.

La que vivió para contarlo.  
(Cristina Peri Rossi, *Condición de mujer*)

El motivo del viaje alineado con el extrañamiento obligado por asuntos que relacionan la política con la creación literaria podemos encontrarlo ya en las prácticas ostracistas en la Hélade clásica –siglo V a.C.–, en Ovidio –siglo I d.C.–, en Dante –siglo XIV d.C.–. Ovidio reflexiona y testimonia su sufrimiento causado por su viaje factual en los versos que componen las epístolas que escribe desde su exilio en el Ponto (*Tristes & Pónticas*, 1992); en ellas relata sus experiencias de exilio en Tomis –en “el último mundo”– como consecuencia de su *relegatio* a causa de un “*error et carmen*”, lo que no le permitirá retornar a Roma para encontrar paz ni para recuperar su identidad, su lengua, sus amigos, sus espacios, sus amores que conformaban su vida cotidiana: “*quis enim mihi tam sit iniquus optet ut exilium pace carere meum?*”(Ovidio, *Pónticas* 3.1.38) (¿Quién, en efecto, sería tan injusto como para desear para mí un exilio sin paz? Traducción

propia). En *La nave de los locos*, la voz narrativa recupera una afirmación de Ovidio y la inserta en la descripción de Palma de Mallorca como *locus amoenus*:

El aire del lugar, lleno de perfume de las camelias, madre selvas y de los árboles frutales –había abundancia de nísperos, damascos, naranjos, limoneros y durazneros– embriagó al principio a Equis que, venido del asfalto, *experimentó una debilidad de los sentidos parecida a la somnolencia, a ese estado posterior al orgasmo que Ovidio –escéptico– llamó melancolía.* (LNL, 78; énfasis añadido)

Equis, a través de su cartografía emocional e ideológica, consigue hacernos viajar por los múltiples lugares que ha visitado, a pesar de no considerarse un aventurero: “–Soy un hombre sedentario –dice Equis–. Sin embargo, me he visto obligado a viajar de manera casi permanente, de modo que puede decirse que los viajes son mi segunda naturaleza. Le diría, con el poeta, que las ciudades son estados de ánimo” (LNL, 175). De esta manera, nos enteramos de los diversos viajes que ha leído, contemplado y, en algunas ocasiones, ha protagonizado. Los ejes transversales de estos viajes han sido el aprendizaje, la construcción de lugares de memoria, el conocimiento de costumbres, culturas y lenguajes diferentes, pero esencialmente de la angustia, la muerte y la impunidad características de los regímenes totalitarios: desapariciones masivas, experimentos para probar fármacos con mujeres víctimas de los campos de concentración, infibulaciones para vender a mejor precio a adolescentes, soledad, injusticia, crueldad, destierro, extrañamiento, pulmones de presos políticos llenos de polvo de cemento, clínicas de muerte, hospitales militares, tortura de presos políticos, desapariciones de revolucionarios en las selvas o en los mares, naves de locos que reemplazan a los manicomios, cárceles donde encierran en forma inhumana a los “transgresores” de las leyes impuestas por gobiernos totalitarios... crímenes cometidos condenados al silencio, testimonios y denuncias del “hilo rojo” que atraviesa América Latina que, en su mayor parte, han permanecido en la impunidad, incluso en una desmemoria obligada. Equis los conserva en su memoria social, pues está consciente de no poder olvidar los hechos contemplados, relatados o conocidos de primera mano sobre torturas degradantes, personas a quienes han obligado a partir hacia su último viaje debido a sus posiciones contestatarias frente a regímenes fascistas e integra sus experiencias con las diversas acciones deshumanizantes sobre las que toma consciencia y nos las comunica como representaciones ideológicas y utópicas:

“Eso –dice Equis– sin tener en cuenta que en el fondo de los ríos, en el litoral de los océanos, y en las playas alejadas, aparecen con frecuencia numerosos cadáveres mutilados; cuerpos que después de haber padecido el tormento han sido lanzados al agua, y se encadenan a los bancos, a las plataformas marinas, como algas. Son los cementerios marinos, diferentes, por cierto, como advertirás, a los de Valéry, que Dios tenga en la Gloria.”

“Shhhhhh –dice Morris–. Silencio. *De estas historias no conviene hablar. Además, son de mal gusto. Pescadores sumergidos que de pronto se encuentran bajo el agua, con el cuerpo destrozado de una muchacha, y temerosos, no saben qué hacer con él, porque denunciar a un muerto es volverse culpable.* Hermosos litorales donde ya no se divisan misteriosas galeras a la deriva, barcas blancas bogando, sino horribles rostros mutilados [...] (LNL, 101; énfasis añadido)

En *La nave de los locos* se cita a Dante Alighieri en varias ocasiones, –sirve como referencia temporal “antes de la edad de Alighieri que dice que se perdió por una selva oscura” (LNL, 97)–, como paradigma del *Dolce stil novo*: “*Voi, che per li occhi mi passaste al core / e destaste la mente que dormia / guardata a l’angosciosa vita mia / che sospirando la distrugge Amore*” (LNL, 77). Se recalca, esencialmente, su condición de *πολίτης* –ciudadano activo– comprometido, que debe emprender viaje con rumbo al exilio debido a razones de desacuerdos políticos; un escritor obligado a desterrarse, desentrañarse, aunque esa experiencia le servirá para construir su obra magna, *La Comedia*, donde puede cumplir con un viaje metaterreno en compañía de Virgilio como su guía. Un viaje propio de los héroes épicos, pero que ahora lo emprende el propio Dante, poeta-profeta como protagonista, continuador de los viajes fantásticos e imposibles de Luciano de Samosata–, para develar-nos su conocimiento externo y su autoconocimiento como elementos esenciales de nuestra formación humana; gracias a la palabra supera el desarraigo sufrido al construir una imagen paradigmática de la sociedad de su época, de los hitos culturales, religiosos y políticos:

*caro precio pagaron Dante y Virgilio, por no ser complacientes, sin tener en cuenta ejemplos más modernos.* El humor de las ciudades es variable, y hoy ensalzan lo que ayer destruyeron; carecen ostensiblemente de memoria y el anhídrido carbónico (más los residuos de plomo y poliuretano) corroen –como el herpes– sus neuronas. (LNL, 37; énfasis añadido)

En el desarrollo de la novela encontramos reflexiones sobre la inhumanidad característica de las grandes ciudades, la voz narrativa las presenta como seres sintientes, vivos, pero carentes de memoria; se refiere a ellas en esos términos para plantearnos un reto en nuestra calidad de narratarios, averiguar los nombres reales de las ciudades en las

que Equis vivió un tiempo y que se caracterizan por el cambio de nominación como un guiño cargado de ironía sobre su condición identitaria esencial que se construye en los viajes realizados:

Si sus investigaciones personales –sensible lector– le llevan a la conclusión de que Equis pudo haber estado en las siguientes ciudades, durante algún tiempo: Old York, Merlín, Delicate Jersey, Texaco, Ombu-Beach, Psicosis-Aires, Asnópolis, Megalópolis, Sonata-Kreutzur, Anagrama y Quac-quac, [sic] ha ganado un certificado de apátrida, inconveniente, es cierto, en las aduanas, pero muy útil para escribir poemas. (LNL, 38)

Es importante mencionar aquí la representación ideológica y utópica que denuncia el paisaje gris del pueblo fantasma, como otra *katábasis* –viaje al inframundo– el “campo de desaparecidos” donde se erguía la “fábrica de cemento”, lugar de confinamiento para los presos políticos en condición de “desaparecidos”, un viaje en el que Vercingetórix y los otros compañeros de reclusión debieron experimentar el abuso, la tortura, la muerte; donde los soldados se divertían en analogías míticas que desconocían –como el mito de Sísifo– ordenando levantar piedras enormes, cargarlas para cambiarlas de lugar y luego, volverlas a su espacio originario. Lugar donde los militares leían sus poemas “corales” con el fin de recibir halagos de los prisioneros, académicos detenidos, quienes debían realizar la apología de estos “versos” cada día, actividad destinada a recordarles a los “desaparecidos” su condición de indefensión frente a soldados cuya misión exigía matar “a los enemigos de la patria”. La fábrica de cemento es un lugar distópico, presenta como característica un cartel en el que estaba inscrito el apotegma clásico<sup>19</sup> de “CUERPO SANO EN MENTE SANA” como un oxímoron altisonante, y que los presos políticos debían mantenerlo siempre limpio de polvo, por lo que no podían detenerse a descansar, obligados a realizar una labor martirizante, pues el polvo del cemento lo cubría todo, inmisericordemente, sin pausa. Vercingetórix ignoraba si el pueblo había sido construido para llevar allí a los prisioneros políticos o ya había existido, pero había sido abandonado; en cualquiera de los dos casos, se constituía en un paisaje de pesadilla. Vercingetórix permaneció en la fábrica de cemento a lo largo de dos años, consiguió sobrevivir gracias a su fuerte complexión y a su habilidad para la cocina; pero una gran cantidad de sus compañeros detenidos desapareció en condiciones inhumanas, incluso en el

---

<sup>19</sup> Apotegma que encontramos en la obra *Sátiras* de Juvenal: “orandum est ut sit *mens sana in corpore sano*” (2008, Sátira X, v. 356; énfasis añadido).

tratamiento recibido después de su muerte, destinado a no dejar rastro alguno y a asegurar así la impunidad militar y gubernamental:

Vercingetórix desapareció una mañana fría de agosto, [...] porque hay viajes involuntarios que nos sorprenden en medio de nuestra candorosa hipótesis del tiempo y del espacio. *Desaparecer deja entonces de ser un acto voluntario y se convierte en una actitud pasiva; nos desaparecen, decía Vercingetórix, las pocas veces que se refería al hecho.* No tuvo tiempo de preparar el viaje, ni de despedirse de los amigos, ni siquiera de saludar a los vecinos que sigilosamente habían cerrado puertas y ventanas, porque él estaba desapareciendo mientras siete hombres bien armados (dos mascaban chicle) se lo llevaron a la fuerza, cubierto por una manta y con los ojos tapados por esparadrapo.

[...] Nadie conocía la existencia de la fábrica de cemento que volvía cenicientos y esperpénticos los árboles del lugar, que cubría de polvo amarillo las ropas, los ojos, que tapaba las montañas como si fueran de cartón. *Nadie conocía, tampoco, la existencia de los desaparecidos, en ese lugar, atrapados entre el polvo del olvido y el polvo de la muerte, como una legión de hormigas que trabaja en las cañerías, mientras la ciudad, ajena, duerme.* [...] *Y le parecía que el comienzo de la muerte estaba allí,* en las oleadas de polvo de cemento que los cubría, como si ya fueran estatuas, como si ya fueran cadáveres; un polvo que era inútil sacudirse de los ojos, de la nariz, de la boca, y que los iba tiñendo de verde y de amarillo hasta uniformarlos, hasta ser, al poco tiempo, un grupo de fantasmas todos iguales, que escupían sangre y polvo, que vomitaban bilis y polvo, que se rompían bajo los golpes y sus huesos tenían el color del cemento. (LNL, 57-9; énfasis añadido)

En la tradición de la literatura de viajes, Marco Polo y su *Libro de las maravillas* (2018) nos sorprenden aún con datos sobre lugares lejanos e inaccesibles, interacciones culturales, costumbres exóticas, animales desconocidos que nos invitan al discernimiento sobre la importancia de la *αυτοψία* –posibilidad de ver algo con sus propios ojos– y la posibilidad de compartir sus experiencias con el mundo, gracias a la mediación de Rustichello y de los hábiles e imaginativos iluminadores de los primeros códices en los que se plasmó su relato de viaje. En *La nave de los locos* encontramos una referencia inicial a Marco Polo gracias a la postal de Venecia que conserva Equis y la coloca en el librero para adornar su buhardilla: “Una lámina de Venecia, que según creyó reconocer, era una reproducción de una tela de Canaletto, a menos que fuera Vanvitelli; no podía asegurarlo, su memoria hacía tiempo que había dejado de ser fiel, de modo que a veces podía recordar un cuadro que nadie había pintado todavía” (LNL, 238). Se incorporan, de igual manera, en las écfrasis del Tapiz de la creación de la catedral de Gerona desde el capítulo III que lleva su nombre. Las escenas están cuidadosamente seleccionadas, se las presenta con una tipografía distinta a la del resto de la novela –en cursivas–, se cita en

latín los pasajes bordados en el tapiz, conforman parte de doce capítulos en la novela y se presenta como conclusión de la obra: una referencia a los meses y ríos que faltan en el tapiz. Se aclara en una nota al pie de página, la única en el libro, su fecha de elaboración –“s. XI o tal vez XII”, fragmentado, pero estructurado de tal forma que sería posible reconstruir sus piezas faltantes en “el bastidor de la mente”, capaz de dotar de sentido sin desvalorizar la complejidad correspondiente a un mundo ordenado y concéntrico cuyo mensaje tenía como objetivo la salvación:

*Todo en él está dispuesto para que el hombre se sienta en perfecta armonía, consustanciado, integrado al universo, rodeado de figuras fantásticas y reales: pájaros con colas de pez y perros alados, leones con caparazón de tortuga y serpientes con cara de lobo; ángeles que pescan con aparejos y vientos contenidos en odres hinchadas; todo, en el tapiz, responde a la intención de que el hombre que mira –espejo del hombre representado con hilos de colores– participe de la creación, al mismo nivel que el buey de cabeza de loro y de la espada de la cual nacen hojas lanceoladas y para que sin salirse de los límites de la tela, esté en el centro mismo de la creación, no por ello alejado de los bordes o extremos. (sic) (LNL, 20)*

La écfrasis de El tapiz de la creación conjugada con los epígrafes bíblicos, la nominación de la segunda parte de la novela con el nombre de Eva y los ejercicios narrativos infantiles para describir el exilio del Paraíso que experimentaron Adán y Eva nos remiten al inicio del mundo y al destierro que anula la armonía del cosmos como referentes que resuenan en la actualidad sobre la complejidad del extrañamiento debido a acciones inhumanas, indignas, degradantes... y desgraciadamente, impunes.

## **8. El exilio: Testimonio, memoria social, memoria denunciativa**

El alma del extranjero. Del extraño. Del introducido. Del intruso. Del huido. Del vagabundo. Del errante. ¿Alguien lo sabía? ¿Alguien, acaso, sabía cómo se encontraba el alma del extranjero? ¿El alma del extranjero estaba dolorida? ¿Estaba resentida? ¿Tenía alma el extranjero?

(Cristina Peri Rossi, *LNL*)

Cristina Peri Rossi construye una novela cartográfica, donde ha medido palabra a palabra sus experiencias de exilio en representaciones ideológicas y utópicas que van desde testimonios de sobrevivientes hasta referencias cómicas e irónicas. En ellas se combinan la memoria individual, la memoria histórica y la memoria colectiva; una

memoria que trasciende la enunciación para consolidarse en memoria denunciativa de los testimonios de los viajes de exilio, de las desolaciones producidas por la condición de “extranjería”, especialmente la marcada por el desarraigo desde el compromiso ético que se erige como testimonio contra la impunidad de todas las acciones inhumanas, carentes de ética civil, irrespetuosas de los derechos fundamentales de las personas y del mundo en general. Se presentan como acciones inmorales que se naturalizan en los regímenes totalitarios y se convierten en parte de la violencia cotidiana necesaria para controlar a quienes se oponen a esas prácticas y las denuncian ..., y a pesar de eso, son acalladas u olvidadas con el transcurrir del tiempo. Pero la Literatura puede contrarrestar este fenómeno del olvido *-λήθη-*, y precisamente esto lo ha conseguido Peri Rossi con su novela *La nave de los locos*, evitar la desmemoria, testimoniar las experiencias de tortura, de exilios forzados, de muertes impunes.

Esta obra literaria combina la tradición cultural de los relatos de viaje desde la antigüedad clásica que trascienden las dimensiones espacio-temporales, culturales, antropológicas, gracias a la consagración de la palabra y a su trabajo minucioso para conseguir su calidad estética. Así podemos valorar su creatividad e imaginación, el ingenio innovador que combina la antigüedad y la modernidad para invitarnos a reflexionar sobre la injusticia, la condición de “extranjería” como fuente de enfermedad o como manifestación de una sociedad enferma, una sociedad excluyente con “lo otro”, con el otro, con lo diferente, una sociedad enferma que enferma a las personas y termina aniquilando a quienes no están de acuerdo con el régimen totalitario dominante.

En su novela –y en su poética en general– Peri Rossi manifiesta el desarraigo, “el estado de exilio” como una condición frente a la cual no podemos permanecer indiferentes, pues los testimonios vertidos en su novela nos comprometen y forman parte de la memoria colectiva, de la memoria denunciativa; su literatura comprometida reivindica los viajes descritos en sus obras como fuentes de conocimiento del mundo externo, de los otros y del autoconocimiento necesario para entender las relaciones de alteridad –identificar al extranjero como *Alter* o como *Alius*–; definir nuestra visión del mundo y nuestra actuación en el mundo, nuestros *Standpunkte*– desde la complicidad ideologizante o desde la denuncia en el enunciado utópico en la filía, la manía o la fobia que conduce a la emarginación del otro distinto, y por ello, amenazante.

*La nave de los locos* resalta la necesidad de integración del *homo ethicus*, el *homo aestheticus*, el *homo oeconomicus* y el *homo spiritualis* gracias al arte de la memoria manifiesto en la combinación de palabras sabiamente utilizadas en écfrasis, preguntas

retóricas, noticias periodísticas, bitácoras de viaje, anamnesis de lo que no puede olvidarse, de nuestra realidad en un mundo que hemos complejizado hasta el punto de poner en peligro nuestra humanidad, nuestra identidad esencial debido a la primacía del *πόλεμος* que propicia el caos, la avaricia, la crueldad y la ausencia de empatía por el próximo; un mundo con espacios ideologizados que no propugnan la unidad, ni la solidaridad, ni el respeto, ni el florecimiento de lo mejor de nuestra condición humana. Los motivos del viaje, la alteridad y la memoria se aúnan en esta obra para conseguir que nos sintamos con-movidos, nos invita a la reflexión sobre la necesidad de fortalecer nuestro conocimiento del mundo, la importancia de llegar a nuestro autoconocimiento, el papel esencial de la memoria en la conformación de nuestra humanidad, el peligro de la desmemoria y del olvido, las formas en las que nos relacionamos con quienes nos rodean y los imagotipos con los que caracterizamos a los demás y nos autocaracterizamos como procesos esenciales que nos permitan la comprensión del mundo en el que vivimos y la reflexión sobre cómo nos sentimos y cómo actuamos en él.

## Capítulo sexto

### ***El santo oficio de la memoria: Viaje y alteridad, elementos esenciales de la memoria denunciativa***

¿Por qué muchos de los que tienen o deberían tener un interés objetivo revolucionario mantienen una posición de tipo reaccionario? [...] ¿Por qué soportan los hombres desde hace siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de quererlas no sólo para los demás, sino también para sí mismos? [...] Esto es lo que precisa explicación, esta perversión del deseo.

(Deleuze y Guattari, *El Anti Edipo*)

Para mí el Santo Oficio de la Memoria surgió el 20 de abril de 1982, viendo la guerra de las Malvinas, azorado, desde México, y pensé que era un lugar común y un material que iba a escribir. Creo, como Marguerite Yourcenar, que un escritor es aquel al que todo acontecimiento que sucede lo tiene que poner en palabras.

(Mempo Giardinelli)

Es la memoria un instrumento maravillosamente útil y sin el cual el juicio apenas puede desempeñar su oficio.

(Montaigne, *De la presunción*)

#### **1. El poder de la palabra y las palabras del poder**

Mempo Giardinelli obtuvo el premio Rómulo Gallegos 1993 con su novela *El santo oficio de la memoria*, una obra donde encontramos referentes de la literatura clásica helena y latina utilizados a manera de puentes y vasos comunicantes con las culturas latinoamericanas; en ella se menciona a escritores argentinos como Sarmiento, Alberdi, Mitre, Gorriti, Lugones, Borges, Marechal, Cortázar, Pizarnik, Pitol; y de México, como Netzahualcóyotl, Reyes, Rulfo, Paz, Monterroso, Monsiváis, Villaurrutia en diálogo fluido con Homero, Esopo, la mitología helena; con Virgilio y su *Eneida*, *Geórgicas* y *Bucólicas* –en la celebrada traducción en verso del P. Aurelio Espinosa Pólit, S.J.–; con un homenaje reiterativo a Dante con *La Comedia*, *Vita nuova* e *Il Convito*, esencialmente. Giardinelli reconoce la importancia –casi oximorónica– del oficio del ποιητής –poeta–, lo expresa así en una entrevista para el diario *Hoy* (27/03/1999, 5b):

¿Qué puede hacer un poeta? ¿Qué les cabe hacer a los que sólo piensan y reflexionan, pero no tienen soluciones en las manos ni posibilidades concretas para modificar la realidad? Se me ocurre una única respuesta: seguir soñando y contagiar el sueño. Para eso están los poetas. Su destino y su drama es soñar con imposibles. Imaginar un mundo mejor. Imaginar infiernos. Anticipar horrores. Conceptualizar lo etéreo. Apreciar lo oculto. Develar lo insondable. Explorar lo desconocido. Contemplar lo santo y lo profano. Crear en la otredad que es el arte. Resistirnos pues a la idea de que el poeta no puede hacer nada. Cada poema significará ahora y siempre, que la historia sigue su curso ...Dante Aligheri nos enseñó que hay que caminar por las cornisas del infierno si se quiere llegar al Paraíso. (Mempo Giardinelli).

*El santo oficio de la memoria* constituye un homenaje a la palabra en sus diversas modalidades: como instrumento de poder: “El que tiene la palabra tiene el poder, hijo. Y el que está en el poder tiene la palabra porque puede mantener el conocimiento, el saber y la legalidad en una lengua que no es la que habla el pueblo” (SOMv, 420);<sup>20</sup> como víctima de la censura, reprimida por la dictadura a un silencio obligado, en ocasiones cómplice, asumido como un silencio cuya ruptura implicaba la exacerbación del miedo debido a la persecución, la tortura, la muerte—; la palabra y sus posibilidades lúdicas se reivindicaban: “—El que hacía esos jueguitos con palabras y comas era un mexicano notable: Xavier Villaurrutia: bosque madura; voz que madura; vos, quemadura, y así” (SOMv, 426). La palabra, en sus manifestaciones oral y escrita, constituye el elemento principal que nos permite asomarnos a la memoria de la cotidianidad familiar de los Domeniconelle, desde sus recuerdos, sus anamnesis, sus añoranzas, sus temores con los que construyen su memoria familiar que devendrá en memoria denunciativa: “Con las palabras hay que tener tanto cuidado como con los números, porque el idioma no es acopio, no es juntar símbolos. Una lengua es una tradición, una manera de sentir, una forma de caminar” (SOMv, 512); y con esos recuerdos propender en los lectores una reflexión profunda sobre la complejidad de la migración, la política, la guerra, el amor, la cultura, los viajes, los sueños, la muerte, la constitución de los diversos “espíritus”—el de la familia, la argentinidad, la humanidad, la italianidad, el mundo latino— donde se conjugan palabras, deseos de poder, y paradojas de solemnidad:

Hay que tener sumo cuidado con las palabras, porque si no todo se confunde y se corre el riesgo de ser una familia despalabrada. Y quien se despalabra se descalabra. Abracadabra, lo que vengo a descubrir. Se apalabra para dar cada golpe. Ah, palabra. A

---

<sup>20</sup> En el análisis de la novela de Mempo Giardinelli he utilizado dos ediciones de la obra, la una impresa, a la que me referiré con las iniciales SOM; la otra, en línea, a la que me referiré como SOMv, de aquí en adelante.

pala abra el corazón de los que golpean contra los demócratas débiles de bolsillo. Cuidado con eso, en estas tierras, porque cuando los demócratas son pobres y están enojados, y si además son solemnes, la democracia dura poco. (SOM, 113)

También incluye datos curiosos, como las palabras-fortalezas en las que se ampara la carta de Isabel de Guevara dirigida a Juana de Castilla para develar historias casi desconocidas –las de las mujeres conquistadoras, viajeras y aventureras– en la que se señala que la fortaleza de las “mujeres conquistadoras” se basaba en el hambre, el amor y Dios–; con el correr de los siglos, la Nona reivindica así la esencia del *logos*:

*Que la palabra es viento que habla. Música y modulación. Fuego frío; calor nevado; hielo ardiente; agua seca; desierto de granos multiplicados hasta un número finito. Que la palabra es el aire que nos envuelve. Que es agua; bramido de mar y silencio de estanque. Que es tierra, madre, domicilio, material del amor y la desdicha, ladrillo, piedra, argamasa, construcción, quebradura, camino. Que es el valor de los cobardes y el temor de los valientes. Que la palabra es cifra. Verbo. Dios. (sic) (SOM, 243)*

La inclusión pertinente del recurso de la oralidad en la novela permite aunar dimensiones espacio-temporales, voces de distintos siglos, escuchar resonancias de culturas y sabidurías autóctonas de América –ecos de los indios Toba y su *qomlaqtaq* en el Chaco, los del guaraní, del tlatoani “Cacamatzin de Texcoco, poeta del siglo quince, [quien] escribió [...] “nadie dice verdad en esta tierra” (SOMv, 120), reivindicar la posibilidad de volverse “verborrágicos”: [un] “océano de palabras que es esta familia, todas las palabras que son nuestra memoria” (SOM, 308), conocer y conjugar particularidades del cocoliche con el italiano, el latín, algunas especificidades en la pronunciación del castellano desde modulaciones argentinas, mexicanas, boricuas, cubanas– fluyendo constantemente:

De manera que si hay algo escrito es que el movimiento, el tuyo, el mío, el nuestro, el de las palabras me refiero, es perpetuo e incapaz de detenerse a cada instante en cada error, en cada mala pronunciación. Las palabras son como estas olas que te depositan lenta, suavemente en este puerto que hoy es tu lugar pero que no sé ni vos sabrás jamás si es tu único lugar, ni tu último lugar. Porque el mejor lugar del Hombre, hijo mío, es la palabra, sólo la palabra, y naturalmente puedes no hacerme caso pues mis palabras son, además de palabras, impunidad de anciana. (SOMv, 514)

La oralidad y su registro preciso de expresiones cotidianas relacionan cada una de las voces con su idiosincrasia, nos permiten reconocerlas siguiendo el flujo de referencias sobre la importancia que conceden a la moda, a la política, al amor, al conocimiento, al

miedo, a los sueños no realizados, al arte en sus manifestaciones pictóricas, musicales, plásticas, cinematográficas, literarias sin convertirse en una carga de erudición excluyente –dentro de mi corpus de investigación, he comprobado la presencia del mayor nivel de metatextualidad en esta novela–:

En literatura nada es lo de menos, y por eso todos los esquemas son falsos y quebradizos. Hace treinta años se empezó a decir que había que seducir a la palabra, adorarla, darla vueltas, amasarla, cocerla a fuego lento, amarla y poseerla sensualmente. Después eso fue antiguo y se impuso quebrar la palabra, romperla, violarla. Si antes eran James, Proust, Carpentier, Borges, ahora eran Joyce, Huidobro, Ionesco, Cortázar. Le rompieron el culo a la palabra. ¿Y? (SOMV, 426)

Cada intervención de las voces familiares utiliza como eje transversal la memoria individual asumida en forma de legado, no únicamente para los descendientes de los Domeniconelle, sino para todos los lectores, como elemento reivindicador de la parresía, especialmente para escuchar las voces de sus mujeres, su dignidad, su derecho a “ser” –tal vez un guiño a Clarice Lispector, además de la evidente referencia a Carpentier en su novela *El reino de este mundo*–, como lo expresa Pedro a su hermana en “Carta” (acápites 46):

Y tuve que aprender que no hay promesa de reinos por conquistar sino sólo el maravilloso, contradictorio, mutante y exquisito reino de este mundo, en el exacto sentido del último capítulo de la novela de Carpentier. Un mundo en el que todo puede decirse, pero sobre todo debe decirse. Pues la palabra es finita pero la imaginación infinita, y eso no es malo porque la palabra es noble, se adapta, crece con el buen uso y alcanza la infinitud expresiva que necesitamos. Borges se equivocaba en su lamento acerca de los límites del lenguaje, ¿no te parece? No hay convención social ni familiar que justifique el silencio: ni el piadoso ni el cobarde ni el agresivo (sic). Y entonces siendo mujeres en un mundo machista, su labor principal ha de ser, probablemente, aprender a romper el silencio. ¿No te parece que cuando la mujer hace silencio es insoportablemente machista, aunque no lo sepa? (SOM, 289)

En el presente análisis, pondré énfasis en cómo los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad consiguen testimoniar la unidad en la diversidad del espíritu humano y su constante búsqueda por resignificar aspectos esenciales efectivos en la conformación de nuestra identidad: los recuerdos asumidos desde la memoria individual, familiar, social, política y denunciativa; el viaje –especialmente en su manifestación de *katábasis* y *nekyia*– y sus posibilidad para adquirir conocimiento de lugares, culturas, personas. Invitar, desde mi investigación, a reflexionar sobre la

importancia del autoconocimiento como elemento esencial en la constitución de la identidad y la ipseidad, asumiendo lo característico de las culturas latinoamericanas frente a las demás culturas, especialmente de las europeas. A considerar la alteridad en sus interrelaciones de amor, *πόλεμος* y deseo de poder en la creación de imagotipos: “Oriente ha sido, históricamente, menos desorientado que Occidente, claro está. La desorientación de Occidente parece un juego de palabras” (SOMv, 376).

## 2. Contexto y complejidades de la alteridad

En *Les tristes tropiques* (1955), Claude Lévi-Strauss señala que sólo hay dos formas para una cultura de enfrentarse al problema de los «otros», los «diferentes» y los «extranjeros». La estrategia antropofágica: «comerse» las diferencias o a sus portadores y así «asimilar» los elementos extraños, pelándolos y despojándolos de su «esoterismo». Y la estrategia «antropoémica»: «vomitarlos», expulsarlos, eliminarlos, destruirlos.

(Bauman y Mazzeo, *Elogio de la Literatura*)

*Permitir así que subsistan lugares abiertos que dan lugar a la <<inutilidad>> (sic) de la palabra filosófica es ya un gesto político que preserva simbólicamente un espacio donde también pueda decirse y surgir lo esencial.*

(Anne Dufourmantelle, *La hospitalidad*)

La novela *El santo oficio de la memoria* está dividida en nueve partes, identificadas con números romanos y cada una de ellas cuenta con su epígrafe correspondiente: Miguel de Cervantes Saavedra, Sergio Pitol, Vicente Huidobro, Alejandra Pizarnik, Marcel Proust, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, Armonía Somers y T.S. Eliot; a estos se agrega el epígrafe de la última intervención innominada, la del acápite 106, con una cita de Miguel Ángel Asturias. Las 106 intervenciones construyen una polifonía de cuatro generaciones de los Domeniconelle, cada una con sus especificidades enhebrando –desde su ipseidad– los hilos conductores, los ejes transversales de la memoria familiar tan relacionada con la muerte y la ausencia, en la que la Nona Angiulina cumple un papel protagónico; el viaje de retorno de Pedro gracias a la democracia recuperada –sin olvidar todo el dolor producido por la guerra de las Malvinas–; las complejidades en las interrelaciones familiares donde afloran “secretos

familiares” develadores de estereotipos sobre el socialismo, el anarquismo y el papel que han desempeñado en la vida de los trabajadores, especialmente en las añoranzas de los inmigrantes:

O si no [la Nona] se largaba a contar la vida de Garibaldi, o la historia del Partido de la Democracia Social Alemana que en 1882 ya tenía un periódico en Buenos Aires, fundó la primera cooperativa de consumo y fue promotor de la celebración del primero de mayo de 1890 en el Prado Español; intensa y simpática, se explayaba sobre el sentimiento de admiración y desconfianza de los italianos hacia los alemanes, que son ordenados, inteligentes y sistemáticos mientras nosotros somos puro ruido, decía, pura cáscara; o explicaba las diferencias entre socialistas y radicales diciendo que en aquella época la Unión Cívica planteaba la democratización política sin ocuparse de los problemas sociales del proletariado, mientras que el socialismo levantaba reivindicaciones obreras y sociales sin ocuparse de los problemas políticos; o si no le daba por ironizar sobre “ese extraño sujeto que en este país llaman El Espíritu de la Argentinidad”. (SOMv, 79)

En la novela encontramos referencias a la sexualidad, el romanticismo como característica de los migrantes emprendedores y soñadores, la homosexualidad, la sanidad mental y los imagotipos responsables de procesos de emarginación de los pueblos y sus culturas:

Todos los alemanes tienen sueños de grandeza y de dominio universal —decía ella—. Son inteligentes, laboriosos, responsables y todo eso está muy bien. El problema es que cualquier día se les da por creerse superiores y quieren dominar el mundo. (SOMv, 48).

[...] Y no, no es que con la modernidad hayan cambiado las cosas. Antes se copiaba el esplendor europeo conocido a través de viajeros y cronistas, mientras se ignoraba la Europa real que éramos nosotros los inmigrantes, los campesinos brutos, rústicos y muertos de hambre, esa indeseable caterva de italianos, gallegos, judíos, alemanes, polacos, rusos, árabes, turcos y demás miserables que sólo traíamos hambre, resentimiento e ideas revolucionarias. Y ahora les da la locura por los gringos, se mean por Miami y la electrónica, están enfermos de autoritarismo y se creen un país de rubios de ojos claros, nobles y distinguidos, y por eso les revienta descubrirse morochazos, empobrecidos, antes víctimas de su propia ilusión del Paraíso que protagonistas responsables de su propio Purgatorio. Y me rebela que no te des cuenta, vos que sos tan inteligente y culto, *tutto un ingegnere, un ragazzo salutévole pieno di saggezza*. (SOMv, 91-2)

La parte I de la novela se compone de ocho voces, en las cuales se nos presenta la rememoración recurrente de Dante en *La Comedia* y al Tonto de la buena memoria familiar confinado en un sanatorio, pero siempre presente con las referencias a su gran capacidad de observación y sus testimonios escritos que le garantizan encontrarse vivo. La II consta de diecinueve voces que nos permiten escuchar a la Nona en tres

intervenciones: contando sobre la decisión de su nieto Enrico de mudarse al Chaco, compartiendo la historia del Chaco, refiriendo el viaje al infierno de Dante con Virgilio como guía para sus nietas y bisnietas; también nos permite asomarnos a los Cuadernos de apuntes de Pedro con sus reflexiones realizadas en los distintos viajes que emprende, desde su exilio a México. La III nos presenta quince voces, donde conocemos sobre el huracán Arturo que inicia el símil del mar como “otro infierno”, un “océano colérico, rencoroso, que tenía tanto brío como los mares que surcara Ulises, como si los rayos de la diestra de Zeus se hubiesen concentrado, todos, en ese punto del planeta” (SOMv236). En la IV, escuchamos dieciséis voces, gracias a las cuales conocemos por Gaetano sobre las huelgas y el amor de la Nona por la lectura de obras de mujeres escritoras: Gorriti, Juana Manso, Clorinda Matto de Turner: “El Diecinueve terminó plagado de mujeres escritoras. De las que nadie se va a acordar, decía, porque aquí están todos ocupados en la literatura gauchesca. Que es sólo un segmento, y no el mejor de este país” (SOM, 277); se encuentran advertencias sobre la “gente brillante”, sobre la necesidad de desconfiar de lo aparente, reflexionar sobre el brillo de cómo han sido expuestas las ideas y evitar dejarse engatusar, fijarse en la “reiteración de lo dicho antes pero ahora embellecido, o tratando de embellecerlo” (SOMv, 280). La parte V se compone de 9 voces con reflexiones metatextuales sobre lo real maravilloso atribuido a la historia de “Sindbad y el pájaro ruij”(sic) o a Marco Polo, a “Harún al-Raschid el que inventa la técnica del cuento dentro del cuento que ahora, en estos años, algunos críticos creen estar descubriendo” (SOM, 356-7); la referencia a las coincidencias entre escritores de la antigüedad clásica y la contemporaneidad en Latinoamérica: “Los mexicanos son como los griegos. Cada día me convenzo más. Por eso Alfonso Reyes escribió su obra tan helénica y tan aztecamente” (SOMv, 326)<sup>21</sup>; se detiene también en analizar el origen de la MAFIA italiana y los excesos de la judío-polaca, la “Zwi Migdal”, y, finalmente, el significativo acápite 67 donde se describe el “Espíritu de la Argentinidad” (SOM, 396-409). Dieciocho voces conforman la parte VI, en ella se narra sobre la ciudad de Florencia y la actividad del Ducante y La Comedia (SOM, 418-421), los heteroimagotipos

---

<sup>21</sup> Podríamos caracterizar a Alfonso Reyes como un humanista filheleno. Su relación con la cultura helena se concretó como una relación de filía: respetaba las manifestaciones culturales tanto las de su país como las de los otros países donde estudió y cumplió funciones diplomáticas. Sus estancias en España, Francia, Brasil y Argentina afianzaron su cosmopolitismo. Compuso la obra de teatro *Ifigenia cruel*, tradujo el primer canto de la *Iliada*, escribió poemas, ensayos y narraciones con temas helenos: *Rescoldo de Grecia*, *La afición de Grecia*, *Homero en Cuernavaca*, *Panorama de la religión griega*, *Sirtes*, *La crítica de la edad ateniense*, *La antigua retórica*, *Mitología griega*, *Estudios helenos*, *El triángulo egeo*, *Los poemas homéricos*, *Afición de Grecia*, *La jornada aquea*, *Geógrafos del mundo antiguo*, *Rescoldo de Grecia*, *La filosofía helenística*. (Alfonso Reyes, *Obras completas* 1995)

atribuidos a diversas nacionalidades: “Me emocioné con el tonto orgullo de ser hijo, nieto y biznieto de italianos y comprendí que Italia es poesía como Inglaterra es teatro. Como la novela es España, la filosofía y la física Alemania, los transistores son Japón y la medicina cardiovascular es Texas” (SOM, 441) y la reflexión sobre la libertad “como problema central de todos los tiempos” (SOM, 465). La parte VII se conforma de diez voces, en la que cobra protagonismo la referencia al libro de Gina Lombroso Ferrero, quien afirmaba que, en Argentina, existían dos mundos totalmente aislados por falta de comunicación y entendimiento: el de los hombres y el de las mujeres (SOMv, 457); aquí encontramos la aceptación de la paciente homosexualidad de Román, quien es el único que decide recibir a Pedro cuando debió pasar a la clandestinidad antes de exiliarse en México. En la VIII parte se presentan cuatro voces; en ella conocemos sobre la posible solución para conseguir el progreso de Argentina: poblarla con migrantes, ... mientras se cometía el “genocidio patriótico” contra los indios: “–Avellaneda dijo que los planes de conquista del siglo pasado se hicieron contra el desierto para poblarlo, y no contra los indios para destruirlos. –Mentira, pura retórica. Se hicieron para especular y amasar fortunas” (SOM, 586); desde esta anamnesis, se augura un nuevo genocidio fruto de la dictadura y de la proterva decisión de iniciar la guerra de las Malvinas donde se perderá “todo rumbo, sentido y confianza; todo sueño habrá muerto y los argentinos dejarán de soñar porque creerán que ya no creen en nada” (SOM, 589). Finalmente la parte IX conformada por cinco voces más una innominada, la de un narrador omnisciente con focalización lateral que se concentra en Pedro y su decisión de pasar desapercibido al cumplir su *vóστος*, “hundirse en la ciudad, de viajar a la Patagonia, de andar por la Puna, de volver al Chaco y después... Dudó un momento, alzó las cejas y dijo, en voz alta: – Después, quién sabe” (SOM, 645), en un final abierto para consideración combinada con la imaginación de cada uno de los lectores.

Inicialmente, el título de esta obra se relaciona con la anamnesis de lo que implicó el Santo oficio de la Inquisición, lo que podría resultar poco atractivo, incluso lesivo; mas el título se demuestra acertado, por significativo, pues nos remite a la religión –la Nona Angiulina la cuestiona desde un sueño en el que se confronta contra una serie de Papas criticando sus decisiones y acciones impropias de quienes están al servicio de Dios y deberían velar por la humanidad; los cuestiona especialmente por el sometimiento a sangre y fuego de los pueblos aborígenes para implantar la fe católica–, al arte y la necesidad de recordar su capacidad de fomentar lo mejor de nuestra capacidad de apreciar lo bello, y por supuesto, a la capacidad de conjurar la memoria individual para encontrar

la memoria familiar y comunitaria como testimonio que comparece a lo largo de la novela: “y este maldito santo oficio de la memoria que tu regreso nos obliga a practicar y que parece el sino de esta familia, el desatino de este país” (SOM, 571; énfasis añadido), en los cuales se interrelacionan los motivos clásicos de la memoria –anamnesis, añoranzas, recuerdos de la patria-tierra–, el viaje –emprendido desde Italia hacia la Argentina, desde la Argentina hasta México, desde México a Europa y al África; las referencias a los libros asumidos como fundamento de las enseñanzas y advertencias de la Nona– y la alteridad –en la construcción de autoimagentipos de cada uno de los miembros de la familia Domeniconelli, los heteroimagentipos sobre ellos y los estereotipos que conforman su imaginario.

### **3. Interacciones entre las remembranzas de viajes testimoniales y literarios: Construcción de relaciones de alteridad**

Lo que sucede en nuestro espíritu, en nuestra memoria, lo que sucede con nuestros recuerdos, incluso cuando los hemos olvidado, no es menos maravilloso: eso es, al menos, lo que revelan los más humildes detalles de nuestra vida cotidiana...

(Jacqueline de Romilly,  
*El tesoro de los saberes olvidados*)

A lo largo de la novela podemos encontrar referencias a viajes, los factuales y los soñados, los que podemos conocer en las obras literarias, los que reivindicamos desde el recuerdo y los que preferiríamos ignorar, a pesar de que cada uno de ellos nos permite lograr fines multívocos: desde el conocimiento externo de lugares lejanos, culturas diversas, personas –a veces inalcanzables–, hasta las experiencias viajeras donde conseguimos el autoconocimiento afinado en nuestra memoria social gracias a las experiencias vividas como individuos pertenecientes a grupos sociales, articuladas en la oralidad, la pluralidad y la sociedad civil, elementos conformantes de la memoria colectiva conservada en grupos, espacios y tiempos marcados por su memoria propia y que –contrario a la concepción de Halbwachs (2004)– la Literatura conserva, aunque esos grupos hayan desaparecido. Viajes emprendidos en búsqueda de mejores condiciones de vida para evitar el hambre, el dolor, la necesidad extrema, el surgimiento de sueños, aunque no podamos materializarlos por nosotros mismos. El submotivo del viaje *ad inferos* inmerso y descubierto también en nuestra memoria, y que gracias a la

interpretación de elementos simbólicos conducentes a nuestra transformación interna, facilita la posibilidad de retorno, la *κατάβασις* (catábasis) de donde podemos surgir gracias a las relaciones de alteridad, dadas en la convivencia que nos expone incluso a la violencia o a la culpa (Zambrano 2004, 182). La reflexión sobre las anamnesis y añoranzas de estos viajes conforman parte de nuestra memoria política potenciada en el ingreso de la esfera pública en relación con el poder en pueblos que desean recordar y otros que eligen olvidar; superan la espontaneidad atribuida a la memoria para establecer *Standpunkte* que permitan tomar consciencia de la situación, la visión, el actuar estratégicamente testimoniado en narraciones sobre la confrontación con los contextos jurídico, cultural y político (Lifschitz 2014).

Los viajes se completan cuando se retorna al punto de partida, condición cuyo cumplimiento no siempre está garantizada debido a determinadas circunstancias, ya sea por voluntad propia en el caso de la migración voluntaria, o por el exilio obligado para defender la vida. La mayor parte de los miembros de la familia Domeniconelle nos presentan estas consideraciones respecto a la polémica decisión de Pedro: volver a la Argentina cuando se ha depuesto la dictadura militar y se está consolidando una incipiente democracia.

Las experiencias de viajeros reseñadas en obras literarias nos invitan a pensar en las coincidencias entre la Literatura y la vida asumidas para comprender la necesidad de la culminación del viaje de Pedro después de su exilio, de sus actividades profesionales cumplidas en América, en Europa y en África, sus relaciones amorosas, el cumplimiento de su *νόστος*, la posibilidad de su muerte –en el inexorable cumplimiento de la *εἰμαρμένη* (heimarmene: marca del destino individual) propia de los varones de su familia o debido a los rezagos totalitaristas del régimen gobernante– contrastado con el reencuentro familiar que podemos conocer desde la voz de Alberta (acápite 52), en los cuales nos invitan a participar activamente para reflexionar sobre nuestros viajes particulares emprendidos a lo largo de nuestras vidas, los cuestionamientos surgidos en ellos y sus posibles respuestas en nuestros procesos de autoconocimiento:

Pedro hizo bien en irse y ahora está bien que regrese. Total, si le va mal, puede volver a irse y listo. *A mí me parece que hay un afán en el hombre por viajar que viene desde la Odisea. El viaje de Dante, los de Gulliver, el extravío de Robinson Crusoe, Sarmiento mismo fue un viajero, y Livingstone, Schweitzer, Quiroga, Cortázar.* En cambio las mujeres siempre nos sentimos atadas. Atadas y jodidas. *Los viajes cambian a la gente, pienso yo. Cambia el modo de ver las cosas, la forma de pensar. Pero sobre todo cambian las preguntas que uno se hace.* El afán del viaje es el mismo afán de la literatura: conocer,

crear. Por eso la literatura es, también, un exilio. Un viaje interminable, una larga sucesión de cambios. Ha de sufrirlos el exiliado, pero también se enriquece: su vida y su obra una mutación constante, todo es variable, están impedidos de arraigos y sólo tienen fijaciones; resisten a los encasillamientos. *En esencia un viaje es un edificio que se va haciendo en diversos lugares. Y la literatura también. Leo Bloom viajó a su interior; Proust hizo un viaje a la memoria; Samsa viajó al horror, al no-ser como todos, viajó a la diferencia; Martín Fierro viajó a una Patagonia que ya se intuía trágica. Dante y Virgilio, diría la Nona, viajaron al corazón del hombre, que se encuentra siempre en el infierno. Pedro Páramo viajó a la muerte.* Y yo, que ya no puedo moverme del Chaco y en parte a través de las cartas de Pedro, viajo a la imaginación. (SOM, 316-7; énfasis añadido)

Las relaciones de alteridad exponen a los Domeniconelle –y junto a ellos, a nosotros los lectores– a la construcción de imagotipos: revisión de los autoimagotipos sobre cómo se concibe cada uno como ciudadano frente al extranjero; cómo se asume al extranjero en un país diferente al de su nacimiento y a los heteroimagotipos que se formulan sobre nosotros y los que establecemos sobre con quienes nos relacionamos en la cotidianidad. Estos elementos inciden en la conformación de la memoria política – asumida como capital cultural, ya que pueden devenir en fobia, manía o filía–, procesos responsables de discriminaciones, aceptación o admiración de las personas en su integración cultural. Las anamnesis sobre las caracterizaciones de los migrantes y su papel esencial en el desarrollo o el estancamiento de la nación argentina constituyen un buen ejemplo, cuando se refieren a los grupos de inmigrantes como individuos que reivindican sus derechos laborales, consiguen la disminución de las horas de trabajo y el respeto a su diversidad mediante publicaciones en periódicos, revistas, invitaciones a participar en marchas y huelgas que marcan su consecuente emarginación:

Claro que esas primeras manifestaciones también motivaron el inicio del chovinismo y el nacionalismo más inmundo. Porque los huelguistas siempre eran alemanes, polacos, italianos, franceses, españoles, judíos. Es decir, poquísimos argentinos. Y eso era todo lo que necesitaban los ricos para hablar de la patria y esas cosas racistas. (SOMv 241)

La Nona refiere la construcción de la nación argentina y cómo se forjó con incursiones en territorios de poblaciones autóctonas, el consecuente genocidio de los indios –pampas, tobas, mapuches, y con ellos la condenación de su memoria social–, las ambiciones de los criollos combinadas con la elección de un sistema capitalista desbordante, la venta de los ferrocarriles nacionales, la concesión de obras sanitarias a los ingleses, la especulación bancaria –sustituto de la producción–, la suspensión de créditos

de la banca internacional a la Argentina, la venta de “24.000 leguas de tierras fiscales de la Patagonia a Europa” (SOMv, 404), la invitación selectiva a la inmigración de anglosajones con el objetivo de “poblar el desierto”, contrastada con los viajes masivos emprendidos por los diversos pueblos europeos hacia la Argentina, caracterizada como el segundo país del mundo, superada únicamente por los Estados Unidos, en recibir a tres millones de personas foráneas a finales del siglo XIX:

Pero la mayoría de los que vinimos éramos meridionales de Italia. Y gallegos, andaluces, siriolibaneses, eslavos, judíos, turcos, rusos. También franceses, pero ellos se fueron al norte, con los Chemin de Fer que construían. Los ingleses también tendieron sus vías, y muchos se establecieron y fundaron pueblos por todo el país. Los galeses se instalaron en la Patagonia. Los dinamarqueses en la costa atlántica. Suecos y alemanes, en Misiones. Pero el grueso de los que viajaban en tranvía, el *pópolo basso*, eran inmigrantes pobres: tanos, gallegos y judíos en su mayoría. Los judíos eran miles, de todas las nacionalidades. Siempre poco comunicativos y con esas miradas de miedo. Pero miedo milenario. Y siempre con olor a cebolla. (SOMv, 405)

Encontramos también testimonios de viajes regionales, consecuencia de la obligada migración interna esclavizante, que daba cuenta de la pervivencia de actitudes neocoloniales determinadas por lamentables e inefables estereotipos responsables del tratamiento inequitativo y la negación de los derechos propios de cada persona en un país democrático:

Madre se sorprendió, al llegar a Buenos Aires, de esa mezcla de razas. Había todavía muchos negros. Aunque libertos, seguían llamando amo o ama a sus patrones. Y muchos indios, que fueron una moda en tiempos de Roca. En todas las casas de la burguesía había indiecitos para atender las puertas, hacer mandados. Los traían de las campañas y los repartían entre las familias pudientes de Buenos Aires. Eso desde la época en que Roca hacía sus campañas al Río Negro. El Negro patagónico, hay que decir, porque en el Chaco estaba el otro Negro. El Negro Caliente, como lo llamó una vez Enrico, orgulloso. Cuando se radicó allá y empezó a organizar una empresa de aeronavegación con hidroaviones. (ESOMv, 405)

En uno de los cuadernos de notas, Pedro se refiere a la emarginación existente también en la Europa contemporánea contra los turcos, árabes y judíos inmigrantes; detalle que permitiría entender la supervivencia y vigencia de ideas totalitarias, y que a pesar del desarrollo de países llamados del “primer mundo”, se hallan incrustados en determinados individuos –a pesar de su formación académica, o tal vez como consecuencia de ella– y tergiversaban la memoria histórica en aras de construir una memoria politizada ideológicamente que justificara la discriminación explícita e impune:

Los alemanes son otra vez un peligro. En el bar del hotel, frente al edificio del Mercado Común que parece hecho para las postales, escuché en mi chapucero inglés el chapucero inglés de un ingeniero alemán nazi que trabaja para los ferrocarriles bávaros. Sostiene que Hitler los llevó al desastre pero porque fue traicionado. El anticomunismo de este tipo es tan feroz que en cualquier momento le venden otro genocidio. Luego llegó un judío belga del Metro local y brindaron juntos por su colega mexicano, que vine a ser yo. Y cuando el alemán se fue el belga se largó con el sionismo israelí y sus sentimientos antiárabes. Dijo que el drama de Europa es que se está llenando de turcos y árabes inmigrantes. (SOMv, 466)

En el ámbito de los viajes literarios, la catábasis de Dante<sup>22</sup> ocupa un lugar privilegiado en la novela, se convierte en su *leit motiv*; se utiliza para invitar a la celebración de la grandeza de Italia al consagrarse como un clásico de referencia obligada; en la posibilidad de satisfacer la añoranza de su filiación inicial, de encontrar coincidencias culturales entre Dante y Netzahualcóyotl basadas en la investigación y la comprobación exacta de los datos comunes implícitos en manifestaciones religiosas diferentes –indicios de la unidad en la diversidad–:

—Venir aquí tiene un significado que no logro desentrañar. Poco antes de la conquista, cuando todavía los gachupines de Cortés no habían llegado, Netzahualcóyotl alcanzó a saber que había nueve cielos antes de llegar al Creador. ¿Lo sabías? Por supuesto, era un único Dios verdadero, de nombre naturalmente impronunciable, algo así como Tloquenahuaque. Los aztecas nunca fueron fáciles. Yo sabía que estaba soñando, pero presté atención. Me agradaba ver a la Nona en esa realidad contaminada de la vieja Tenochtitlán, ahora convertida en un hormigero de más de quince millones de infelices entre los que yo era uno más. No era la primera vez que ella llegaba a mis sueños mexicanos.

—Netzahualcóyotl fue sabio y fue poeta, mijo. Mala junta las dos cosas, me dirás, y es posible. Pero también fue filósofo y visionario, y ése es el punto que me interesa y me preocupa. Dijo que después de nueve andanas está el Creador del cielo y de la tierra; y llamó al cielo Illihuicatl y al infierno Mictlan, o sea el lugar de la muerte sin fin. ¿A qué te recuerda?

—A José Gorostiza —y sonreí.

—No te hagas el idiota. Hablo en serio.

—A Dante, naturalmente.

—Es lo que digo —sonrió la anciana, sin abandonar su mueca de preocupación. Agarró un cigarrillo ella también y lo encendió, casi jovialmente, como una muchacha que le va a contar a otra su último ligue en el comedor universitario—. Además, antes de

---

<sup>22</sup> Motivo que tiene como referente hipotextual la catábasis de Eneas para reencontrarse con su padre Anquises quien iba a conferirle el oráculo *ex eventu* sobre la grandeza implícita en el cumplimiento de su misión en la *Eneida* de Virgilio —a quien Dante elegirá como su guía para cumplir su descenso al inframundo—, y ésta a su vez como hipertexto de la *Odisea* en el viaje de Odiseo al Hades en búsqueda de la profecía de Tiresias que le permitiría el cumplimiento de su retorno a su Patria-Tierra.

que llegara Cortés, mandó construir un templo con nueve sobrados, que significaban los nueve cielos, todo engastado por dentro con oro puro, piedras preciosas y plumas de maravilla. Hizo rematar el capitel con tres puntas, que es submúltiplo de nueve, y en el noveno sobrado hizo colocar un instrumento rarísimo, llamado chililitli, que se tocaba cuatro veces al día natural, que era cuando Netzahualcóyotl rezaba.

—Estás inventando para que yo lo sueñe.

—De ninguna manera. Lo investigué y es tal como te lo digo. Son los mismos números simbólicos de Dante: nueve mansiones hay en el Paraíso, nueve escabrosidades en el Purgatorio, y nueve círculos concéntricos en la vasta cavidad del Infierno... Y estoy hablando en serio, hijo. Recordarás que “es intolerable la costumbre de hablar siempre en términos chistosos o de burla, y más intolerable todavía es la conducta de aquellos que se esfuerzan en aparecer como graciosos”. Dos. Nueve. (SOMv, 36-7)

La *κατάβασις* de Dante, su viaje al inframundo, se utilizaba también como la forma más adecuada de “educar” a las mujeres de la familia Domeniconelle: la Nona les describía cada uno de los nueve círculos del infierno como advertencia contra la corrupción y el desenfreno para así evitar las decisiones equívocas que pudieran tomar en la vida, aunque esto implicase una instrucción basada en el miedo, pues las reunía por las noches y les relataba este viaje *ad inferos* como si fuera un cuento de horror. Describía el cono invertido del infierno y sus nueve círculos con anamnesis minuciosas de *La Comedia*: el infierno y su forma cónica invertida, su antesala donde se encuentran los mediocres, quienes no amaron, no se atrevieron a ser infieles o traidores, los rechazados; luego el limbo, donde les prevenía sobre el castigo por no ser bautizadas, dadas las ideas socialistas de sus padres; mencionaba a figuras históricas importantes sufriendo su condenación por los daños causados al prójimo, su rebelión contra Dios, y los pecados sexuales: Semíramis, Dido, Cleopatra, Helena, Paolo y Francesca; les advertía contra la gula, pues de lo contrario estarían condenadas en el tercer círculo donde se encuentra el can Cerbero, y jugaba con la homofonía del Chaco argentino y el complejo conciudadano de Dante, Ciaco, quien había sido soberbio, envidioso y codicioso; continuaba relatando el viaje por los diversos círculos: en el cuarto, los pródigos y los avaros en un continuo movimiento de piedras inútiles; en el quinto se detenía en la Laguna Estigia, donde están atormentados los iracundos y los herejes; el sexto círculo en el que se encuentran Dite, las Furias y constituye el paso al “*basso inferno*” habitado por los apóstatas, los heresiarcas, los epicúreos que se habían dedicado en vida a buscar placeres para el beneplácido de sus sentidos –y aunque utilizaba términos incomprensibles para sus oyentes, conseguía atemorizarlas–; la Nona describía minuciosamente el hedor característico del infierno inferior –espantoso y deleznable– controlado por las Arpías

rodeadas de arenas y lluvias de fuego, en el que se encontraban inmersos dentro de sangre bullente los violentos contra Dios y contra el prójimo, los suicidas, los ladrones y asesinos, los usureros y los blasfemos; el octavo círculo les correspondía a los fraudulentos y a los adúlteros, quienes usaron su inteligencia artera para engañar, allí se encuentran también los rufianes, los seductores, los aduladores, los simoníacos repartidos en diez subcírculos, acompañados por los demonios que pescan con sendos tridentes a quienes robaron al fisco, también se encuentran los hipócritas con plomo fundido en sus cabezas; en el séptimo están los condenados a soportar serpientes de fuego por haber sido ladrones sacrílegos; en el octavo, los falsos consejeros como Odiseo que se queman en hornillas, los intrigantes, los que siembran discordia en los estados y los cismáticos, los falsificadores de monedas y metales, los alquimistas condenados a padecer lepra, hidropesía y fiebre (SOMv, 143-6); para concluir, la Nona describía con precisión las características del noveno círculo:

que se comunica con el anterior por un pozo central, rodeado y defendido por gigantes. Allí Dante y Virgilio sólo pueden entrar gracias a la astucia de éste, que halaga al más grande de todos los gigantes prometiéndole que restaurará su memoria en el mundo de los vivos. Sólo así, seducido por la posible fama, por su sueño narcisista, el gigante los transporta al noveno círculo. Y allí, envueltos en hielos del Cocito, que es un río afluente del Aqueronte y está formado con las lágrimas de todos los condenados, sufren castigo eterno los que traicionaron su propia sangre, su patria, amigos, partidos, benefactores. Es el territorio de los traidores. (SOMv, 146)

Dante, Virgilio y la mitología helena y latina conforman los viajes literarios que se utilizan para componer imprecaciones e insultos proferidos por Annunziata (acápito 5) como reacción a las bromas satíricas de la Nona contra su padre, Gaetano, y que recibían una discreta y contundente respuesta por parte de Angiulina:

—¡Bruja Arpía hija de puta rapiñadora de los espíritus ojalá que te caigas al río del olvido el Aqueronte así no te vemos nunca más! —le decía. Yo ni sabía lo que era todo eso, pero como la vieja siempre nos encajaba sus pastichos intelectuales así yo se los devolvía.

—¡Ojalá que todos los centauros te lancen sus dardos cuando quieras huir de la laguna del séptimo círculo! ¡Ojalá que te hundas en las arenas de fuego! ¡Que te enamores del monstruo de cabeza de toro, y del otro el del sobaco peludo y el lomo y los costados con jeroglíficos que no entiendas, el de la cara de hombre justo y bueno pero con cola de serpiente que pica como escorpión de veneno mortal! —cualquier cosa le decía, yo—. ¡Ojalá te arrastres en el aire pero no puedas volar! ¡Ojalá que hundas en las aguas podridas pero no sepas nadar! ¡Que te tiemblen todos los pisos que pises, te penetren palos de fuego, que te aplasten montañas pero nunca te maten para que sufras más y más y más, vieja inmundasquera, te odio, te odio, te odio!

Ay, qué tarada que era, yo, mezclaba todo. Vos ahora me ves así de vieja pero yo de chica leía mucho y tenía buena memoria, y lo que pasaba era que a la hora de putearla se me mezclaba todo. Y también me ponía frenética de la rabia porque yo era la única que le contestaba, si en casa eran todos unos boludos que le aceptaban cualquier cosa.

—¡Que te muerda una serpiente como a Eurídice y te vayas al infierno y que no lo dejen entrar a Orfeo cuando vaya a buscarte! ¡Y que no existan ni Offenbach ni Gluck para cambiar tu mito desgraciado!

—Ducante, queridas, en *Il Convitto* explica que todo escritor puede entenderse en cuatro sentidos: literal, moral, alegórico y anagógico. He aquí a Anunzziatta mezclando los cuatro...(SOMv, 25-6)

En *El santo oficio de la memoria* encontramos ecos de tres palabras clave asumidas por el historiador francés Pierre Nora (2008) como parte de la conciencia contemporánea y que ha desarrollado Giardinelli en su poética desde el *verbum fictum*: identidad, memoria y patrimonio. Las anamnesis, añoranzas, remembranzas de cada una de las voces insertas en la novela consiguen establecer singularidades, autoimagentipos que permiten el reconocimiento y la permanencia como constituyentes propios de la identidad, los encontramos en los idiolectos de cada una de las voces de la novela, pero especialmente en la Nona, en Enrico, en Alfredo –el Tonto de la buena memoria–, en Pedro, en Magdalena, Anunzziatta, Franca, Sebastiana y Paola. Nos permite reconocer el “Espíritu de la Argentinidad” como un aparecido en un sueño, portador de tres perritas pequinesas –Fe, Esperanza y Caridad que lo abandonan después de ejercer sus necesidades de micción sobre él–. El Espíritu de la Argentinidad se cuestiona sobre la necesidad de relacionar la nacionalidad con la barbarie, sostenía que serían más honorables si hubieran continuado anglosajones, asumía la falta de coherencia de los espíritus patrióticos –pobres de espíritu–, a lo largo de su discurso recibe tomatazos, le lanzan productos podridos, pero no se amilana ni se interrumpe; recuerda la coincidencia entre Rosas y Perón, critica a los militares, pero acepta que también tuvo que servirles, se presenta exhausto y deshauciado pues trata de complacer a todos, y finalmente describe las actividades que debió cumplir para no contrariar al poder y –en apariencia– conservar “incólume” el Espíritu de la Argentinidad:

*Me tocó ser conservador, y radical, y peronista; y en mi nombre, señora, y es lo que más me duele, se cometieron todo tipo de atrocidades, canalladas, crímenes, fraudes, dictaduras, seudodemocracias, burlas a la Constitución, proscripciones, engaños, promesas incumplidas, patrias financieras, platas dulces, decretos leyes, destinos de grandeza, actas institucionales, reglamentos, normativas y comunicados infinitos, que quiere que le diga, qué culpa tengo yo si me usaron siempre, si siempre conté con la bendición eclesiástica, si todo se hizo siempre en nombre de Dios y hasta nos visitó un*

Papa en plena guerra para darnos un amoroso tironcito de orejas. Y en cada discurso mi corazón ha llorado, señora, y acaso por eso ahora debo soportar esta declinación, esta muerte lenta, este extravío. *¿Tiene usted, acaso, la más mínima idea de la cantidad de discursos, de los millones y millones de discursos, tedeums, paradas militares, desfiles, congresos y manifestaciones populares en los que yo estuve presente y en boca de militares, maestros, políticos, sindicalistas, estudiantes, obreros, sacerdotes, inmigrantes, campesinos, señoras gordas, guerrilleros, exiliados, tirabombas, héroes inútiles, embajadores, empresarios, boiescáuts; tiene usted idea de la tragedia que es para nosotros, los espíritus nacionales, tratar todo el tiempo de dar satisfacción a todos? No somos dioses, señora, somos puro sentimiento.* (SOMv, 349; énfasis añadido)

La memoria, gracias a la conservación de los recuerdos, tradiciones y los usos, no se confunde en un desorden caotizante ni se ordena en compartimentos estancos sino que revela la importancia concedida a los actos conscientes y a las actitudes y acciones inconscientes. El patrimonio se marca por “el bien que nos constituye” como capital cultural propio de la identidad, del conocimiento y la verdad –“conocer es recordar” (Arendt 2009) testimoniados gracias a las palabras, el espíritu crítico, y la calidad estética de esta novela.

Las referencias a las obras clásicas no se constituyen ni en copias acríticas ni en impedimento para valorar la cultura latinoamericana, es más, se renuevan modificados en la *ananke* que permite un discurso significativo integrador para todos quienes desean y deciden leer *El santo oficio de la memoria* y encuentran la unidad en la diversidad del espíritu humano gracias al reconocimiento del rol ejecutado por la tradición clásica, su resurgimiento en la contemporaneidad y las resignificaciones de los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en la conformación de la identidad.

## Capítulo séptimo

### *De un salto descabalga la reina: memoria, viaje, alteridad y reivindicación por la palabra*

La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia fuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad. “La música callada, la soledad sonora”. Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado.

(María Zambrano)

Esta fui yo. Estos mis hechos. Consumiré mis últimas horas de vida en contar mi historia. [...] Vale en mí más, porque me hace feliz comenzar a recordar. Algo parecido a la vida se acerca a mi pecho y me toca. De pronto, vivo: recuerdo.

(Carmen Boullosa, *De un salto descabalga la reina*)

He aquí una primera aproximación al descubrimiento de este matiz profundo de la memoria: la memoria, integrándonos, nos da la posesión de nuestro ser en el mundo, de nuestra vida; 'poseer en la memoria' es tener a nuestra disposición una verdad, es decir, una experiencia de la realidad.

(F. Urbina, *La persona humana en San Juan de la Cruz*)

#### 1. Cleopatra: Autoimago tipo, heteroimago tipo y emarginación

Carmen Boullosa, escritora mexicana, poeta, novelista, dramaturga, ensayista, guionista, ganadora de múltiples premios por su obra, escribió la novela *De un salto descabalga la reina* (Boullosa 2002),<sup>23</sup> cuya protagonista es Cleopatra VII, “Reina de reyes”, gobernadora de Egipto en uno de los momentos históricos más complejos —el siglo

---

<sup>23</sup> Todas las citas de la novela de Carmen Boullosa, *De un salto descabalga la reina*, se remiten a esta edición, por lo que utilizaré las siglas DSDR de aquí en adelante.

I A.C. cuando iniciaba su decadencia, a diferencia de Roma, que se encontraba en un proceso de expansión triunfante—, y su reino se convertía en el objetivo crucial del afán conquistador de Roma. Nació en Alejandría, descendía de los Lágidas, cuyo origen era macedonio y se remontaba a Ptolomeo Lagos, compañero de Alejandro Magno en sus campañas imperiales, uno de sus diádocos, a quien se asignara Egipto y sus territorios aledaños.

Cleopatra es un personaje histórico extremadamente polémico debido a su inteligencia, su cultivada educación, su refinamiento, su condición de estratega, su gestión política, sus relaciones amorosas y las condiciones de su muerte. La propaganda romana oficial propiciada por Octavio y el círculo de poetas financiado por Mecenas, —que estaban a su servicio—; todos los testimonios literarios de su época utilizan estas versiones: Lucano la calificaba como una hija incestuosa de la dinastía Ptolemaica, quien “pasaba de marido en marido”; Horacio se refería a la reina como “*fatale monstrum*”, “la serpiente del Nilo”; Flavio Josefo insistía en que era una princesa ambiciosa y avara, terrible; estos referentes buscaron desprestigiar su imagen, crearon un estereotipo atribuyéndole características de mujer veleidosa, casquivana, seductora de gobernantes, traidora y bárbara, así lo testimonia en la novela el arrepentido Diómedes, secretario de la reina:

*¿Algún escrúpulo sintieron los poetas por poner sus tintas al servicio de la memoria de Augusto? Horacio no abrigó ningún remordimiento en vituperar a Cleopatra, convencido de la vileza de la mujer que deseó oponerse al poder de Roma. Tampoco Propertio. Pero Virgilio, más sabio —sin hacer menores todas sus otras virtudes, que la sabiduría no es lo que hace al gran poeta—, sintió al final de la vida remordimiento. Porque infamaba innecesariamente a Cleopatra y enaltecía desmesuradamente a Octavio. Virgilio pensó en quemar su poema. No le importó mentir cuando encegueció por el poder que irradiaba el vencedor. Tal vez no le quedó muy claro que mentía, pues, como dije, estaba ciego. [...] Recordó la estrella que él había apagado al llenar de lodo la memoria de la egipcia. Tuvo remordimientos y, como yo, no quiso llevárselos a la tumba, temiendo el poder de los egipcios en ese otro reino que nos espera tras las puertas de la muerte. (DSDR, 76; énfasis añadido)*

La novela de Boullosa intenta reescribir la historia de la reina permitiendo que escuchemos su propia voz y la confesión de su escriba Diómedes, en su intento de reivindicar la imagen de la Isis viviente antes de morir, después de haberse convertido en un esclavo de los romanos debido al temor. Para salvar su vida destruye los rollos donde se encuentra la verdadera historia de los hechos protagonizados por Cleopatra, las decisiones que tomó durante su gobierno, su relación con Julio César, su apasionado

romance y su matrimonio con Marco Antonio, las estrategias políticas que le sirvieron para fortalecer su poder como reina de Egipto –motivo de la alteridad–, su encuentro y su nostalgia por los piratas cilicios, su iniciación en la comunidad de las amazonas, su terrible experiencia con las sirenas y sus cantos, su muerte, –motivo del viaje–. Los recuerdos de Diómedes y de Cleopatra, la supervivencia de la reina en la memoria de todos los tiempos –motivo de la memoria– que “el delator Diómedes” desea reivindicar antes de encontrarse con la reina en el mundo de los muertos serán reconstruidos y testimoniados gracias al proceso de anamnesis mediante el que buscará resaltar los logros de Cleopatra durante su reinado:

Ya que hablé de su alquimia, enumero: hizo crecer inmensamente las riquezas de Egipto, multiplicándolas, reteniendo sus tesoros, evitando que los sustrajeran los estrujadores romanos. Supo poner el oro donde fuera a redituar el doble [...] Tomó en Nabatea el monopolio de la producción del betún y donde no encontró qué explotar, que pudiera generar más riquezas, echó mano del ingenio, para que desde todos los puntos cardinales entrara oro a Egipto. (DSDR, 67)

La novela se divide en tres partes tituladas “El cadáver”, “La huida” y “De un salto descabalgó la reina”. Cleopatra y su escriba Diómedes son las voces narrativas protagónicas de esta novela, presentan una homodiégesis con focalización lateral. Boullosa inicia esta obra con una dedicatoria: “*A Roberto Bolaño, Frank Goldman, Sergio Pitol y Paul Berman, con mi amistad y mi admiración. De una u otra manera, les debo a los cuatro esta novela*”; al relacionar esta información con uno de los comentarios de la contraportada de la novela, encontramos una manifestación de paratextualidad en la opinión de Pitol sobre la obra, que confirma la relación dominante de transformación presente en la novela: “ese fenómeno anómalo y perfecto, el del escritor que decide no imitar a los demás”-. También la autora ha elegido dos epígrafes iniciales, en páginas separadas, indicadores de intertextualidad; el primero corresponde a Bernard Shaw: “My heart, be whole and free: Love is thine only enemy”, extraído de su pieza teatral *Cesar and Cleopatra*. El segundo epígrafe le pertenece a Propercio, sirve como inicio de la primera parte de la novela: “Todo lo ha sepultado tu amor”. Los dos epígrafes muestran la importancia del amor en la vida de Cleopatra, pero también aluden a su imposibilidad de gobierno debido a la falta de control de su pasión –motivo de la alteridad–.

Boullosa utiliza referentes clásicos a lo largo de su obra –constituye específicamente un caso de hipertextualidad, una transformación seria, presente en la mayor parte de la obra, por lo tanto, una transposición–; desafortunadamente, estos

referentes no siempre responden a la versión más aceptada; otros, resultan equívocos, como lo veremos en el desarrollo del análisis de esta novela. Los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad se encuentran interrelacionados a lo largo del texto y se constituyen en su eje transversal: las anamnesis de Cleopatra y de Diómedes se focalizan en los viajes de la reina, el conocimiento interno y externo que acopia en ellos, por lo que implican en su formación respecto al poder, el amor, el *πόλεμος* en sus interrelaciones a lo largo de tres hitos esenciales de su vida: su infancia, su juventud y su madurez.

Es curioso que la autora no se refiera a esta novela en las múltiples entrevistas que se encuentran en artículos, vídeos y podcasts. A pesar de esto, podemos encontrar en su página web algunas reseñas cortas de la obra y, puntualmente, un cuento que se publica en una antología de relatos de varias autoras titulada *Madres e hijas*; el cuento se titula “La astilla de Cleopatra” (Boullosa 2015) que la autora sostiene que formaba parte de la preparación de la novela *De un salto descabalgó la reina* y que refiere la relación filial terriblemente compleja de Cleopatra con su madre, caracterizada por el abandono de su hija debido a sus apasionadas y violentas búsquedas de relaciones amorosas fracasadas, y la satisfacción de Cleopatra cuando se cumple la némesis de su madre.

En realidad, Cleopatra constituye hasta hoy un mito intemporal femenino (Rosa María Cid 2020); los heteroimágenes construidos sobre ella –que devinieron estereotipos dada la emarginación a la que sometieron a la reina, debida a la fobia implícita en los heteroimágenes construidos sobre ella– la recuerdan esencialmente como enemiga de Roma, una mujer “bárbara”, exótica, oriental, cruel y manipuladora, que transgrede los roles de género de la época, los moldes de gobierno, pues no concebían el poder como parte del mundo femenino. Así se explica el proceso de olvido sobre los aciertos de Cleopatra: la ayuda brindada para financiar la campaña contra los cesaricidas; la popularidad que lograra en Egipto gracias al respeto de su tradición cultural, fue la primera gobernante de la dinastía Lágida que hablaba al pueblo egipcio en su propia lengua; respetó sus creencias religiosas, se la asumió como la Isis viviente, por lo tanto, donadora de vida y fertilidad, respetuosa de los símbolos religiosos y regente conciliadora. Todas estas características contrastan con su consecuente emarginación alentada por Octaviano, basada en el temor y la inquietud, dada la concepción fascinante y perturbadora ejercida por lo oriental que debía evitarse para ensalzar el valor de Occidente representado por Roma:

Debo evitar el olvido, el cambio total de la Cleopatra que fui, por otra, tergiversada suplente de esta reina, la que Octavio fingió que yo era para envalentonarse y atreverse hacerme a mí, la gran Cleopatra VII, la guerra. Debo escapar de la muerte en la memoria de los hombres: la peor, la más completa de las muertes para una reina. (DSDR, 25)

Una de las imágenes más recurrentes de la vida de Cleopatra, especialmente en la pintura, ha sido su suicidio –posiblemente porque así se reforzaría la idea de una mujer derrotada, muerta o en agonía–. Estas referencias la han convertido en el estereotipo de una mujer bárbara que amenaza Occidente, a pesar de que ella era heredera de un legado helenístico en un reino de paso obligado entre Oriente y Occidente, en el que la reina deseaba conseguir un cruce de culturas, integrarlas, amalgamar la helenística, la romana y la egipcia, todo lo contrario del heteroimago tipo que impone Augusto:

El deseo de Augusto de encerrar a la reina en su peinado y atuendo de mujer, desprovista de ideas, tramas y estrategias, porque esas piedras, el oro y el bronce con que fueron hechas, no son de los que piensan. En cambio no dejó completa una tablilla, un rollo, una inscripción, ensañándose contra la memoria de sus actos. (DSDR, 69)

Llama la atención la primera parte de la novela, “El cadáver”, en la cual encontramos el testimonio lastimero de una Cleopatra angustiada por la inminente muerte de Marco Antonio, por su impotencia al no poder remediar la agonía de su amado, provocada por un equívoco en la carta que le escribiera Cleopatra después de la derrota sufrida en la batalla de Accio. Se nos presenta una Cleopatra como una mujer dolorida y lastimera, que no concibe su vida sin Marco Antonio, una reina que se ha resguardado en un lugar casi inaccesible, la torre de Isis que serviría como su mausoleo, para evitar ser atrapada viva por Octavio o sus generales romanos, y así evitar ser exhibida en Roma como trofeo del triunfo romano sobre Egipto:

(De nuevo retrasé tu llegada, Antonio, esta vez con la mención del detestable Octavio. Pero el tiempo corre, y con él se van mis horas. Regreso:) (sic)

A pesar de hallarme asegurada aquí, en la Torre de Isis que yo ideé, construida para dejar intacta y perdurable la dignidad de mi persona, llegó lo que más podría lastimar a Cleopatra: mi Marco Antonio en trance de muerte. Ahí frente a la puerta te encontrabas tú, mi emperador, mi marido, mi cómplice, mi dicha. (DSDR, 21)

Frente a la agonía de Marco Antonio, Cleopatra quiere compartir su dolor y acompañarlo en su sufrimiento; encontramos a una reina que clama a los dioses y que se refugia en sus anamnesis para recrear los hitos más significativos de su relación con su

amado, donde la memoria individual se relaciona con la memoria comunicativa y la memoria social con los motivos del viaje y de la alteridad:

“Estoy muerta, rey mío”, te escribí, queriéndote decir que la derrota había llegado a mí completa antes de la batalla de Accio. “Estoy muerta, rey mío; la palabra no te quemará la boca porque he estado desde hace cuánto muerta para ti. Sigue los pasos de Dionisio. Tu dios ha dejado Alejandría, rodeado de fastuosa procesión, anoche cruzó la puerta del oriente bañado en música, llevándose consigo nuestras risas.” ¿Cuán perdido no estarías tú, Marco Antonio. Como para leer en la primera frase, escrita con la mano viva de Cleopatra, mi muerte, y escuchar en la orquesta, que interpretaba la tristeza, el abandono real de tu protector Dionisio? No leíste sino el principio de la carta, apresurando erradas conclusiones, abandonándote a tus genios malos. (DSDR, 11)

Estas referencias permiten relacionar la novela con el poema de Cavafis (1911) y constituyen un indicador del filohelenismo de Marco Antonio, de su admiración por Dionisos y su derrota al perder la protección del dios, su poder en Alejandría, su popularidad en Roma ... y su vida:

#### El dios abandona a Antonio

Σαν έξαφνα, ώρα μεσάνυχτ', ακουσθει  
 αόρατος θίασος να περνά  
 με μουσικές εξαίσιες, με φωνές—  
 την τύχη σου που ενδίδει πια, τα έργα σου  
 που απέτυχαν, τα σχέδια της ζωής σου  
 που βγήκαν όλα πλάνες, μη ανωφέλετα  
 θρηνήσεις.  
 Σαν έτοιμος από καιρό, σα θαρραλέος,  
 αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που  
 φεύγει.  
 Προ πάντων να μη γελασθείς, μην πεις πως  
 ήταν  
 ένα όνειρο, πως απατήθηκεν η ακοή σου·  
 μάταιες ελπίδες τέτοιες μην καταδεχθείς.  
 Σαν έτοιμος από καιρό, σα θαρραλέος,  
 σαν που ταιριάζει σε που αξιώθηκες μια  
 τέτοια πόλι,  
 πλησίασε σταθερά προς το παράθυρο,  
 κι άκουσε με συγκίνησιν, αλλ' όχι  
 με των δειλών τα παρακάλια και παράπονα,  
 ως τελευταία απόλαυσι τους ήχους,  
 τα εξαίσια όργανα του μυστικού θιάσου,  
 κι αποχαιρέτα την, την Αλεξάνδρεια που  
 χάνεις.

Cuando, de pronto, se deje oír a  
 medianoche  
 el paso de una invisible comitiva,  
 con músicas sublimes y con voces,  
 tu suerte que cede, tus obras  
 malogradas, los planes de tu vida  
 que acabaron todos en quimeras,  
 será inútil llorarlos.  
 Como el que está listo ya hace  
 tiempo, como el valiente,  
 despídete de ella, de la Alejandría  
 que se marcha.  
 Sobre todo, no te engañes, no digas  
 que fue  
 un sueño, ni que se confundieron  
 tus oídos;  
 no te rebajes a tan vanas  
 esperanzas.  
 Como el que está listo ya hace  
 tiempo, como el valiente,  
 como te corresponde por haber  
 merecido tal ciudad,  
 quédate firme frente a la ventana  
 y escucha con emoción  
 —no con las súplicas y las quejas  
 de los cobardes

<https://paulatinygriego.wordpress.com/2016/02/25/leyendo-a-cavafis->

el rumor, cual un último deleite,  
 los sublimes instrumentos de la  
 secreta comitiva,  
 y despídete de ella, de la Alejandría  
 que pierdes.

Cleopatra intenta comunicarle a Marco Antonio agonizante que su derrota epifánica en el nivel del parecer no se debe a Octavio, sino a la decisión de Agripa de realizar una naumaquía en lugar de luchar en tierra, como había decidido y solicita, inicialmente, Marco Antonio. Una vez establecida la victoria del ejército de Octavio, Cleopatra y Marco Antonio abandonan Accio y se dirigen a Alejandría:

No quiero memoria de la escena donde tú eras el acrostolio en la proa de mi *Antonia*, exponiéndonos con una debilidad tan humillante que hasta a un ladrón sin renombre, ni astucia, ni honor, ni fortuna se atrevía a atacarnos. [...] Doy la orden, que te excluye a ti, Diómedes, pues tus ojos no son ojos sino parte de la mano que me escribe a mí. (DSDR, 13)

La reina envía una carta y se produce el equívoco, Marco Antonio cree que ella ha muerto y decide terminar con su vida, no la concibe sin Cleopatra a su lado: solicita a su esclavo Eros que lo asesine; él no puede hacerlo, ni siquiera lo intenta. Para no desobedecer a su amo y, para materializar su respeto y su amor por él, se suicida. Debido a esto, el general intenta suicidarse, se inflige varias puñaladas y se desangra; en esas condiciones lo encuentra Diómedes. Lo trasladan a la torre de Isis, junto a Cleopatra. La reina confiesa a su amado que su vida no tiene sentido sin él, reconoce su error de escritura: “Respiraba yo de ti. Moría de ti también, Antonio. Algo nos confundía en un ser tercero que no éramos ni tú ni yo, ni tampoco el cuerpo con dos espaldas, el animal de carne del amor” (DSDR, 16); con una referencia clara al mito del andrógino que relata Aristófanes en *El banquete*, cuando le corresponde hablar sobre el amor.

## 2. *Memento mori* y elecciones vitales: Amor, anamnesis y autoconocimiento

Omnia vincit Amor;  
 et nos cedamus amori<sup>24</sup>  
 (Virgilio, *Égloga X*)

---

<sup>24</sup> “Todo lo vence Amor; también nosotros cedamos al Amor”. (Traducción de Aurelio Espinosa Pólit, S.J. 1961).

Rumor y Calumnia son dos funestos parientes: Rumor es hijo de Calumnia, y si Calumnia tiene más filo que una espada, más ímpetu que el fuego y más capacidad de persuasión que las Sirenas, Rumor es más escurridizo que el agua, más veloz que el viento, más rápido que las alas de los pájaros. Cuando Calumnia dispara con su arco la noticia, ésta vuela como flecha e hiere a aquél a quien fue destinada sin que esté presente. El que la oye, pronto la da por cierta, prende en él el fuego de la cólera y dirige su locura contra la víctima del dardo. Rumor, que nace al dispararse el proyectil, fluye al punto con todo su caudal, inunda los oídos de los que encuentra, sopla hasta bien lejos arrastrando impetuoso el viento de las palabras y vuela llevado en alto por las alas de las lenguas.

(Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*)

También encontramos en esta novela una referencia poética sobre el motivo del viaje al inframundo, pero la reina no habla de la *psyque* de Antonio, sino de su voz, detalle que nos recuerda la sentencia de Aristóteles sobre el ser humano como el dotado de voz, de palabras que lo relacionan también con la memoria como parte de nuestra humanidad y la posibilidad de establecer relaciones de alteridad:

Tu voz sola fue lo primero que te abandonó para reunirse con tus ancestros. Sola cruzó el Leteo, cimbrando las hojas de los álamos, enviando al vuelo a todos los pájaros del río y de las dos orillas y aplacando el ladrido de los perros. ¿O hubo alguno con poderes tales como para robarla en el camino a la tierra de los muertos? Ella, tu voz, con su fuerza y atracción estaría hoy entre los vivos, y ese, el que te la hubiera hurtado, podría recuperar para mí mi poder. (DSDR, 17)

Cleopatra inicia un proceso de anamnesis cuyo objetivo es fortalecerse en su agonía mientras acompaña a Antonio, la memoria individual se relaciona con la memoria social en la que se recuerda la importancia de la *communitas* (Esposito): “Déjame escapar, Marco Antonio, déjame retrasar la llegada del cadáver con este recuerdo, déjame viajar a Roma, participar con la memoria en la celebración de los cinco triunfos del César”. (DSDR, 18)

Elige una referencia a la *Eneida*, el poema nacional de Roma, cuando Ascanio/Iulo organiza una marcha que recuerda los meandros del laberinto de Creta, materializa así el motivo del *puer senex*, exhibe su juventud conjugada con la sensatez como demostración de su capacidad para dirigir y gobernar, además del respeto por la memoria de su abuelo Anquises en los juegos funerarios celebrados en su honor cuando

abandonan Cartago, pues Eneas, advertido por Mercurio, debe pensar en el futuro que le debe a su hijo, Ascanio/Iulo; abandona a la reina Dido –prioriza su espacio privado como padre, propio de un hombre público, un héroe, el piadoso Eneas, responsable, comprometido con el porvenir, con el *fatum*– y su primer desembarco lo realiza en la tierra de Acestes. Ascanio establece este escuadrón troyano en Alba Longa y se convierte en un legado de sus ancestros para los romanos:

...y el llamado troya (sic): los mejores muchachos romanos, sus cabellos coronados con guirnaldas, llevando cada uno dos jabalinas y algunos carcajes al hombro, galopan en dos filas iguales, se dividen en bandos, acosan lanza en ristre y emprenden nueva carrera para volver a dividirse en bandos, luchar y comenzar de nuevo la formación del “escuadrón troyano”. (DSDR, 19)

Este mismo pasaje podemos encontrarlo como hipotexto en *Eneida*, lo cito en su integridad para asumir cómo se tratan los referentes clásicos desde la transtextualidad en esta novela:

Van los demás muchachos en los potros de la estala real. Aplauso unánime Avanzan los muchachos al paso y desfilan radiantes en parejas sofrenando los potros ante los ojos de sus padres. Y todo el mocerío de Sicilia y de Troya rompe maravillado en un murmullo. Lucen como es costumbre sus cabellos coronados de guirnaldas podadas; portan dos jabalinas de cerezo con remate de hierro; algunos un bruñido carcaj colgado al hombro. Y rodea su cuello y desciende por lo alto de su pecho una cadena de oro vuelta en torces. Son tres los escuadrones de jinetes y tres los capitanes que campean. A cada uno le siguen dos secciones de a seis. Brillan los escuadrones al mando de igual número de jefes. Uno avanza triunfal bajo la guía del pequeño Príamo, -ostenta el nombre de su abuelo- claro vástago tuyo, Polites, que en Italia difundirá tu estirpe. Monta un caballo tracio moteado de blanco, blancas las pintas de sus patas delanteras, blanca su altiva frente. Es Atis el segundo, quien da nombre a los Atios latinos, el parvo Atis mozuelo amado del mozuelo Julo. El último, el que excede a todos en belleza, el mismo Julo. Monta un corcel sidonio, el que le regaló la hermosa Dido para que lo tuviera como regalo suyo y en prenda de su amor. Cabalgan los demás en potros sicilianos que pertenecen al anciano Acestes. Los dárdanos acogen con aplausos a los adolescentes que tiemblan de emoción. Se alegran contemplándolos. Reconocen en ellos las facciones de sus antepasados. Luego que cabalgando pasearon ufanos la mirada a lo largo del concurso y a los ojos de los suyos, ya prestos desde lejos, da la señal el hijo de Épito con un grito y un restallo de látigo. Ellos van galopando en dos filas iguales y los tres escuadrones deshacen la formación dividiéndose en bandos. Y a una nueva señal volviendo grupas se acosan lanza en ristre. Y emprenden una nueva carrera. Y luego se repliegan enfrentándose un grupo y otro grupo a través del terreno. Y van trenzando giros y más giros y parecen trabados en combate, ahora huyendo o dejando la espalda al descubierto, ahora vuelven sus armas dispuestas al ataque, ahora han hecho las paces y ya van pareados cabalgando. Como es fama que antaño, allá en la Creta montañosa tenía el Laberinto un pasadizo entretejido de paredes ciegas, y una equívoca trampa con sus mil

direcciones en donde iba cortando la señal de avanzar una maraña inextricable que no dejaba echar pie atrás, con parecida traza los hijos de los teucros en sus potros van trabando sus pasos y entretejen su juego de fugas y de asaltos, igual que los delfines que, nadando en el piélago espumante, sesgan el mar Carpacio y el libio entre retozos por las olas. Ascanio fue el primero que restauró esta suerte de carrera a caballo y estas justas cuando ciñó de muros Alba Longa y el que enseñó su juego a los latinos primitivos como él de adolescente los corría a una con los muchachos troyanos. Los de Alba lo enseñaron a sus hijos. De ella lo recibió la excelsa Roma que ha conservado la costumbre de este rito ancestral. Y aún hoy día se llama Troya el juego y a los muchachos escuadrón troyano (Virgilio 1997, Libro V, 552-602)

La preparación para su último viaje, la muerte, permite a Cleopatra emprender un proceso de autoconocimiento reflexivo; es pertinente recordar que el viaje al inframundo constituye un tópico muy importante desde la antigüedad clásica hasta la actualidad; la Reina de Reyes comunica a Marco Antonio no sólo su aflicción, sino que adjunta también los motivos del amor y de la memoria. Utiliza para ello anáforas y enumeraciones triádicas eufónicas y poéticas:

Éramos tres: mi memoria, mi deseo de ti y mi enfado. Éramos tres: la Roma de Marco Antonio, el Egipto del Nilo, del que soy faraona, la Grecia de mis ancestros y del que tú eres su ciudadano, ateniense. [...] Éramos tres: la guerra que nos declarara Roma en la voz del imberbe, la que ocurrió entre tú y yo y la paz de nuestros cuerpos abrazados. [...] tú me besabas, y fue un beso de aquel lado el que me despertó, un beso con tu verdadero sabor en mi boca, un beso de tu boca tibia, de tu boca cierta, de tu boca viva, un beso que me invitaba a perderme en ti y atrás de ti, que me arrastraba a la irrenunciable dicha de tu cuerpo, al olvido y a la plenitud de nuestra condición divina. (DSDR, 23)

El viaje implica la posibilidad de conocimiento y autoconocimiento, pero también lleva implícito en sí la marca de padecimiento; para Cleopatra, la angustia provocada por la falta de ritualidad con la que no contarán sus cadáveres propicia una serie de preguntas retóricas, iniciada por la referencia a la valentía de Antígona, quien prefiere desobedecer las leyes establecidas por Creonte y su consecuente condena a muerte, antes que dejar insepulto y sin rito fúnebre –aunque sea simbólico– al cadáver de su hermano Polinices; también nos da a conocer su reflexión sobre la putrefacción de los cuerpos y la compasión y la angustia al no poder cumplir con el cuidado del cuerpo inerte de su amado:

¡Me repugna y obsesiona la idea de la pudrición! ¿Quién amortajará nuestros cuerpos? Voy a decirlo en voz alta, nos han dejado a solas con tu cadáver, negándonos la entrada de los que sabrían prepararte. A solas, no hay nadie aquí que cuide como es debido el cuerpo amante. Nadie cuidará del mío tampoco. Nos han dejado a ti y a mí solos, Marco Antonio, sin la muerte de los hombres, a morir como los cafres, sin el rito. ¿Hay dolor mayor, hay infamia mayor, hay castigo peor –no hace falta ser Antígona para saberlo–,

lo merecemos tú y yo, lo ameritamos porque formamos esa pareja, esa que describo en nuestros primeros días de Alejandría? ¿O (¡dime, Marco Antonio, dime!) pude haber amado a otro que no fueras tú, y pudo haber sido todo diferente? ¿Me acorraló el destino, poniéndome a la mano de mi jaula egipcia únicamente a un perdido? ¡Nada, ningún otro había cerca de mí, ninguno traspasaba los límites del encierro al que estaba confinada la reina Lágida! (DSDR, 38-9)

También se utiliza en esta primera parte de la novela referencias a otros mitos para relacionarse con el mundo divino; el más destacado es el de la muerte de Heracles debido al manto que le enviara su esposa, Deyanira, empapado en la sangre del centauro Neso, contaminada con el *φάρμακον* (veneno) más poderoso: la sangre de la Hidra de Lerna en la que Heracles había sumergido las puntas de sus flechas con las que hiere al centauro. El *φάρμακον* de la hidra era tan efectivo, que podía herir incluso a los dioses y producir la muerte de los semidioses. Esta referencia la podemos encontrar en *Las traquinias* de Sófocles y nos remiten a una historia en la que se involucra la diosa Hera, quien busca atormentar a Heracles debido a sus celos: será la diosa quien convenza a Neso de intentar violar a Deyanira, y, luego del fallido intento, de incitarla y convencerla de guardar su sangre como filtro que le serviría para reconquistar el amor de Heracles; es importante señalar los dos significados de la palabra *φάρμακον* en la antigüedad: remedio y veneno. Deyanira recoge y guarda con cautela el manto empapado en la sangre de Neso; después de un tiempo, cuando Heracles retrasa en demasía su retorno al hogar, conoce la razón de su dilatada ausencia: él está enamorado de la princesa Yole, su demora es la evidencia de esta pasión. Entonces envía el manto-*φαρμακομένο* (envenenado, asumido como “remedio” contra el desamor) para Heracles, creía que al usarlo, se inflamaría nuevamente su amor conyugal...—como le aseverara el centauro Neso antes de morir—; el manto se pega al cuerpo de Heracles y lo consume vivo, lentamente. Al conocer las consecuencias producidas, Deyanira se suicida. En la novela se encuentra un equívoco respecto a este relato mítico al referirse únicamente a “los celos de Deyanira” y olvidar la razón principal de la agonía del héroe: la diosa Hera y su afán de remediar el dolor causado cuando la pasión de Zeus atenta contra el orden de sucesión de los días y las noches para relacionarse con Alcmena. Pero posiblemente podría tratarse de la versión elegida por la voz narrativa, que no es exacta y se equivoca, o tal vez conoce otra versión del mito; de todas formas, sirve para evidenciar la complejidad de la relación amorosa entre Cleopatra y Marco Antonio; da cuenta de los celos y el temor que causaba en Roma, e inicialmente también en Egipto, de la angustiada tristeza de la reina cuando Marco Antonio, después

de la muerte de su esposa Fulvia, acepta casarse con Octavia para intentar una reconciliación personal y política con Octavio Augusto, a pesar de que Cleopatra estuviese a punto de dar a luz a los gemelos que concibiera con Marco Antonio. Así anuncia la verdadera razón de su derrota personal:

El lazo que había tendido Amor, trenzado como dije en apretado tejido cubría ya el largo de nuestros cuerpos con un manto. Lo que vestíamos los dos era la misma túnica de Deyanira, aquella que tejió con sus manos para su amado Heracles y que por celos mojó en la sangre del centauro Neso, con la esperanza de recuperar así el amor del héroe. ¿Recuerdas la historia? [...]

Desde que nos reunimos en Antioquía, nosotros vestimos la prenda de Deyanira.

[...] Nos invadió desde Antioquía un calambre convulsivo. Bajo el manto de la celosa Deyanira, los dos Heracles –la reina de Egipto, el triunviro Marco Antonio– éramos dos niños incontrolables.

La flecha envenenada por la Hidra de Lerna emponzoñaba dos vidas más. ¡La tenebrosa Hidra nos aprisiona, se filtra en nosotros sus punzantes agujijones enardecen y en ascuas transforman nuestras carnes!

[...] El lazo del Amor vuelto el manto de Deyanira nos venció. Por esto es que ahora me baño en tu sangre, Marco Antonio.

[...] La gran batalla entre Oriente y Occidente, entre el Tíber y el Nilo, entre Octavio y Antonio y Cleopatra, la que los poetas cantarán por siglos y siglos, esa no llegó a ocurrir.

[...] perdiste por lo que estoy aquí diciendo, Antonio: porque me amaste sin medida, porque te correspondí, convencida de que juntos hechos Uno, los dos formaríamos la unidad perfecta. Fuimos nuestra propia derrota. (DSDR, 57-9)

Esta primera parte de la novela concluye con la confesión del delator Diómedes, secretario de Cleopatra, la mano de la reina, en quien ella confiaba y le solicitaba que testimoniara los acontecimientos y registrara su memoria para la posteridad. Desgraciadamente, Diómedes no cumple fielmente su trabajo, traiciona a la reina, a su pueblo, se traiciona a sí mismo por su temor, su desamparo y su soledad, lo que ayuda a conseguir la emarginación de la Reina de reyes:

¡Cuántos no se acercaron a mí para preguntarme sobre ella y para de inmediato rebatir cada aseveración, cada frase, cada parte de cada recuento de cada acto que yo narrara! Y yo, que me sometí desde el principio con una obediencia que ahora quiero reparar, debilitado, fui cediendo, primero con mi voz, luego con mis puntos de vista y por último incluso en mi memoria. Pero no mentiré para rellenar lo que me ha abandonado la fuerza de tanto espantarlo, de mi pecho no saldrá imagería ninguna.

[...] Escribo porque quiero reparar mis errados actos: hasta donde llevo he fracasado. Las palabras que le he atribuido a Cleopatra carecen su modo de hablar, y puesto que finjo al escribirlas que son de ella, debiera ser este suficiente defecto para descalificarlas, pero todavía tienen uno mucho peor: están alteradas por el poder romano. Fingen contar lo que

Cleopatra fue, dicen que lo harán, lo intentan con sinceridad, pero terminan soportando la versión creada por César Augusto (Cleopatra siempre lo llamó “Octavio”)... (DSDR, 64)

Diómedes precisa “limpiar su memoria”, lo hace para tranquilizar su conciencia y evitar una “memoria falsa, esclava, romana” antes de morir, se propone superar el miedo, recuperar la verdad, reparar sus actos errados, no someterse a las intrigas de los romanos; confía en la efectividad de su memoria para recordar con exactitud las palabras que le dictara Cleopatra, pues ella se empeñó en que su memoria –la verdadera– permaneciera escrita gracias a las anamnesis de su escriba, al testimonio personal de sus palabras: él debía ser su “tinta”. Diómedes confiesa que la reina le dictó “sus pensamientos sobre el arte de gobernar, su versión (muy poco fiable) de la expedición contra los partos, una breve historia de los Lápidas, en verso, en la que hizo estampar una firma falsa” (DSDR, 66).

Estas confesiones de Diómedes nos invitan a reflexionar sobre la autenticidad de las palabras asignadas a Cleopatra durante todo el primer capítulo, sobre la condición de *verbum fictum* de la creación literaria, y el papel que cumplimos los lectores. ¿Cómo asumimos la lectura, como viajeros, como individuos encerrados en una torre o como una larva que carcome los libros? (Manguel, 2014). Y por supuesto, sobre nuestro *Standpunkt* respecto a la verdad en la realidad y la de la ficción literaria. Boullosa recuerda en algunas de sus intervenciones en entrevistas y conferencias que de pequeña, anhelaba ser arqueóloga, pero a los 15 años, después de la muerte de su madre y de las dificultades que le causaban todos los cambios que debió experimentar en su corporeidad, en la condición familiar, en la transformación de México D.F., el único refugio que encontró fue la escritura –se había convertido ya en una gran lectora–, por lo que decidió que sería escritora y fue totalmente coherente con esta elección que le permitió reencontrarse consigo misma y vivir con autonomía y contento. Menciono este detalle, pues de acuerdo con algunas de sus declaraciones, en la escritura de sus novelas históricas ella realiza también el trabajo de arqueóloga en la investigación que emprende para conocer detalles sobre la época en la que se desarrollará la obra que escribe, investiga para encontrar diferencias caracterizadoras en cada personaje que construye, pero que sin alejarlo de la realidad, le permita ser auténtica en su escritura. Pienso entonces en la construcción de la realidad propuesta por el constructivismo radical y en la necesidad de asumir la condición de observadores de segundo orden para conseguir el afianzamiento entre la ética y la estética, el posicionamiento en el mundo.

### 3. “La huida”: rememoración del viaje salvífico y la experiencia de alteridad con los piratas cilicios

Tratamos de contarnos lo que pasó pero nuestras palabras siempre se quedan cortas, y aprendemos, después de muchos fracasos, que la mayor aproximación a una versión veraz de la realidad sólo puede encontrarse en los relatos que nos inventamos. En nuestras ficciones más poderosas, bajo la telaraña de la narración, puede discernirse la complejidad de la realidad, como un rostro que es una máscara. La mejor manera que tenemos de decir la verdad es mentir.

(Alberto Manguel)

El segundo capítulo de la novela se inicia con el arrepentimiento de Cleopatra al haber abandonado el “refugio y el bando de los piratas de Cilicia”. Aquí cabría reflexionar sobre un posible guiño autorial, pues Boullosa escribió dos novelas sobre los piratas: *Son vacas, somos puercos* (1991) y *El médico de los piratas* (1992). Es importante señalar que este capítulo narra sus experiencias sobre la estancia de Cleopatra y su padre en Roma, pero debido a las intrigas políticas y a la ambición expansionista del naciente imperio sobre Egipto, los han confinado como prisioneros. Es imprescindible anotar que este capítulo remite a las anamnesis de las vivencias de la entonces joven princesa y concluye con la relación en círculo de su memoria sobre los piratas, cuando se encuentra en la torre de Isis; así encontramos referencias a los piratas de Cilicia al iniciar y al terminar la narración de Cleopatra. Al empezar el capítulo, ella se queja desde la amargura de su añoranza –incluso se arrepiente– sobre su decisión de abandonar el espacio seguro que le brindaban los piratas, sobre el cambio que experimentó debido a la educación recibida, sobre su desarrollo como mujer joven y adulta, sobre su experiencia con los romanos, su incapacidad para identificarse con ellos y la necesidad de que Diómedes conserve para la posteridad sus reflexiones al respecto:

¡Maldita sea la hora en que dejé el refugio y el bando de los piratas de Cilicia! ¡Maldito el momento en que regresé a Alejandría, en que estudié y crecí y me hice mujer! ¡Maldito seas tú, Demetrio, a quien siempre respeté, mi maestro, porque tú me iniciaste en los misterios que me convirtieron en mujer! ¡Maldito seas tú Demetrio, a quien siempre respeté, mi maestro, porque tú me iniciaste en los misterios que me convirtieron en lo que yo fui, y en lo que fui para ser después derrotada! ¡Invulnerable era yo antes de tus enseñanzas! ¡Invulnerable era a mis once años, cuando yo estaba entera, en mí, sin

conocimientos! ¡Mejor hubiera sido mi vida de haber permanecido al lado de los piratas, de haberme conservado como yo era, de haberme guardado de hacer crecer en mi cuerpo el corazón de una mujer y sus sentidos! Ya quisiera yo emprender de nuevo el viaje hacia su tierra y ahí quedarme viviendo entre ellos, en la hermosa Tarso, con sus marinos y guerreros guardándome de aproximarme a ninguno y poniéndome a la distancia de sus sabios... ¡Malditos sean quienes me condujeron a esta derrota imbécil! ¡Maldita yo, que deseé ser la reina del mundo! ¡Maldito el mundo romano! Y sobre todo: ¡malditas sean las piernas de todos los varones romanos, las hermosas y las horribles, todas sean malditas! Anota, Diómedes, voy a correr con mis palabras hacia los piratas de Cilicia, con quienes debí quedarme, yo les pertenecía. (DSDR, 81)

Con apenas 11 años sabe que la acción es la mejor decisión frente a una situación de apaciguada espera, propia de la incertidumbre sobre las resoluciones que tomen los romanos respecto a ella y a su padre; decide huir clandestinamente de Roma, emprende un viaje sobredimensionado para su edad, recuerda el poder que mantienen los piratas cilicios en el Mediterráneo; asume el heteroimago tipo de los aliados rebeldes de Cilicia desde la filía y la confianza, no desde la fobia; su determinación la impulsa a dirigirse en busca de estos posibles aliados, solicitar su ayuda y conseguir así reintegrar a su padre a Egipto para recuperar su trono. Deja una carta de esperanzada despedida para su padre:

Único y legítimo dueño del trono macedonio de los Lágidas en Alejandría: veo con disgusto que nuestros asuntos no corren por rutas propicias en Roma, voy a buscarnos auxilio y aliados en las costas rebeldes de Cilicia. Le prometo, padre y rey, que llegaré a Alejandría sana y salva y que con las tropas que conseguiré le regresarán lo que a usted pertenece. Su fiel hija que lo ama y lo adora, Cleopatra.(sic) (DSDR, 85)

A pesar de su corta edad, entiende las complejidades del poder, por esa razón toma la iniciativa para encontrar una solución a su situación y conseguir la salvación de su padre y la suya propia. Al emprender la huida, se encuentra con un grupo de gladiadores que la ayudan a conseguir su objetivo, la acompañan Apolodoro y su sirvienta más fiel, Carmión. Comparte con los gladiadores anécdotas y tácticas astutas para evadir el control oficial y comprueba que los estereotipos instaurados sobre ellos no corresponden al heteroimago tipo real de estos luchadores ni a la ayuda desinteresada que le han brindado. Sus remembranzas sobre ellos se encuentran en el ámbito de la filía. Accede al conocimiento externo y al autoconocimiento desde la anécdota compartida, la posibilidad de encontrar estrategias para salvar situaciones complejas, como la utilización de máscaras de animales para huir –sin desconocer la importancia de los dioses zoomorfos egipcios– o en la anécdota de Telefrón, uno de los gladiadores, que siempre permanece enmascarado. Él cuenta una historia recurrente sobre la razón por la que ha perdido su

nariz y sus orejas que lo obliga a utilizar siempre una máscara –un *πρόσωπον*, por lo tanto, a cubrir con ambigüedad su imagotipo–. Su relato nos remite a Apuleyo en su novela *El asno de oro* (1983), pero modificado en algunos detalles: en lugar de las Estrigas, responsabiliza a “los magos de Larissa” por la amputación de parte de su rostro. Su historia refiere que él había sido contratado para velar el cadáver de un habitante de Larissa y asegurar así que su cuerpo permaneciera intacto como parte del rito fúnebre que se debía cumplir; Telefrón no consigue permanecer despierto, pero a la mañana siguiente comprueba con alivio que el cadáver bajo su responsabilidad se encontraba completo; el muerto cobra vida, justo antes de que lo sepulsen para contar la verdad sobre el cuidado debido y sobre el asesinato del cual ha sido víctima. Resulta que el difunto tenía el mismo nombre de Telefrón, no había muerto debido a un accidente, su muerte había sido planificada por su esposa infiel. Esta anamnesis de un hombre muerto que ha resucitado para denunciar la real causa de su muerte, el envenenamiento, y la queja sobre el incumplimiento de la misión de su guardián debido al descuido y al cansancio nos remiten a la importancia de la memoria narrativa, a lo fundamental de construir su propio relato: mientras él dormía, los magos llaman a Telefrón para devorarlo, se produce la confusión por la homonimia y la consecuente pérdida de la nariz y las orejas de su guardián homónimo, el resto de su cuerpo se mantiene íntegro debido a la prisa que tenían los magos por partir antes del amanecer. Sus sodales gladiadores conocen esta historia reiterativa de Telefrón, no la consideran verdadera y celebran su ingenio. Otro de los gladiadores recita los versos iniciales del *Beatus ille* de Horacio (2007): “Yo sí sé de qué hablo. ‘Dichoso el que alejado de los negocios, y libre de toda usura, como los primitivos mortales, trabaja los paternos campos con bueyes de su propiedad: a él no le intimidan las borrascas del iracundo mar’” (DSDR, 92); únicamente existe una salvedad a este honorable discurso... no menciona el final del poema, pues quien ha realizado este homenaje a la vida tranquila es un usurero, reflexiona al respecto cuando se dispone a iniciar su jornada para cobrar los intereses de los préstamos realizados.

Estas narraciones nos dan cuenta de rupturas de estereotipos, los gladiadores no merecen conocerse únicamente por su capacidad para luchar y morir, poseen cualidades como la solidaridad, su capacidad narrativa, su conocimiento sobre los poetas contemporáneos. Aunque frente a esta última característica, Cleopatra califica a los poetas desde sus prejuicios contra el pueblo romano, para poner énfasis en la cultura helenística y la tradición egipcia que prima en Alejandría –recordemos que allí se encontraba el Faro, el Museo, la Biblioteca–, pero también como némesis por el

desprestigio de su memoria al que la condenaran por orden de Octavio los vates del círculo de Mecenas:

En lo que Telefrón fabuló y estos dos salpicaron su apacible polémica con líneas de poetas romanos, dándonos un solaz diferente al que procuraban en la arena (y a los versos un uso proporcional a sus romanas torpezas: bien sirven esos latinos para ser divertimento de rudos luchadores, hijos, como las cebollas, de la tierra campesina, hablan tan mal que parecen iletrados), habíamos recorrido un buen trecho de camino. (DSDR, p. 93)

Cleopatra se ha encontrado con gladiadores capaces de arriesgarse para salvarla, sin recibir recompensa alguna; un par de ellos conoce la literatura contemporánea de sus escritores y recuerdan sus versos y sus narraciones para hacer más llevadero el itinerario de huida de la joven princesa, su solidaridad es una muestra de su dignidad, a pesar de las condiciones precarias en las que desarrollan sus vidas y los prejuicios con los que se los determina.

Luego de varias peripecias, Cleopatra y sus acompañantes consiguen salir de Roma para alcanzar el puerto de Bríndisi en un carro basto y emprender así su viaje por mar. Junto a sus acompañantes, tallan en el carro la consigna que la identificará en el futuro “Reina de reyes”—históricamente, éste es el título que le confiere Marco Antonio a Cleopatra cuando le asigna el gobierno de todos los reinos del Oriente—. En la ruta de su viaje podemos vislumbrar los estereotipos asignados incluso a las ciudades, al comparar Roma con Alejandría, que desde la perspectiva de la princesa Lágida, era totalmente superior en su ordenamiento y belleza debido a su tradición helenística combinada con la egipcia:

Pocos pasos después, se abrieron las callejuelas en todas las direcciones, como un laberinto. Sin los gladiadores no habríamos sabido elegir en las encrucijadas romanas, solas no habríamos podido cruzar la ciudad y tomar el camino a Bríndisi, porque el trazo de esta ciudad no tiene la sabiduría del de mi Alejandría, preciso, armónico, de corte claro. Los romanos no tuvieron un Dinócrates que siguiera la tradición de un Hippodamus. La leche de la loba se regó caprichosa, y tal como cayó dejó impreso el dibujo torcido de sus callejuelas. (DSDR, 93-4)

En el transcurso de su huida, la joven princesa concibe un sueño profético — profecía *ex eventu*—, que también le sirve como un excelente augurio antes de encontrarse con quienes devendrían sus aliados, los piratas y los rebeldes de Cilicia:

Me vi esa noche ataviada con ropajes extraordinarios, amada por Egipto entero: en lo alto de una escalinata, contemplaba la multitud vitoreándome. Me vi con esos mismos

vestidos, pasando con un cortejo de elefantes y tigres y leones por el campo de Marte, y la multitud también me vitoreaba, llamándome “¡Reina, reinarás sobre nosotros y sobre nuestros hijos, y tu sangre reinará sobre nuestra descendencia!” [...] todo bajo la noche, bajo las estrellas brillantes, acunada por un mar que parecía apacible. Pero lo que no vi fue lo que verdaderamente me alzaría del suelo a la gloria: los brazos de Marco Antonio. (DSDR, 102)

Los piratas cilicios eran muy temidos en todo el Mediterráneo, Cleopatra conocía el heteroimago tipo que se había convertido ya en prejuicio debido a sus praxis violentas y astutas, al punto de que los romanos preferían navegar en invierno: sostenían que las tormentas eran más apaciblemente llevaderas en comparación con la violencia de los piratas. La tradición histórica cuenta que raptaron a Julio César, aunque él compró su liberación y luego recuperó el dinero en una expedición en la que los venció; también se refiere en la novela, y coincide con el dato histórico, que Clodio Pulcher cayó prisionero de los piratas de Cilicia. En este capítulo se relata también el escándalo que él protagonizó al infiltrarse clandestinamente en el ritual religioso más sagrado de Roma: ingresó disfrazado de mujer a la casa de Julio César donde se cumplían los misterios de la *Bona Dea*, el cual era exclusivo para las matronas romanas; lo consiguió gracias a su astucia y a la ayuda de una esclava; su objetivo, seducir a Pompeya, la primera esposa de Julio César. Este escándalo le costó a ella su divorcio y un juicio –de allí el apotegma repetido hasta la saciedad: “La mujer del César no sólo debe ser honesta, sino parecerlo”; y a Clodio Pulcher, el desprestigio social. Clodio propuso la repartición legal gratuita de grano para congraciarse con la plebe –había conseguido que un plebeyo lo adoptara, cambió su nombre familiar de Claudio a Clodio para ser electo como tribuno de la plebe– y, finalmente, propuso la anexión de Chipre a Roma para controlar el dominio de los piratas cilicios. Este acontecimiento se relaciona con la familia real de los Lágidas, ya que el Senado decidió enviar a Catón para resolver la anexión de Chipre; en la novela se relata la humillación que sufrió el rey Ptolomeo por parte de Catón cuando lo visitó en la isla, en una actitud realmente humillante, pues no mostró respeto alguno por él como rey ni en su recibimiento, ni en su propuesta: lo ultrajó al comunicarle que había decidido nombrarlo sacerdote, pero “un Lágida tiene con los dioses no sumisión sino parentesco, eligió el suicidio” (DSDR, 83). Se devela así la falta de coincidencia entre los heteroimago tipos y los autoimago tipos; se confirma la dignidad de Ptolomeo y la indignidad de Catón, el censor de Roma, quien no se responsabilizó por la desaparición

de los 7 mil talentos recibidos e inculpó a los piratas de Cilicia de ese robo –una muestra del motivo del mundo al revés debido a la ambición de poder y la codicia–.

Pompeyo había conseguido aplacar a los piratas, así reclama el mar Mediterráneo como el *Mare nostrum* para Roma, gana en popularidad y afianza su poder como triunviro; para lograrlo, el Senado le concede poderes absolutos válidos en todo el Mediterráneo, incluido el Ponto y las tierras que se encontrasen “a veinte leguas de la costa” (DSDR, 106); contaba con un ejército de “ciento veinte mil infantes, siete mil jinetes y quinientos barcos” (DSDR, 106). Esto había afectado especialmente a los aliados de los piratas de Cilicia, pero no los había exterminado a ellos. A pesar de este control, los piratas cilicios aún atacaban algunas embarcaciones, es lo que sucede con la de Cleopatra. Pero la princesa urde una estrategia y consigue comunicarse con ellos cuando ocupan su nave, la ayuda su poliglosia –en la novela se afirma que incluso conocía el lenguaje de los trogloditas– y el uso de la retórica para convencerlos de sus intenciones para forjar alianzas, aunque les entrega joyas baratas, las cuales deslumbran a los piratas y consigue que la lleven con su gobernante. La experiencia de Cleopatra entre los piratas resulta bastante positiva –al contrario del comportamiento de Catón en Chipre–, por lo que recuerda con nostalgia su permanencia con ellos. Al comparar los estereotipos de los piratas y de los romanos, recuerda los valores que observó en el gobernante de Cilicia y termina así su intervención en este capítulo, al negarse a aceptar su derrota frente a las argucias de Octavio y a su apasionamiento por Marco Antonio, –se vuelven a interrelacionar los submotivos del amor, el *πόλεμος* y el poder dentro del motivo de la alteridad–:

el señor de Cilicia demostró ser el mejor de los gobernadores a que podrían aspirar los piratas, por su arrojo, su astucia, su valor, su espléndida capacidad de estratega, su serenidad cuando necesaria, su justicia y un odio empecinado contra los romanos. Debí quedarme entre ellos. No estaría aquí, en la orilla de mi propia muerte, atrapada donde no lo merezco, ante un enemigo mezquino y sin encanto. Que me hubiera vencido el César. Que me hubiera vencido Antonio. Que me hubiera vencido Pompeyo. Lo aceptaría. Pero esto, no. No lo acepto. Ya no puedo seguir con mi historia. El tiempo de Cleopatra aquí se acaba. (DSDR, 106)

Nos encontramos entonces con la segunda intervención de “El delator Diómedes”, desconcertante, pues confiesa que también ha mentido, ya no por el temor a los romanos ni a la aceptación de su esclavización, sino por su propia responsabilidad, por su incapacidad para captar la verdadera esencia de Cleopatra, por lo que decide que su tercer

intento será el auténtico, y así da paso a la tercera parte de la novela que retoma la agonía de Marco Antonio junto a la reina:

Tenso el arco. Mi flecha no puede fallar. No me equivocaré esta vez aunque sea yo un semillero de faltas. Porque no es de mis imaginerías que quiero simplemente dejar constancia aquí, porque quiero simplemente reproducir sus palabras, porque no quiero morir en estado de mentira. Anda, Diómedes, no caviles más, concéntrate, recuerda. Escuchen: así habló Cleopatra, bañada en sangre de Antonio, para dejar testimonio de lo que fue su paso por la vida: (DSDR, 109)

#### 4. Referencias mitológicas femeninas y creación de imagotipos

Toda cultura deja ver la necesidad de las imágenes que sostengan y orienten el esfuerzo y el anhelo, la pasión de ser hombre. Sin duda, de ella ha nacido el mito, los mitos ... Bajo estas formas poéticas aparecen estas imágenes de la vida humana que, por encima y más allá del tiempo cotidiano, engarzan el pasado más remoto y el futuro inaccesible. Y se cierran – dirigen y hasta justifican– sobre el hacer y el padecer que constituye la historia de un pueblo.  
(María Zambrano)

La tercera parte de la novela se titula “De un salto descabalga la reina”, y tiene como epígrafe los versos del canto XI de la *Eneida*, cuando se describe a la guerrera Camila, su encuentro con Turno y su promesa de aliarse en su lucha contra Eneas: “De un salto descabalga la reina. Toda la comitiva la imita. Se deslizan en tierra dejando sus monturas”. VIRGILIO ( DSDR, 111). Este capítulo es el que más mitos inventados contiene; utiliza personajes mitológicos, pero los transforma: Júpiter, Europa, Neptuno, Vulcano, Démeter, Ártemis, Heracles, las amazonas, los centauros y las sirenas en un sincretismo muy curioso que nos remite al motivo esencial del viaje y las relaciones de alteridad. Así se adquiere el conocimiento del mundo mítico en el que Cleopatra reconocería su esencia divina y en la consecución de su autoconocimiento después de realizar el periplo del toro-divino, compartir con las nereidas y los tritones hasta llegar a la tierra de las amazonas, aceptarlas inicialmente como aliadas, intervenir en un ritual iniciático de las amazonas en una gruta sagrada en la que se honraba a Démeter, contemplar las devastadoras consecuencias de la relación de una amazona con el gran dios de hielo y fuego, las reflexiones y consejos sobre el respeto, amor y el poder de parte

de los poetas que conviven con las Amazonas, la violencia ciega de los centauros y la terrible –por nefasta– influencia del canto de las sirenas en los hombres. Encontramos rupturas de espacios temporales donde se combinan los lugares, se crea una sosia de Cleopatra, se presentan tiempos sincopados en una narración en los límites de lo caótico para luego abandonar el mundo mítico, que podría haberse develado en un sueño y volver a Alejandría para reinstaurar su regencia.

El capítulo se inicia con el recuerdo de Cleopatra sobre la ineptitud de su hermano-esposo para gobernar, no únicamente debido a su edad, sino a su total incompetencia para asumir la vida; lo contrasta con los dos compañeros, los Bíbulo, quienes a pesar de no poseer la dignidad de regentes, muestran su inteligencia en todas sus acciones. Sabe que dificultarían su reinado, por lo que les entrega el control de los gabirios, afincados en Alejandría, con el fin de imponer orden a los mercenarios –antiguos legionarios romanos–; ellos no aceptaron la disciplina impuesta por los Bíbulo y los asesinaron. La reina castiga este acto de rebelión e irreverencia, captura a los asesinos y los envía a Roma, para que los ajusticie el padre de los Bíbulo. Esto causa inconformidad y malestar en los gabirios, la acusan de estar comprometida con los intereses romanos y descuidar el interés de los egipcios. Frente a esta acusación de filorromana, el pueblo le cuestiona su alianza con Pompeyo –quien realmente había iniciado la alianza con su padre–. César y Pompeyo se enfrentan en batalla, la victoria de César resuelve esta guerra civil; Pompeyo huye a Egipto para salvar su vida, pero no cuenta con la decisión de los consejeros de Ptolomeo de traicionar su alianza; cuando llega a Egipto, lo decapitan y le ofrecen su cabeza y su anillo a Julio César, en señal de una nueva alianza. No habían contado con la indignación de César, él no puede admitir que un par de egipcios hayan asesinado al triunviro romano, pues constituye una ofensa directa al poder de Roma, por lo que César decide no apoyar a Ptolomeo.

Cleopatra consigue circular por Alejandría hasta llegar a su palacio, ocupado por Julio César sin sufrir agresiones por parte de los simpatizantes de su hermano-esposo Ptolomeo; lo consigue gracias a la estrategia de Apolodoro, quien la envuelve en una alfombra como regalo para César. Se conocen y surge una relación amorosa entre ellos. Cleopatra se convierte en la regente de Egipto con el apoyo de Roma –en realidad es un reino anexo–, así recobra la regencia y la protección de Julio César. El pueblo egipcio no apoya la relación amorosa de César y Cleopatra, tampoco su posterior aventura apasionada con Marco Antonio. Ella lo sabe y encuentra la oportunidad para calmar la animadversión de su pueblo recurriendo a la religión ancestral de los egipcios, se presenta

como la Isis viviente después de cumplir un ritual en el que transporta al templo de Hermonthis al nuevo toro sagrado Bakis, al que adoran como “el alma viva de Amón Ra” (DSDR, 117).

Cleopatra se traslada a Roma, concibe a Cesarión, el único hijo varón de César, aunque él no lo reconoce como su heredero. Después de los idus de marzo, Octavio, Marco Antonio y Lépido forman un segundo triunvirato que tiene como objetivo inicial encontrar y ajusticiar a los asesinos de Julio César. Cuando Cleopatra regresa a Egipto, debe huir nuevamente a través del desierto. En la novela encontramos una hermosa descripción de este espacio, que rompe el estereotipo de lugar temido, no deseado y se convierte en la imagen del viaje constante, de la oportunidad de un aprendizaje sostenido, lo que nos revela la sensibilidad de Cleopatra y su capacidad de ver lo esencial que se oculta dentro de lo superficial:

Así nos rodearan las palmeras y un frescor húmedo nos envolviera, yo continuaba sintiendo el ácido y rasposo aliento del desierto. Este carraspeaba como un inmóvil cuerpo, pero todo en él era cambio y vértigo. Vacío de árboles y de flores, impenetrable gritaba con su azul y dorado silencio. No había nada firme en el desierto. El desierto desconocía la raíz y el cimiento. *El desierto era el viaje*. La arena danzaba noche y día, sin cansarse de sus desplazamientos. *El cielo parecía a primera vista una lámina refractable al paso del sol y las estrellas, pero observado era de arena también arena de luz, fina arena azul, negra, blanca, dorada, el cielo.* (DSDR, 119, énfasis añadido)

Cleopatra debe optar por esta segunda huida, ahora desde Alejandría, y ya como una joven adulta experimentada; en su trayecto encuentra un vehículo tirado por toros – se convierte así en un *Pathosformel*, un lugar de memoria–, pues encuentra el mismo carro que utilizara cuando huía de Roma para iniciar su viaje y conseguir la salvación de su padre. Esta coincidencia sorprende a la reina, y sirve como preludio del viaje mítico que estaba por realizar:

Estaba yo muda. ¿Qué hacía de este lado del mar, cerca de las siete bocas del Nilo el carro que los marinos contrataron para ayudar a escapar de la vergüenza a la princesa niña? Aturdida, no me hice esta pregunta, casi durmiendo en sueños de otros tiempos. Con engaños me habían sacado del Alto Egipto, donde el pueblo me era fiel, arrebatándome por completo el trono, los traidores seguían mis talones, no podía perder un instante, y ahí estaba yo, sin recibir el saludo del cortejo, descuidando a la importante Pelusio, que es llave de entrada a Egipto. La visión me había vuelto un fardo como los que me rodeaban. Un olor extraordinario me sacó de mi aturdimiento. Era un olor verdaderamente sublime. Saqué medio cuerpo de la cola del carro y percibí que no venía de ahí, sino del frente. Me bajé apresurada para seguir la fuente del perfume. Escuché a mis espaldas, como si proviniera de muy lejos, la exclamación de mi leal Apolodoro: “Es

el carro que nos sacó de Roma!” Si era una visión, no era privativa de Cleopatra. (DSDR, 121)

La reina Lágida percibe los acontecimientos que se sucederán como algo extraordinario. La voz narrativa utiliza la historia del rapto de la princesa fenicia Europa perpetrado por Zeus, quien convertido en un hermoso toro blanco surge del mar, se recuesta en la arena para que Europa lo acaricie y dada su belleza y mansedumbre, la princesa decida montar sobre él. Así la traslada en su lomo hasta Creta, donde se revela en su calidad de dios y concibe con ella a Minos, Sarpedón y Radamantis. En la novela, el toro divino se describe desde la sinestesia para diferenciarlo de los demás: emana un aroma fascinante, el de color “fulvio”, que lucía un círculo de plata en la frente y poseía ojos azules “fulgurando de deseo y dos cuernos curvándose sobre su cabeza como una mitad de la redondez de la luna” (DSDR, 121); este detalle nos recuerda al símbolo sagrado de pueblo minoico, la *labrys*, el hacha de doble filo. El toro salta volando para evadir la comitiva de Cleopatra y nos sorprende encontrar una descripción del despertar de su sensualidad provocada por el contacto con el toro –elemento que no se menciona en el mito del rapto de Europa–, pero que sirve para construir el autoimago tipo de la reina y el heteroimago tipo que se concibe sobre ella:

Al ver a los marinos petrificados y aspirar el aire fresco del Mediterráneo, verdaderamente sentí a mi toro entre las piernas, aprisionando mis muslos, así fuera yo quien, por reflejo ante su carrera, presionara. Lo sentí, gozándolo. No sólo en mis piernas. El estremecimiento del placer recorría palmo a palmo mi cuerpo. Pensé: “Sin llevarme a otras tierras, este toro ha transportado a su presa”, y respondiendo a mi pensamiento, más deliciosa aún su pelambre, más dulce su olor, más deleitoso su trote, llegados al final del muelle, el toro saltó. “¡Ah, pierdo el alma!”, debí de pensar. “Pero no pude pensar. Cuando caímos al mar, mis ojos estaban bañados en lágrimas y no eran de dolor” [...] dándome el placer que no puede dar nada más, ni el sueño, ni la imaginación, ni mucho menos el oro, el poder o la guerra. Pero no puedo jurar que fue cierto. Se nubla mi memoria como entonces se nubló mi vista. No vi nada: mis ojos estaban ciegos de placer. (DSDR, 122-3)

La historia continúa con el toro-Júpiter convocando por sus nombres a todas las nereidas para que emerjan a la superficie; junto a ellas también surgen los tritones; Cleopatra se asombra, pero logra superar la confusión tratando de racionalizar lo que está ocurriendo. Mediante un apóstrofe lírico intenta encontrar el *κόσμος* dentro del aparente *χάος* –caos– de esta experiencia, reflexiona y reconoce la repetición del mito del rapto de Europa, pero atribuye este acontecimiento al sueño de la princesa sobre los dos

continentes disputándose por su belleza –en el mito original, Zeus rapta a Europa para dar origen a un nuevo pueblo–. Europa es nieta de Poseidón y este dios se relaciona con las nereidas y los tritones. Algunas nereidas hablan con Cleopatra y le describen sus acciones en el contexto del mar como *locus amoenus* embellecido por ellas gracias a su presencia y a sus delicados movimientos; la reina piensa que ellas aparecen para salvarlos del peligro de Escila y Caribdis; la realidad le permite vislumbrar la dimensión de las necesidades de su corporeidad: “Pero supe de inmediato, contestándome, que él y yo habíamos sido el remolino temible frente a la roca, nosotros la doble amenaza de las embarcaciones, supe, que atrás de nuestro deleite se esconde lo que tememos y no podemos evitar los navegantes de la vida: el amor por otro y su cuerpo” (DSDR, 124).

Cleopatra se cuestiona entonces si este nuevo rapto responde a la consigna de que ella “dispute dos continentes para sí” (DSDR, 125); únicamente consigue la protesta inmediata, en forma de aullido, del toro-Júpiter; inmediatamente las nereidas y los tritones desaparecen, ella y su cabalgadura empiezan a hundirse, hasta que la reina recapacite y reflexione para encontrar el mensaje verdadero:

Si los dioses depositaron en la urna el voto por ella cargándola en su lomo el toro y haciéndola cruzar el mar, la reina puede unir los continentes en amable amistad, oficiando desde el África el matrimonio entre dos, para que formen una única tierra, y apenas terminé de decirlo, Selene apareció sobre el mar, su forma brillando en los blancos cuernos de mi toro, y tras Selene su cabeza, su cuello, su lomo, y las Nereidas estaban otra vez ahí, las hermosas, y los Tritones habían regresado del palacio de oro que tienen en el fondo del mar y sonaban sus caracolas, que para nosotros no eran terribles ni violentos, como cuando truenan para poner en fuga a los enemigos de los dioses. (DSDR, 126)

El toro-dios aconseja a Cleopatra sobre la mejor manera de conservar el poder: “Ni arengar ni sobornar, ni castigar, ni ser impecable en la administración, ni hacer de las piedras oro son útiles para sujetarse a un trono” (DSDR, 126); la respuesta es encarnar a Isis y convertirse en la gloria de las mujeres. Las siguientes escenas se caracterizan por su carácter itifálico llevado adelante por los tritones y por el propio Neptuno, quienes acompañados por cantos, revelan la condición sagrada de Isis como diosa de la vida y la fertilidad, y cómo debe convertirse Cleopatra en la Isis viviente. Finalmente las olas la llevan a su encuentro con las amazonas. El estereotipo que se asigna a estas guerreras es superado por la experiencia de Cleopatra entre ellas. Al iniciar su estadía entre ellas, la Reina de reyes las describe en todo su esplendor guerrero:

Creí estar en Temíscira, a la orilla del río Termodón, porque –sobre cabalgaduras espléndidas, en formación militar, la franja de piel de víbora para apoyar el arco y reposar el carcaj como única vestimenta cruzándoles el torso, los largos cabellos en desorden, sueltos, aliñados por el sol y la sal en el más salvaje desparpajo– me recibían las amazonas. Calzaban extrañas botas, atadas con cintas brillantes, De pie, a los dos lados de la reina y sus capitanas, las custodiaban dos decenas de soberbios viejos. (DSDR, 128)

Durante este viaje y en su interacción con ellas, Cleopatra conoce en profundidad la dinámica de las amazonas y revierte el heteroimago tipo que las emargina: ellas no son únicamente guerreras, valoran y buscan la belleza, la música, la poesía; desmienten los prejuicios que los hombres asumen contra ellas. Cleopatra es bien recibida, las amazonas le ofrecen su ayuda para recobrar el control de Egipto. Los ancianos poetas comparten sus historias, especialmente Cástor, quien no se considera un verdadero poeta: cuenta cómo su suegro decidió matarlo a él y a su hija... Cástor se salvó, pero no consiguió salvar a su esposa.

Los poetas aconsejan a la reina y comparten premisas sobre los métodos de gobierno, establecen un diálogo con Cleopatra, en calidad de pares, hablan sobre la importancia de la memoria como elemento esencial para su arte, así como para todos los seres humanos, describen la sociedad eutópica de las amazonas que no requieren versos laudatorios ni control de inspectores; en su comunidad no existen “ni robos ni saqueos. No se golpean, no desobedecen, viven con armonía ejemplar. Les es imposible cometer adulterio. Ninguna es capaz de acción vil o vergonzosa” (DSDR, 141). Aclaran que el arte de la guerra lo aprendieron cuando las amazonas tuvieron que luchar contra Heracles.

Pero el escenario idealizado cambia repentinamente cuando las amazonas cumplen con un ritual dedicado a la diosa Démeter, y Cleopatra comparte un rito iniciático. Ella descubre en la gruta, el templo de la diosa, el secreto de la juventud radiante y eterna de la reina de las amazonas. Abundan las descripciones sobre el erotismo compartido y cómo asumen su condición femenina con profunda intensidad hasta los extremos, acompañadas de letanías en las que resaltan su sensualidad y erotismo:

Bésenme las corolas de las flores recolectadas por sus hijos,  
 prepárenme para ser devorada por los dioses lujuriosos,  
 exhibanme a los hombres hambrientos,  
 esos que pasan las noches con los ojos abiertos.  
 Los esclavos deben cantar al verme.  
 Los niños, soñar con cascabeles, golpear tambores.  
 Cada hombre debe tocarme la punta de los dos pechos,  
 deseándome y deseando comerme,

sabiendo que yo estoy reservada a los dioses.  
Sobre mi ombligo soltarán dos lágrimas  
y me besarán los pies. (DSDR, 143)

Es importante señalar el descubrimiento de Cleopatra sobre las míticas guerreras: diversidad de etnias conforman el grupo de las amazonas y las razones por las cuales se han congregado como pueblo, ellas se basan en la *communitas*. Cuentan historias sobre las guerras emprendidas por estas mujeres aguerridas, incluida la de la Atlántida; también refieren la historia de la reina guerrera Rodogún para explicar el arreglo o desarreglo de sus cabelleras. Recurren nuevamente al tópico del salto de la reina como demostración de fuerza, altivez, valentía y también delicadeza:

Todas las razas del mundo me recibían montando a caballo, representadas por sus más espléndidos ejemplares femeniles.

De un salto descabalgó la reina. La imitan las huestes de amazonas, las más se sientan al pie de sus caballos con caras festivas, sobre la arena, pero las principales y su reina se me acercan. Aun sin caballos, tenían algo de centauros o animales, indómitas, elegantes, radiantes de hermosura, con una libertad y un aplomo en sus movimientos que sólo se encuentran entre los más privilegiados de los varones. Pero no eran nada varoniles. [...] Literalmente brillaban; estas bellas no tenían nada que envidiar a las Nereidas. Una de ellas me ciñó una corona de flores. (DSDR, 130)

En este viaje, Cleopatra incrementa su proceso de aprendizaje, recibe consejos sobre el arte de gobernar y su reconocimiento como reina, incluso de las amazonas. Escucha un oráculo *ex eventu* respecto a su reinado sobre los pueblos de Oriente. Pero también presencia la irrupción de una deidad que combinaba su forma humana con la de un ave parlante cuyo discurso tiene como consecuencia el submotivo del mundo al revés:

Volvió a enunciar sus perturbadoras palabras. Yo quería entenderlas. Decía algo que yo debía entender. ¿Qué recitaba? Dejaba salir de su pico las palabras pulidas en su cuidadosa pronunciación, tallándolas con su lengua. ¿Eran palabras? Articulaban la lengua hija del hombre y el águila, de la mujer y el león. Parecía ser etíope, en otros momentos sonaba a hebreo pero en otros a sirio, a todas las lenguas que conozco, incluyendo el troglodita, se parecía, era ninguna, era cada una de ellas, era el rugido de la fiera, el canto del ruiseñor, la voz del viento y el mar: perfecta lengua de dioses. ¿En perseguir pronunciar esta lengua se empeñaban los poetas?

*La que salía de su pico y que tanto me intrigaba me producía un efecto extrañísimo. Me cambiaba el arriba por el abajo, la diestra por la siniestra: me bailaba, moviéndose meneaba mi alma y mi conciencia.* (DSDR, 149; énfasis añadido)

Aparecen entonces los centauros con su lúbrica violencia, prestos a atacar a las amazonas, lo que produce el disgusto del dios; la mayoría de los centauros huye, aparece el fuego de Vulcano por un orificio en el suelo de la cueva, el dios reclama el fuego usurpado a su fragua, el dios-ave deviene dios-medusa, petrifica a los centauros. Se realiza una diferenciación entre los imagotipos de los centauros y las amazonas: ellas no destruyen a las mujeres con la violencia; los centauros, sí. Cleopatra escucha el inicio de la guerra declarada por los hombres contra las amazonas en donde se realiza una referencia explícita al descrédito de Atenea y otra, no explicitada, referida al clamor de Jasón frente a Medea: “de Temiscira a Trípoli, de la negra Libia al Termodón, convencidos por el estúpido argumento (que debió de hacer correr Atenea, sin duda) de que por hacernos la guerra conseguirían vencer la maldición que ha sido para el género humano nacer de mujer” (DSDR, 153).

Las amazonas refieren sus historias personales, específicamente la de Atalanta, quien fue criada por una jabalí después de que la expusiera su padre, pues quería un hijo varón y no una mujer. Creció, conservó su virginidad, superó el intento de raptó de dos centauros, los mató. Luchó en múltiples batallas y venció a Peleo. En realidad, la inserción de esta referencia no se relaciona con una batalla, sino con una competencia en los juegos funerarios en honor a Pelias. Comparten otras historias, algunas conmovedoras que hablan de la crueldad de los romanos en una invasión en Germania, cuya única sobreviviente clamaba a una anciana que no le cortara la lengua para poder relatar las experiencias vividas en el asalto a su ciudad para evitar y denunciar la impunidad. Se cuenta también la historia de Camila, guerrera que combatió junto a Turno y enfrentó a los sobrevivientes troyanos comandados por Eneas; recuerdan el castigo que sufre Áyax –no precisa que fue Áyax Oileo y no Áyax Telamonio– por irrespetar el templo de Atenea en Troya y contaminarlo con una violación. Se recuerda la intervención de Pentesilea, su confrontación en el campo de batalla con Aquiles y su derrota –aunque no se habla del respeto que demostró el Pelida con el cadáver de su contendiente cuando descubre que era una mujer–. Se invoca a Démeter, a Ártemis, aunque sus caracterizaciones son extrañas y a veces contradictorias: “Artemisa, titánica, arquera de gran corazón [...] que matas a las fieras, que frecuentas las selvas de las montañas, que hieres a los ciervos, incorruptible, venerable, reina de todos...” (DSDR, 163). Al iniciar la mañana siguiente, el paisaje cambia radicalmente y desarrolla el tema del *locus amoenus*:

El ganado pastaba apacible entre los árboles cargados de frutas. En cada hermoso cabello se notaba que no había conocido la derrota. Las olas del mar llegaban suavemente a la clara orilla. El río parecía fijo, el día anterior lo había notado crispado, tal vez por la luz del atardecer, pero al comenzar la mañana presentaba un aspecto relajadamente amable. Todo era sereno. (DSDR, 168)

La aparente calma es el preludio de un acontecimiento estremecedor: la aparición de las sirenas. Las amazonas tratan de controlar el furor de los hombres seducidos por su canto, tratan de evitar su muerte; se las describe como “cantoras malditas”, “monstruas”, “horrendas”, “malignas”, poseedoras de “garras en sus gargantas”. Surgen del mar, presentan formas híbridas de mujeres y “buitres”, fascinan con sus cantos a los hombres, los atraen hacia sí para devorarlos. Las amazonas se enfrentan a ellas, pero no pueden evitar que el poeta Acusilao se convierta en su víctima, pues se deshizo de los taponos de cera de sus oídos con los que lo protegían las amazonas; él pretendía escuchar el canto de las sirenas, pues a pesar de las peticiones del poeta a los músicos ciegos para que consiguieran reproducirlo, jamás lo lograron; las sirenas lo desmiembran lentamente, aunque lo que queda de él lo muestra extasiado –Eros y Thánatos conjugados–; una de las amazonas lo mata para terminar con su terrible sufrimiento. Cleopatra escucha y entiende lo que ese canto produce en los hombres, amplía su conocimiento sobre el canto fascinante y estremecedoramente fatídico:

una mínima fracción de un instante, un átomo de tiempo, oía lo que los hombres oían. Como en el más placentero delirio sexual soplado en una ráfaga, en frío, sin beso, pero esto es decir poco, como abrazada por la luz de un rayo, como si minúsculos filos caminaran por la piel desnuda de todo mi cuerpo, a punto de herirme, sin sangrarme, lo oí. [...] *Me embelesaron sus cantos porque aunque no tenían palabras –o no que yo pudiera distinguirlos–, estaban cargadas de narraciones de experiencias, preñados de todos los siglos pasados. ¡Generosos fueron los dioses de permitirme oírlo! ¿Hay un canto similar para las mujeres? ¿Lo oiré alguna otra vez? ¿Silbará desde las puertas del reino de los muertos, el último sonido para el oído que vive un último instante, inhalando el éter más perfecto? ¿Oiré algo parecido? ¿O es que llevo años oyéndolo y siguiéndolo sin que entre por el camino de mis oídos, un efluvio que penetra directo a mi alma? ¿Ese canto es lo que me ha adherido a mi Antonio catorce años, haciéndome desear volver de nuestras dos historias un destino común?* (DSDR, 175-6, énfasis añadido)

La descripción de este terrible acontecimiento permite relacionar a la reina con la imagen de Odiseo, sus experiencias desventuradas, la visión del cíclope devorando a sus compañeros. Al finalizar esta escena truculenta, Cleopatra escucha nuevamente un

oráculo *ex eventu* de la reina de las amazonas en el que le advierte que no debe cometer el error de casarse nuevamente, pues encontrará la muerte de quienes ama:

Si te dejas llevar por el deseo de ser la otra mitad de un hombre, él morirá, asesinado por su hijo. Si lo vuelves a intentar, él, quien quiera que sea, morirá de propio puño, así le asesinarán los suyos. Después matarán a tus hijos. Se apropiarán de los alejandrinos, de los tebanos, de los menfitas y demás habitantes que bordean el Nilo. Perderán a Egipto. Pase lo que pase, nosotras seguiremos fieles a ti. Si oyes mi consejo, cuando tus hijos mueran, víctima de la ira de los dioses por no haber rehuido tú el lecho de un esposo, sobre mi pecho desnudo se enrojecerá el círculo nutricio en señal de duelo, como si yo los hubiera cuidado de niños. (DSDR, 183)

Cleopatra reemprende su viaje y se encuentra en “Qyrene”, donde Justo Severo le refiere el origen del nombre atribuido a la ciudad: se basa en el mito de Apolo y la ninfa Cyrene. Hay un equívoco al mencionar al hijo que concibiera la ninfa con Apolo, Aristeo, y relacionarlo con la muerte horrenda que padeció “por atreverse a ver el baño de Artemisa” (DSDR, 183); en realidad, quien comete este acto es el hijo de Autónoe, Acteón; la diosa lo transforma en ciervo, conserva su raciocinio humano, pero no la palabra articulada: muere consciente, devorado por sus propios perros de caza, tratando de proferir palabras, órdenes, súplicas para evitar esta atroz muerte... aunque únicamente consigue balbucear dolorosos sonidos agónicos.

Cleopatra se entera del surgimiento de su sosia cuyo origen es una perla sobre la que sopló Neptuno, le habló y le dio la forma de la reina ausente. Ella condujo a su pueblo, los dirigió las dos semanas que la Cleopatra original se ausentara. Es importante señalar que este recurso de la sosia de la reina nacida de una perla se basa en una tradición que se le atribuía a Cleopatra para asombrar a Marco Antonio al invitarlo a un banquete extremadamente costoso: la reina toma una perla inmensamente valiosa, la disuelve en vino y se la bebe; historia ficticia, impresionante por imposible. La reina de reyes decide no contar ni con las amazonas ni con su sosia para continuar su viaje, salvar su vida y reconquistar el poder, después de la repulsión que le produce contemplar el sacrificio de un hermoso caballo al que las amazonas cortan en canal y le amputan sus genitales como “sangrientas ensangrentadas”:

Llevarlas conmigo sería garantizar la destrucción de todo aquello que yo respetaba. Ellas eran la barbarie, el desorden, la incontinenencia, la muerte de la ciudad y la ley, y por lo tanto la certeza de mi caída. Yo quería un imperio, ellas deseaban sacar el fuego del horno, romper todo orden social, poner a los dioses a controlar el mercado de la ciudad, sentarlos en las plazas, en los gimnasios, las perfumerías. El mercado, la lonja, la palestra,

el foro, las boticas, las barberías y, claro, en todos los templos para que ellos oficiaran sus propios cultos.

El mundo era para ellas como lo que para mí antes de que me abrazara Carmión: una amenaza en caos. Ellas despreciarían cuanto yo hiciera para restaurar y mantener el orden alejandrino. ¿Qué era dable emprender para poder tenerlas como aliadas? ¿Descubrir tierras jamás holladas por la planta del hombre? (DSDR, 197)

Cleopatra inicia así un viaje interior de reflexión, lo aúna con el submotivo de la muerte, específicamente con el *memento mori*; trata de encontrar armonía entre su emotividad, su racionalidad y sus sentimientos para asumir su transformación de diosa a “parte de un animal [que] cobraría la adicción de la vida en pareja, formando el animal de dos espaldas y cuatro piernas que camina gimiendo, torpe, sin avanzar, por el mundo. Sin avanzar, afanándose, meneándose en el mismo punto, cavando en su ejercicio su tumba” (DSDR, 197). Esta metamorfosis se relaciona, aunque con variaciones, con la referencia al mito del andrógino inicial –referido por Aristófanes en “El banquete” cuando debe intervenir para hablar sobre la naturaleza del Amor– pero que debió ser separado en dos por Zeus, ya que no respetaban los límites entre humanos y dioses (Platón, *Diálogos III*, 1988). En este proceso, la reina recuerda la muerte de Julio César y está convencida de que su relación con Marco Antonio los llevaría a su derrota, a la muerte de Egipto, a la muerte de su designio: “ser la recipiendaria del sueño de los dioses” (DSDR, 199). Desea aclarar que nunca César ni Marco Antonio traicionaron a Roma, resultaron pioneros al no conformarse con refugiarse en la península itálica creyéndose el centro del mundo, sino confiar en la materialización del sueño que uniría los continentes; sus muertes y el odio extendido hacia Cleopatra equivaldrían al suicidio a largo plazo del pueblo romano. La rememoración de la Reina de reyes finaliza con una reflexión sobre la trascendencia de lo divino en los seres humanos, y a manera de profetisa concluye:

De ahora en adelante los hombres y las mujeres serán distintos a los que conocí. Roma comandará, la razón será la gobernadora, una razón cruel, tinta en la sangre de los hombres. Una sangre distinta a la de mi Antonio, que así él me hubiera conducido por caminos que no me pertenecían, conoció el tono en que hablaban los hombres a los dioses, y les vio el rostro. (DSDR, 200)

El testimonio final del “delator Diómedes” reafirma la muerte ordenada por Octavio y desmiente el suicidio de Cleopatra; al hacerlo, confiesa que ya podrá descansar en paz y reencontrarse con su reina; confía en la posibilidad de que los seres humanos, en el inframundo, puedan hablar con los dioses: “Porque aquí en la tierra, como lo previste,

guardan un fúnebre silencio” (DSDR, 203). Diómedes y su testimonio nos revelan la importancia de las palabras para inmortalizar las acciones humanas; dependerá de quien rememore estas acciones, de su integridad, de su visión de mundo, de su compromiso ético y estético. A lo largo de la novela, Diómedes realiza también una rememoración de su viaje construido por sus experiencias, su admiración, su traición inicial y su reivindicación final para testimoniar la verdad esencial de la Reina de Reyes, sus aciertos y sus flaquezas, su gran capacidad intelectual, su pasión amorosa y su dignidad en el momento crucial de su agonía. Esto nos remite también al tema del *deus absconditus*, el abandono del dios y la terrible sensación de orfandad en la que permanecemos los seres humanos.

El abandono de la divinidad invita a la reflexión, Dionisos y su séquito abandonan a Antonio, su muerte no es digna de su vida; Cleopatra se aferra a sus creencias, pero esencialmente comprende –y termina por aceptar– la desaparición del dios, la victoria de Octavio gracias a sus estratagemas, a su afán desmedido por el poder y a su determinación de condenar a “la serpiente del Nilo” y al filheleno Antonio, sin importarle los recursos que utilizó para conseguir su difamación y presentar la conquista de Egipto como una de sus conquistas más significativas. Estas referencias nos recuerdan el exilio voluntario del mundo de dos divinidades, *Δίκη* –la Justicia– y *Αἰδώς* –el Pudor–, horrorizadas por las acciones de las que somos capaces los humanos (Hesiodo 1978) huyen y permanecen en el Olimpo, junto a Zeus. Ellas no desaparecen, no se extinguen, pero dejan de formar parte de la dinámica humana en sus interrelaciones cotidianas, testimonio de uno de los hitos más importantes de la edad de hierro en la que nos encontramos y que nos remite al submotivo del mundo al revés.

Las palabras constituyen el elemento esencial de la Reina de Reyes: conoce cómo utilizarlas para establecer el testimonio de su vida, de sus viajes, de sus conocimientos, de su proceso de autoconocimiento, de las características específicas de su gobierno, de su apasionamiento vertido en sus relaciones amorosas, de su actitud crítica ante Octavio y frente a los desafueros cometidos por los romanos, de su capacidad para relacionarse con los otros, de comprenderlos al romper estereotipos y prejuicios para construir heteroimágenes más justas de quienes se encuentran emarginados. Diómedes, su escriba, a quien confía la reivindicación de su imagen, nos da cuenta sobre las dimensiones que puede cobrar la palabra, utilizada como *φάρμακον*, remedio o veneno, pero también sobre la responsabilidad de quienes la utilizan para trabajar con ellas pues sus textos constituyen un legado, una alternativa de trascendencia, un testimonio para la

posteridad, un estatuto epistémico, una advertencia para enfrentar las situaciones límites –cada vez más comunes– que caracterizan la complejidad de nuestra realidad.

## Capítulo octavo

### *La caverna de las ideas: Mimesis y verdad en los clásicos*

La imitación no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior.  
(Tatarkiewicz 2002, 301)

¡Zeus sabe cuántos textos, cuántas imaginarias teorías redactadas con pluma y tinta gobernarán la vida de los hombres del futuro y cambiarán totalmente el curso de los tiempos!  
(Somoza 2000, 428)

He aquí una respuesta al problema del sufrimiento diferente de la de los poetas: no se trata de un estímulo para descubrir la nobleza, belleza y poder en donde, sin arte, es posible que hubiésemos visto únicamente miseria, sino que se trata de una invitación a transformarnos a nosotros mismos en obra de arte que contrarresten la injusticia humana y el sufrimiento natural.  
(Kaufmann 1978, 55)

#### 1. Mimesis, conocimiento y verdad en el pacto narrativo

La investigación en el ámbito de la literatura nos invita a reflexionar sobre la complejidad de nuestras inquietudes cuando se relacionan con temas, cuyo análisis puede aportar conceptos, lecturas alternativas, cuestionamientos innovadores sobre las obras elegidas. Los clásicos siempre han sido pertinentes para profundizar reflexiones, por lo que me pareció propicio recurrir a ellos y confirmar la importancia de la teoría de Platón sobre la imitación *μίμησις*, término filosófico que utilizó para hablar sobre la reproducción del mundo externo en su relación con la Verdad, y que se conserva como un hito dentro del desarrollo diacrónico del concepto de mimesis en múltiples propuestas que competen a los estudios literarios (Merchán 2019, 65-88).

Mi propuesta de análisis para *La caverna de las ideas* de José Carlos Somoza (2000) considera el proceso mimético, esencialmente el planteado por Platón y cómo se relaciona con la Verdad. La novela elegida tiene como protagonista un texto escrito en lengua helena –en formato de *eidesis*–, y la búsqueda minuciosa de un traductor del texto original al castellano que permita descifrar el enigma de los crímenes que se cometen en

la Atenas del siglo IV a.C. y cuyas víctimas se relacionan directamente con la Academia de Platón. Todo esto construye un ámbito propicio para reflexionar sobre la verdad de la ficción y la ficcionalización de la verdad en el arte literario.

La dinámica de esta novela de misterio permite la interacción de niveles que fluctúan entre la “situación real” del traductor y las implicaciones del lector como potencial traductor de la obra. Los ámbitos de lectura y el de la realidad ficticia del Traductor anhelado en la obra de ficción se conjugan gracias al proceso mimético que implica la creación de un texto eidético. Su traducción posibilitaría la difusión, conocimiento y comprensión del manuscrito eidético. El pacto narrativo que hemos aceptado como lectores implícitos al acercarnos a la novela confiere a la obra gran dinamismo, especialmente en lo concerniente al rol que cumple el Traductor ideal y el genial Descifrador de enigmas. Es necesario señalar que las notas al pie de página incorporadas en el texto mencionan toda la serie de traductores que han tratado de descifrar el enigma del manuscrito original y nos involucran en la sistematización de los indicios que encontramos a lo largo de la novela. Podemos entonces asumir el reto de cumplir la función de lectores-traductores-descifradore de enigmas y acercarnos al libro como viajeros. Estos indicios suscitan nuestra curiosidad, atención, y esfuerzo para resolver el enigma eidético planteado en el manuscrito y que permitirá conocer la verdad sobre los asesinatos en una Atenas del siglo IV a.C. devastada por la muerte de Sócrates, por la imposición de los treinta tiranos debida a la derrota de Atenas frente a Esparta en las guerras del Peloponeso y que busca asideros para superar este período de profunda crisis, no únicamente en la propuesta ideal de la filosofía platónica, sino en la reivindicación de rituales clandestinos que recuerdan las más crudas versiones sobre sacrificios realizados en honor a algunos principios dionisiacos como el *σπαραγμός* –sparagmós, desmembramiento violento–.

Estas complejidades podrían llevarnos a pensar que en realidad la resolución del enigma eidético podría convertirse en una actividad “imposible”; recordemos lo que W. Benjamin sostiene sobre el trabajo implícito en la traducción:

Por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del auténtico traductor. Ésta no es transmisible, como sucede con la palabra del autor en el original, porque la relación entre su esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y en la traducción. (Benjamin 1971, 6)

En apariencia, la resolución de este enigma parecería imposible desde el conocimiento fenoménico de la realidad –niveles de la *εἰκασία* (eikasía: la forma más básica del conocimiento en el ámbito de la realidad sensible, la apariencia, fruto de la imaginación) y la *πίστις* (pistis: creencia en los objetos imperfectos como reales) que conforman parte de la *δόξα* (doxa: opinión, conocimiento sensible, aparente y mutable), pero el proceso de lectura-indagación resulta válido al poner en funcionamiento procesos cognitivos y metacognitivos como herramientas propicias de los lectores-traductores que harían posible alcanzar los niveles de *διάνοια* (dianoia: razón discursiva) y *νόησις* (nóesis: intelección) que conforman la *ἐπιστήμη* (episteme: conocimiento inteligible) en nuestra aprehensión de la realidad del *verbum fictum* –πλαστός λόγος– y de la realidad real.

El proceso de *μίμησις* en la novela elegida nos permite plantearnos preguntas, reflexionar sobre inquietudes, conceptos y posibles soluciones a los enigmas que también debemos resolver en el texto –y en la vida misma–: ¿cómo conocemos?, ¿cómo leemos lo que nos dan a conocer?, ¿cómo conocemos lo que leemos?, ¿qué nivel de conocimiento tiene la lectura que hacemos?, ¿qué papel cumple el traductor como mediador de la obra original y la obra que ponemos bajo nuestra consideración en la lectura? Se constituyen así en cuestionamientos que nos llegan como ecos desde la antigüedad y nos ayudan a considerar el papel que cumple la Literatura, su legado, su tradición y cómo se manifiestan en nuestras convicciones, nuestro metaconocimiento y nuestro posicionamiento en el mundo. La Literatura se constituye en el espacio privilegiado donde confluirían la *ψυχή* (psyché-el alma), *νοῦς* (nous-mente) y *σοφία* (sofía-juicio correcto), su interacción y su compleja relación con la filosofía, pues debemos considerar que Platón propone un orden implícito en su teoría del conocimiento, siempre decidido a conservar el *κόσμος* asumido desde la razón:

Con seguridad, Platón postula como hipótesis previa una jerarquía en lo que se relaciona con la naturaleza y el nivel de conocimiento. La psyché se encuentra en el nivel más alto; le sigue el *nous* –mente, entendimiento– y después la *Sophía*... *Sophía* y *nous* no podrían, con seguridad, existir sin la psyché. (Andriopoulou 1988, 82; traducción propia)

Creemos conveniente revisar ahora –aunque sea brevemente– algunos elementos fundamentales que se relacionan con la propuesta de Platón que han marcado hitos en el devenir del concepto de *μίμησις* (mímesis), en la antigüedad clásica de la Hélade. Sócrates, maestro de Platón, utilizaba palabras como *ἐκ-μίμησις* –ek-mímesis– y *ἀπο-*

*μίμησις* –apo-mímesis– para referirse al arte de pintar (Tatarkiewicz 2002, 303); Platón, su discípulo, usa la palabra mimesis para hablar sobre la imitación de la naturaleza. Sócrates, Platón y Aristóteles coinciden en la utilización del término mimesis para hablar sobre la acción de copiar la apariencia de las cosas (Gomá Lanzón 2005, 93-134).

Platón, gran conocedor de recursos retórico-literarios, utiliza la alegoría de la línea para establecer su propuesta sobre el proceso de conocimiento en los seres humanos; en *La República* (1992) afirma que la mimesis en la poesía y en las artes plásticas y escultóricas ocuparían el último nivel de conocimiento, el que *ensombrece la verdad*, el de la *Eikασία* –*eikasía*–: imágenes, sombras, antikathroptismós –reflejos– (Andriopoulou 1988, 106-8; traducción propia).

La propuesta de Platón, su teoría sobre la mimesis, se ha constituido en una teoría principal de las artes. En *La República* estableció que la mimesis era una copia pasiva del mundo, y que no era un camino apropiado para alcanzar la Verdad, por lo que resulta importante conocer la alegoría de la línea para establecer la concepción platónica del proceso de conocimiento en los seres humanos de acuerdo al argumento justificativo del papel cumplido por la mimesis en la poesía y en las artes plásticas y escultóricas como ocupantes del último nivel de conocimiento, el de la *eikasía*, que no permite que nos alumbre la verdad (Andriopoulou 1988, 106-8) y puede engañar nuestros sentidos:

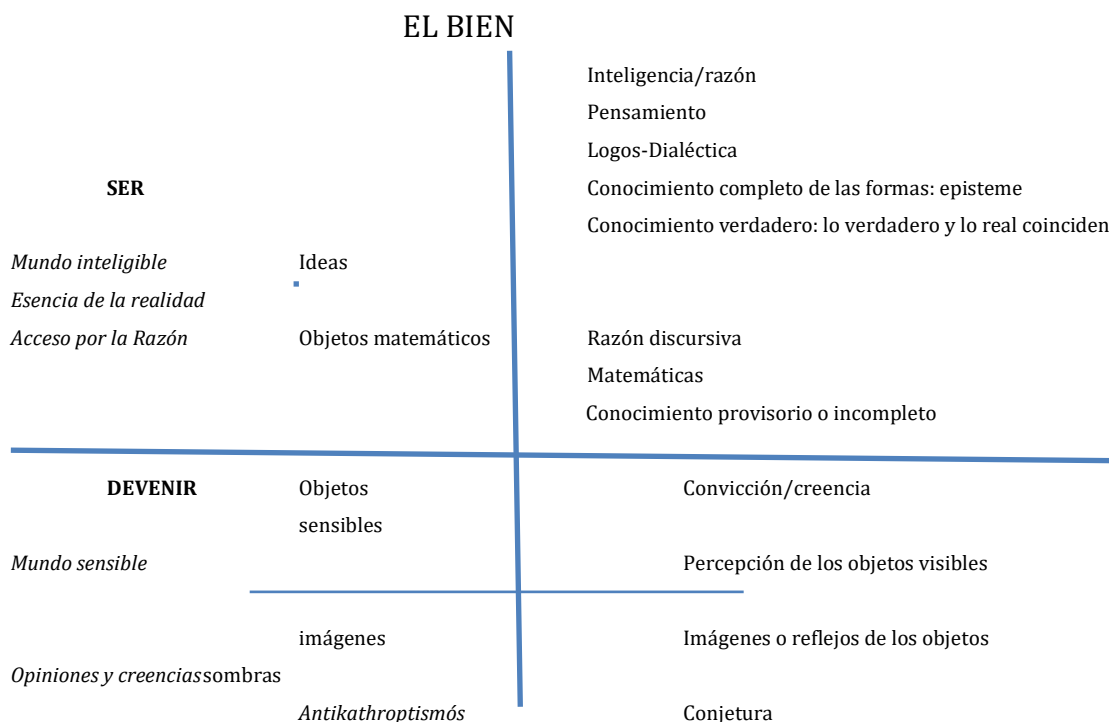


Figura 2. Proceso de conocimiento propuesto por Platón. Basado en el esquema de la línea utilizado por Andriopoulou 1988, 106.

De acuerdo con la propuesta platónica, sintetizada en este cuadro, el mundo visible está constituido por la conjunción de la *εἰκασία* (conjetura, imaginación) y la *πίστις* (*creencia, opinión*); el mundo *inteligible*, por la conjunción de *διάνοια* (razonamiento discursivo, intelecto) y *νόησις* (inteligencia, entendimiento)–. La *νόησις* corresponde a la visión de los primeros principios, como resultado del esfuerzo dianoético. La *ἀλήθεια* – *aletheia*– es el “desocultamiento” de las ideas, la posibilidad de su patentización, y para que este proceso pueda realizarse, se necesita el esfuerzo dialéctico y la reflexión filosófica:

La *νόησις* es la visión luminosa tras el esfuerzo de búsqueda. La filosofía de la visión tiene una importancia decisiva para Platón. Por ello habla tanto del *Sol*, ejemplo del *Bien*. El sol es la condición de posibilidad de que las Ideas puedan *ser vistas intelectualmente* y es la condición de posibilidad de que el hombre, tras el esfuerzo filosófico, pueda verlas intelectualmente.

Así como la ley es *una* y regula las *múltiples* conductas, así Platón *unifica* en las Ideas (y en ellas la fija) la multiplicidad de los individuales, primero, y, luego, tras los problemas de participación que se plantea en el Parménides, reduce el campo de las ideas. (Antonio Gorri 1988, 174)

Los clásicos helenos y latinos han encontrado su pertinencia a lo largo del desarrollo de la Literatura, y continúan siendo pertinentes en la actualidad, su relectura y su análisis constituyen siempre una novedad, un reto, una tarea que nos introduce en una aventura lectora ávida de significación, pues su conocimiento permite resemantizar la lectura de las obras modernas y contemporáneas, profundizar en ellas y conseguir procesos hermenéuticos efectivos.

El título de la novela imprime ya, desde el inicio, resonancias y reminiscencias platónicas, pues uno de los mitos más representativos de Platón es precisamente el mito de la caverna, utilizado esencialmente para reflexionar sobre el problema del conocimiento humano relacionado con la verdad en *La República*. Platón es el filósofo que mayor cantidad de mitos incorpora en sus obras, los usaba como instrumentos pedagógicos, también constituyen maneras de acercarse a la verdad, no son la Verdad, pero comparten características con la verdad filosófica; Platón la contrastaba con la verdad mítica. Considero importante establecer las diferencias entre ellas para reflexionar sobre el papel que cumplen en el análisis de esta novela:

- A. Se diferencian en que *la verdad mítica es asertórica* –impuesta–; se la cree sin contrastación, mientras que *la verdad filosófica, ya desde el comienzo, se destaca por la contrastación y el debate*; cada escuela filosófica, o cada filósofo, critica o retoca doctrinas anteriores. La verdad filosófica es agonal, en tanto que la verdad mítica, la verdad de la *época agonal* era precisamente *no agonal*.
- B. Se diferencian en que la verdad mítico–religiosa dibuja el par autoridad–sumisión, en tanto que *la filosófica se erige sobre la libertad*.
- C. Se diferencian en el ropaje: *la verdad mítico-religiosa se acompaña de poesía, canto, y ritos religiosos*; posee la majestuosidad del poder, en tanto que la verdad filosófica se halla despojada de tales aderezos. *Es el paso de la poesía a la prosa*.
- D. *La verdad mítico-religiosa era monolítica*: ello no propiciaba investigaciones nuevas, porque era la reproducción laudatoria de los mismos eventos; siempre desocultaba lo idéntico, *es la verdad mítico-religiosa una palabra de la identidad; la filosofía, empero, se introducía en la búsqueda de las diferencias o de la unidad en las diferencia:*  
 Platón estableció en *La República* que la mimesis era una copia pasiva del mundo, y que no era un camino apropiado para alcanzar la Verdad: *Todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada santo ni verdadero.* (Platón 1998, 470; énfasis añadido)

En el diálogo *Sofista*, podemos encontrar referencias a varios conceptos y prácticas de imitación: define la técnica imitativa de hacer imágenes como *εἰκαστική* (eikastiké: figurativa) y a la técnica que consigue apariencia, la define como *φανταστική* (phantastiké: simulativa), de la cual afirma que corresponde a la “mayor parte de la técnica imitativa en general” (Platón 1988, 236 b-c, 381). Continúa refiriéndose a la imitación como “un cierto tipo de producción, si bien decimos que produce imágenes y no realidades individuales” (Platón 1988, 474). Concluye diferenciado a quienes imitan de acuerdo con el conocimiento que tienen de lo que van a imitar: “Entre los que imitan, algunos conocen lo que imitan y otros no”, de acuerdo con este indicador, Platón pone bajo nuestra consideración la imitación conjetural –se relaciona con la opinión–, y la imitación erudita –se relaciona con la ciencia– (Platón 1988, 479-481).

Pero la verdad mítico-religiosa y la verdad filosófica tenían semejanzas, puntos de contacto en algunos aspectos:

- A. Ambos tipos de verdad eran un arrancarse al ocultamiento. *La verdad mítico-religiosa consistía en desocultar, a través de la entrega a la memoria que proporciona la poesía, la palabra cantada, las hazañas fundacionales (la sociedad, la guerra, y el prederecho de los áristoi) tanto como las hazañas creacionales de los dioses (la formación del κόσμος, tal y como la narra Hesíodo)* mientras que, de manera semejante, la verdad filosófica era un desocultar, mediante la investigación y el razonamiento lógico, los misterios, las cosas ocultas de la naturaleza, la mente, el

*κόσμος* y el comportamiento de los hombres.

- B. *Ambos tipos de verdad, y esto es lo importante, eran solidarios con su contexto: deseamos decir que ambos fueron lo que tuvieron que ser: la verdad mítico-religiosa es el reflejo de una sociedad de soberanía, en tanto que la verdad filosófica es el reflejo de la diversidad contrastada en libertad.* (Antonio Gorri 1988, 42; énfasis añadido)

Además de la incorporación de mitos, la novela de José Carlos Somoza elegida para su análisis presenta también otras especificidades sobre las que me propongo reflexionar utilizando el concepto de mimesis platónica como eje transversal: mimesis y concepción de lo poético, esencialmente los mitos, que desde la concepción de Platón se asumen como *ψευδοί* (pseudoi: discursos falsos) con algo de verdad y bellamente contados. *La caverna de las ideas* utiliza el mito de los trabajos de Heracles como elemento eidético que imprime un carácter metaliterario a la obra. Consideraré la mimesis en los niveles de conocimiento que propone Platón y los niveles textuales insertos en *La caverna de las ideas*; y finalmente, la función del traductor en la interpretación del proceso mimético y su relación con la función del lector implicado de un texto desde la mimesis que ha hecho posible su creación y su función alegórica como viaje.

## 2. *La caverna de las ideas*: “Mimesis imposible”

El arte no tiene nada en común con la verdad o falsedad. Esos conceptos pertenecen al ámbito del conocimiento, no al de la creatividad.

(Tatarkiewicz 2002, 339)

Como mínimo desde Gorgias, citado por Plutarco, sabemos que la literatura es un engaño o más bien una forma peculiar de engaño, en la que <<quien engaña es más honesto que quien no engaña, y quien se deja engañar más sabio que quien no se deja engañar>> (sic); la literatura es, dicho de otra manera, un engaño consentido: no otra cosa viene a ser la justamente célebre <<voluntaria suspensión de la incredulidad>> (sic) de Coleridge.

(Javier Cercas, *Punto ciego*)

*La caverna de las ideas* nos invita a considerar algunas complejidades características del proceso de mimesis en la creación de un texto literario en particular, pero también en el ámbito del arte en general: su autor, en el pacto ficcional adquirido, es un *ποιητής* (poeta, creador) además de filósofo; es contemporáneo de Platón. La autoría

de esta novela eidética permanece en el anonimato hasta el final del último capítulo, el XII; consigue que resolvamos el enigma de su identidad gracias a un poema suyo que recuerdan Crántor, personaje de la historia que se desarrolla en el s. IV a.C., Montalo como editor del manuscrito original, y el Traductor anónimo ubicados en una época distinta y distante. Ellos se comunican con los lectores y con los personajes de la trama principal mediante notas al pie de página; reconocen que *La caverna de las ideas* es un texto manuscrito poseedor de un enigma que debe resolverse, y para cuyo desciframiento juega un papel muy importante las *ὑπομνήματα* (*hypomnēmata*: notas) que desarrollan Montalo y el traductor, cuando finalmente entienden que el autor del manuscrito debe ser el mismo autor del poema que cada uno de estos tres personajes siente como cercano y propio. El poema es la clave del texto eidético, imita las hazañas que debe cumplir Heracles, nominado dentro de la novela en su versión latina, Hércules:

Alza su múltiple cabeza *la Hidra*,  
Ruge *el horrendo león*, y hacen resonar  
Sus cascos de bronce *las yeguas antropófagas*.

A veces, las ideas y teorías de los hombres  
*Hazañas de Hércules me parecen*,  
En combate perenne contra las criaturas  
Que *se oponen a la nobleza de su razón*.

Pero, *como un traductor encerrado por un loco*  
Y obligado a descifrar un texto absurdo,  
Así imagino en ocasiones a *mi pobre alma*  
*Incapaz de hallar el sentido de las cosas*.

Y tú, *Verdad final, Idea Platónica*  
—Tan semejante en belleza y fragilidad  
*A un lirio en las manos de una muchacha—*,  
¡Cómo gritas pidiendo ayuda al comprender  
Que el peligro de tu inexistencia te sepulta!

¡Oh, Hércules, vanas son todas tus proezas,  
Pues *conozco hombres que aman a los monstruos*,  
*Y se entregan con deleite al sacrificio*,  
Haciendo de las dentelladas su religión!

*Brama el toro entre la sangre*,  
*El can ladra y vomita fuego*,  
*Aun las doradas manzanas del jardín*  
Vigiladas por la afanosa serpiente.  
(LCI, 408-9; énfasis añadido)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Todas las citas de la novela de José Carlos Somoza, *La caverna de las ideas*,s provienen de la misma edición, por lo cual utilizaré la abreviatura LCI para su referencia, de aquí en adelante.

*La caverna de las ideas* ha sido creada como un texto eidético, palabra que nos remite a un tipo especial de memoria privilegiada que se aparta de la *λήθη* —el olvido—; la memoria, *μνήμη*, es una función encomendada a las artes por las Musas, hijas de Mnemosyne (la diosa de la memoria, *Μνεμοσύνη*) y Zeus; *eidesis* también es una palabra cuya etimología *εἶδησις* se relaciona con noticia, información, y, desde su relación con *εἶδος* (eidos), nos remite a clase, especie, tipo. Somoza ha encontrado un excelente recurso literario, lo ha anunciado desde la carta VII de Platón que ha elegido como epígrafe en la novela: Filotexto de Quersoneso habría inventado-imaginado y llevado a la práctica un tipo de texto específico, el eidético, un texto con claves ocultas que deben ser reconocidas y resueltas por los lectores, de acuerdo a su experiencia lectora y a sus posibilidades de interrelacionar sistémicamente sus conocimientos sobre mitología y filosofía, un texto que ha surgido de la necesidad imperiosa de demostrarle a Platón — desde el reto establecido en una apuesta— que el sistema cognitivo que él defendía, no era ni el único, ni acaso el mejor.

Dado que Platón sostenía que era imposible que un libro presentase en sí los cinco elementos de sabiduría, Filotexto se empeñó en demostrarle lo contrario; los dos niveles iniciales fueron sencillos de lograr, el nombre de las cosas y su definición eran componentes de un texto normal. El problema consistía en el tercero, para superar este problema, Filotexto creó la eidesis, así consiguió que las imágenes superaran las definiciones, las formas de los seres y las cosas:

gracias a ella, las imágenes alcanzaban soltura, independencia...no se vinculaban a lo que estaba escrito sino a la fantasía del lector [...] ¿cómo lograr el cuarto, que era la discusión intelectual? Evidentemente se necesitaba una voz *fuera* del texto, una voz que discurriese lo que el lector iba leyendo ...un personaje que contemplara desde la distancia los sucesos de la trama... Este personaje no podía estar solo, ya que el elemento exigía cierto grado de diálogo... De modo que se hacía imprescindible la existencia de, al menos, dos caracteres fuera de la obra... Pero, ¿quiénes serían estos, y con qué excusa se presentarían al lector?... —La solución se la dio a Filotexto su propio poema. La estrofa del traductor “encerrado por un loco”: añadir varios traductores ficticios sería el medio más adecuado para conseguir el cuarto elemento... Uno de ellos “traduciría” la obra, comentándola con notas marginales, y los demás se relacionarían con él de una u otra forma... ¡Pero quedaba el quinto, el más difícil: la Idea en sí! —*La Idea en sí es la clave que hemos estado buscando en vano desde el principio*. Filotexto *no cree* en su existencia y por eso no la hemos encontrado...Pero, a fin de cuentas, también está incluida: en nuestra búsqueda, en nuestro deseo de hallarla... *Filotexto, pues, ha ganado la apuesta*.... El autor decide finalizarla aquí. (LCI, 425-6; énfasis añadido)

En el epílogo de la obra, Filotexto de Quersoneso, incluido como personaje ficcional de su propia creación en el capítulo VII, concluye el manuscrito que le permitirá demostrarle a Platón que había conseguido realizar lo que el filósofo calificaba como una “mímesis imposible”: incluir en su obra los cinco estadios que conforman el conocimiento de los seres humanos, a pesar de que Platón lo haya considerado insensato, especialmente si se expresaba en palabras escritas. Revisemos, además del fragmento consignado en el epígrafe de la novela, estos otros dos que resultan fundamentales para la comprensión del recurso elegido y para dimensionar la complejidad que debía salvar la creación de esta obra mimética:

estos elementos intentan expresar tanto la cualidad de cada cosa como su esencia por un medio tan débil como las palabras; por ello, ninguna persona sensata se arriesgará a confiar sus pensamientos en tal medio, sobre todo para que quede fijado, como ocurre con los caracteres escritos.

[...] Precisamente por ello cualquier persona seria se guardará muy mucho de confiar por escrito cuestiones serias, exponiéndolas a la malevolencia y a la ignorancia de la gente.

[...] De ello hay que sacar una simple conclusión: que cuando se ve una composición escrita de alguien, ya se trate de un legislador sobre leyes, ya sea de cualquier otro tema, el autor no ha considerado estas cuestiones como muy serias, ni él mismo es efectivamente serio, sino que permanecen encerradas en la parte más preciosa de su ser. Mientras que si él hubiera confiado a caracteres escritos estas reflexiones como algo de gran importancia, “entonces seguramente es que, no los dioses, sino los hombres, le han hecho perder la razón [...] (Platón, Carta VII s.f.)

Platón advierte sobre el efecto de las palabras en las mímisis que se realizan en el ámbito de la composición poética: “El público debía guardarse de los giros poéticos, de las ficciones de los poetas que ilusionaban”, porque según Píndaro, eran *δεδαϊδαλμένοι*, palabras engañosas, como si hubieran sido trabadas o cinceladas por el arquitecto del laberinto, Dédalo: “Sócrates las denominaba *λογοδαϊδαλοι*, palabras “dedálicas”<sup>26</sup>, enredosas. Según Platón, “todo lo que engaña fascina al espíritu” (Azara 1995, 68), lo afirma en el libro X de su *Πολιτεία* (*República*):

---

<sup>26</sup> También podemos encontrar esta referencia en el diálogo *Fedro*, en el original heleno se utiliza la palabra *βέλτιστον λογοδαϊδαλον* que en la traducción al español se presenta como “excelso artífice del logos” cuando Sócrates se refiere a Teodoro de Bizancio (Platón 1988, 266 e, 387). También encontramos una explicación más minuciosa cuando se refiere Sócrates a Tisias y Gorgias: ¿Y vamos a dejar descansar a Tisias y a Gorgias que vieron cómo hay que tener más en cuenta a lo verosímil que a lo verdadero, y que, con el poder de su palabra, hacen aparecer grandes las cosas pequeñas, y las pequeñas grandes, lo nuevo como antiguo, y lo antiguo como nuevo, y la manera, sobre cualquier tema, de hacer discursos breves, o de alargarlos indefinidamente? (Platón 1988, 267 a, 387-8; énfasis añadido).

—*Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa; en efecto, según me parece, ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida, visto que hemos discernido las partes del alma.*

—¿Qué quieres significar con eso?

—A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: *da la impresión de que todas las obras de esa índole son la pérdida del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son.*” (Platón 1992, 595a-595b, 273; énfasis añadido)

De acuerdo con estas afirmaciones, la mimesis fascina, no forma: el engaño se relaciona con el convencimiento *Πειθῶ*<sup>27</sup> y se constituyen en un peligro inminente, como el canto de las sirenas que al fascinar con la promesa de cantar lo pasado, lo presente y lo futuro, aísla al ser humano de su comunidad, niega su condición de *πολίτης* (ciudadano que participa activamente en el desarrollo de su sociedad) y no le permite reconocerse como parte de una comunidad, por consiguiente, muere. Por esta razón, Platón deseaba que el artista de su República ideal fuera responsable de sus palabras y sus acciones ante la ciudad, tenía que responder por ellas (Azara 1995, 59). Filotexto ha decidido asumir este *ἀγώνας*, reto mimético con palabras, elementos fundamentales de su arte, pues desea demostrarle al filósofo fundador de la Academia que el mundo de las ideas no es ni real, ni deseable como único proceso cognitivo, ni educativo, ya que no considera al ser humano en su integralidad, sino que privilegia su racionalidad:

Hay algo inhumano en el hecho de elaborar un programa ideado para dejar que las pasiones se marchiten, en una educación destinada a adiestrar cada hombre y cada mujer en una sola función, *así como también hay algo inhumano en el intento sistemático de mantener a todo el mundo lejos de una poesía que puede acrecentar nuestros sentimientos y hacernos conscientes de las múltiples posibilidades que éstos poseen.* En su interés por la virtud y la felicidad —en realidad se trata más de la austeridad que de la felicidad— *Platón se convierte en un profeta de la austeridad y del puritanismo. Un profeta, pero no un profeta ejemplar: su propio genio y temperamento son incurablemente poéticos, y usa todos los encantos de la poesía cuando la ataca.* (Kaufmann 1978, 56; énfasis añadido)

Para reforzar su posición, Filotexto consigna en el epílogo una comparación entre su obra de ficción, especialmente la imagen de su Traductor, con la creación platónica de los diálogos, donde introduce y pone bajo consideración las palabras de su maestro Sócrates como protagonista:

<sup>27</sup> En Hesíodo, Heródoto y los tragediógrafos, diosa de la persuasión; en Platón, creencia interna.

“¿Qué destino es peor? ¿El de mi Traductor que no ha existido nunca, salvo en mi obra, o el de Sócrates, que, a pesar de su existencia, se ha convertido en una criatura tan literaria como la mía? Creo que es preferible condenar a un ser imaginario a la realidad que a uno real a lo ficticio”. En la Academia ya no se vive en la realidad, sino en la cabeza de Platón. Maestros y alumnos son “traductores” encerrados en sus respectivas “cavernas” y dedicados a encontrar la Idea de sí. *Yo he querido bromear con ellos un poco (perdonadme, no era mala mi intención)” conmoviéndoles, pero también alzar mi voz (de poeta, no de filósofo) para exclamar: “¡Dejad de buscar ideas ocultas, claves finales o sentidos últimos! ¡Dejad de leer y vivid! ¡Salid del texto! ¿Qué veis? ¿Sólo tinieblas? ¡No busquéis más!”* No creo que me hagan caso: seguirán, afanosos y diminutos como letras del alfabeto, obsesionados por encontrar la Verdad a través de la palabra y el diálogo. (Somoza 2000, 427-8)

Filotexto reivindica su condición de ποιητής (creador, poeta<sup>28</sup>), su ámbito es la ficción, la mimesis mediante las palabras que se conjugan con μελέτη (esfuerzo, trabajo) y con el arte elegido τέχνη (techne); su misión es no permitir que se olviden las dimensiones multívocas de la realidad; no busca la Verdad, por lo que su obra mimética no se contrapone desde el engaño –ἀπάθη– a la educación recibida en la Academia, sino desde la imaginación que le da posibilidades de considerar y contrastar las propuestas platónicas sobre la formación unívoca de conseguir el conocimiento “real” y la virtud exclusivamente desde la razón, sin contrastar este proceso con las necesidades irracionales que pueden caracterizar la esencia humana. Su texto funciona como καθροπισμός (reflejo, espejo), imagen utilizada con intención crítica, que supera la concepción platónica de mimesis totalizadora, pero engañosa de “Espejo que gira hacia todos lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo y a todos los animales, plantas y artefactos, y todas las cosas de que acabo de hablar” (Platón 1998, 459). No la asume desde la figura del Ἐνοπτρον (espejo esencial), cuyo papel le corresponde –de acuerdo a la propuesta platónica– únicamente a dios, pues se constituye en el mejor espejo de las cosas humanas, mimesis real y verdadera, y que además puede juzgar las cualidades del alma.

En la novela podemos reconocer también cinco niveles, al igual que en el proceso epistemológico que Platón propone y asume como obstáculo para conseguir una “mimesis imposible”: 1) El del autor real contemporáneo: José Carlos Somoza; 2) el de Filotexto

---

<sup>28</sup> La palabra poeta, en la antigüedad helena, no se refiere exclusivamente a los escritores que componen su obra en verso o asumen el género lírico en su poética; el/la poeta es el creador, es quien ha sido “elegido” por las Musas como intermediario entre lo divino y lo humano. Su actividad creadora hace posible que los seres humanos participen del deleite que ofrecen las Musas a los dioses. Los poetas tienen una relación muy especial con el dios Apolo, en su advocación de Musageta, y por supuesto, con la diosa de la memoria, Mnemosyne. También se utilizaba el término poeta –ποιητής– para referirse a quienes construían algo con maestría.

de Quersoneso, creador del manuscrito como texto eidético; 3) el de Montalo, editor del único papiro manuscrito original de *La caverna de las ideas* que se conserva, quien además incorpora comentarios, pone notas, *ὑπογραφαί* (hypografías: apuntes o esquemas en los bordes del manuscrito), crea un capítulo VIII falso en el que el Descifrador de enigmas habla directamente con el traductor, quien además secuestra al Traductor, lo incita a resolver los enigmas planteados en el texto, y le recuerda que: “es el autor quien tiene la última palabra sobre lo que sucede en el mundo de su obra, no nosotros...”; 4) el del Traductor anónimo, el último de una serie de traductores que han muerto y no han conseguido llegar a finalizar la traducción completa de este manuscrito, este Traductor anónimo ayuda a construir, a su vez, el último nivel, cuando involucra al lector en sus comentarios y en sus actividades en la calidad de narratarios; 5) el de la ficción, el del pacto narrativo, donde nos encontramos como lectores implícitos.

### 3. El traductor, lector implícito y sus narratarios

Una tarea en la que las proposiciones, obras y juicios particulares no llegan nunca a entenderse, pero en la cual las lenguas diversas concuerdan entre sí, integradas y reconciliadas en la forma de entender. En cambio, si existe una lengua de la verdad, en la cual los misterios definitivos que todo pensamiento se esfuerza por descifrar se hallan recogidos tácitamente y sin violencias, entonces el lenguaje de la verdad es el auténtico lenguaje.

(Walter Benjamin 1971, 8)

En *La caverna de las ideas*, el traductor se constituye en lector implícito, pero para cumplir su tarea se establece en un segundo ámbito de la historia ficticia; para identificarse utiliza asteriscos al inicio de la mayor parte de los capítulos: I, II, III, IV, VI, VIII –en el verdadero VIII, no en el falso– y en el X. Interviene, además, con sus anotaciones y acotaciones en el desarrollo de todos los capítulos; y también lo hace al final de cada uno de los XII capítulos para realizar las acotaciones más largas que sirven para distinguir-señalar-separar los capítulos tipográficamente. Cumple tareas tanto de traductor como de *ὑφηγητής* (narrador, conductor), pues las anotaciones, apuntes, entrelazamiento de líneas que se construyen como tejido de araña para el lector de la traducción propone una *ὑφήγησις* (narración) que revela la mimesis desarrollada en el texto eidético creado, que contiene la imitación de una clave oculta como opción lúdica

elegida por el autor ficcional. De esta forma consigue interrelacionar los diversos planos narrativos mediante una *μηχανή* (maquinación, montaje, ingenio necesario) para desarrollar el montaje, que ha demandado esfuerzo, trabajo, *τέχνημα* (trabajo que requiere arte) y *μελέτη* (esfuerzo, trabajo cuidadoso, estudio), características que conciernen a una obra de arte o artesanía ingeniosa, pero también llena de artificios. *La caverna de las ideas* adquiere así la característica de *προσποίματα*, presenta un aspecto falso –pero supera el engaño– y utiliza *simulaciones* para figurar y representar: los trabajos de Heracles como clave eidética de la obra, la inserción de Filotexto en la trama, la participación del Descifrador de enigmas en el decurso de la traducción, al igual que la intervención de Crántor, quienes en la dinámica del traductor nos recuerdan que a pesar de que la poesía sea fruto de una simulación mimética, juega un papel fundamental en nuestra formación, pues no implica engaño exclusivamente, sino la posibilidad de asumir la realidad desde una perspectiva más compleja, integral, donde el elemento estético se manifiesta y abre otras posibilidades de interpretación y de lectura de la realidad:

[...] sir Philip Sidney, bastante partidario del espíritu del Estagirita, escribió (*The Defense of Poesie*, 1594, p. 53) que el poeta inventa sólo pero nunca engaña. <<De todos los escritores que hay bajo el sol, el Poeta es quien menos miente... Porque el poeta no afirma ni niega nada.>> (sic).

En la época helenista posterior a Aristóteles, al arte se le exigió de nuevo la verdad, concretamente en poesía. Los filósofos fueron quienes especialmente lo hicieron. Epicuro la exigió, pero no la descubrió, condenando por lo tanto la poesía. Los estoicos descubrieron en ella la verdad pero utilizando un recurso artificial, a saber, aplicando el método de la alegoría. Fueron radicales en sus aserciones. Afirmaron que *la poesía puede revelar incluso la verdad mejor de lo que lo hace la filosofía: por decirlo así, cuando se trata de asuntos divinos. Y no sólo exigieron del arte la verdad, sino una verdad de peso.* El helenismo contenía por supuesto otra corriente más: *Luciano pensaba que el arte –teniendo como tiene otras tareas diferentes a las del saber,– se somete sólo a una ley, a la voluntad del poeta.*

[...] *Y como la belleza y la verdad no se excluyen mutuamente* (como sucede con la ilusión y la verdad), la relación podía construirse por tanto, y así se hizo, de modos diferentes.

[...] *La verdad es una condición necesaria, pero no suficiente, de la belleza.* Este es un concepto clásico que surgió pronto y que *aparece en forma explícita en Platón.*

[...] La idea contraria surgió igualmente en la antigüedad –la verdad no es ni una condición suficiente ni necesaria de la belleza. *Cicerón afirmó por tanto que, si bastase con la verdad, entonces el arte sería superfluo.* (Tatarkiewicz 2002, 339-343; énfasis añadido)

En la novela, el Traductor establece y caracteriza al narratorio utilizando constantemente vocativos : “lector atento”, “lector curioso”, “lector perspicaz”, “lector

que no debe creerse frases que son fantasías”; un lector a quien explica, a quien suplica que no se sorprenda con lo que encuentra en el decurso de su lectura; de quien demanda su participación activa: “por favor, lector, dímelo”, “pido paciencia al lector”. Lo convierte así en partícipe directo de sus descubrimientos, de las licencias que se otorga a sí mismo y de la impotencia que experimenta en “su caverna” –la de la traducción–, por lo que es importante recordar que “las traducciones no son las que prestan un servicio a la obra, como pretenden los malos traductores, sino que más bien deben a la obra su existencia. La vida del original alcanza en ellas su expansión póstuma más vasta y siempre renovada...” (Benjamin 1971, 3).

Gracias a este recurso, el Traductor busca iluminar, “desocultar” el manuscrito y conferir acceso al mismo para otras personas interesadas en leerlo; pero también nos informa sobre sus limitaciones conocidas, “pues un traductor debe ser sincero en sus notas; la mentira es privilegio del escritor”; esta mentira, de acuerdo con Platón, era propia del proceso de mimesis en la poesía.

El traductor busca revelarnos los “secretos” del texto, en realidad, nos incita a descubrirlos y acompañarlo en este proceso de resolución de enigmas; el Descifrador de enigmas, Heracles Póntor, participa de los procesos cognitivos del Traductor, y por supuesto, constituye un estímulo para que los lectores implícitos, incluido el traductor anónimo y Montalo, participen también en este proceso de conocimiento e investigación: “–La eidesis –expliqué– es una técnica literaria inventada por los escritores griegos antiguos para transmitir claves o mensajes secretos en sus obras. Consiste en repetir metáforas o palabras que, aisladas por un lector perspicaz, formen una idea o una imagen independiente del texto original” (LCI, 26). Y por supuesto, insertos ya en esta dinámica, debemos considerar que la *eidesis* trabaja con objetos imaginarios, con ideas.

La clave eidética, proceso de mimesis lúdica que se cumple en la novela-manuscrito, está marcada por los trabajos de Heracles, a quien el autor ficcional denomina con su término latino, Hércules, para distinguirlo del Descifrador de enigmas, aunque deba sacrificar cierto grado de verosimilitud en la narración –podríamos reconocer un guiño autorial para que a través de la variación Heracles de Póntor y Hércules, pueda rendir su homenaje al célebre investigador Hercule Poirot de las novelas de A. Christie, pues un ciudadano heleno no lo nombraría de otra manera más que la helena, Heracles o por su nombre original, Alcides.

Para revisar la estructuración de las claves eidéticas y relacionarlas con los trabajos de Heracles, sería oportuno recordar que, de acuerdo con el mito, este semidiós

debe purificarse por el asesinato de sus hijos y su esposa, cometido mientras fue presa de la *Lyssa* –diosa de la furia incontrolable, de la rabia, de la locura –*Manía*– enviadas por Hera para conseguir que perdiera el juicio y lograr su destrucción– (Pierre Grimal 1994, 239-57). Heracles deberá purificarse de este crimen en Delfos, donde le señalarán que debe cumplir las hazañas –*ἄθλοι*– que indique el rey Euristeo. Los mitos también reflexionan y nos invitan a reflexionar sobre la verdad –*ἀλήθεια*– desde una aproximación diferente a la realidad que buscan aprehender, la verdad –que para ser producida necesita al adivino, al poeta y al rey de justicia–, elemento impreso desde su origen etimológico:

Vayamos a la etimología: *ἀλήθεια* es un término negativo. *ἀ-* es prefijo negativo que niega la raíz *λαθ*. *Λήθη* significa olvido, y *Λανθάνω* estar oculto. Así pues, significa desocultar, arrancar o arrancarse algo del olvido; salir algo a la luz, mostrar o mostrarse algo. La *φύσις* se muestra, el ser se muestra mediante los signos, el *Λόγος* se muestra. En el pensamiento llamado mitológico tendríamos el siguiente panorama: la Verdad sería arrancar al olvido y al ocultamiento, mediante el canto de alabanza, entregándolas a la memoria, las hazañas de los héroes y de los dioses; el ser de los dioses y de los héroes es la perduración de las gestas por ellos realizadas. (Antonio Gorri 1988, 37)

De acuerdo con la tradición mitológica, los trabajos que debe cumplir Heracles son doce, constituyen la última fase de su proceso de error: la *Ἄτη* (Ate: confusión) que lo condujo a la *Ἵβρις* (Hybris: exceso, irrespeto de los límites) debe ser redimida mediante la *Νέμεσις* (Némesis: la justicia distributiva) que purifica e impone nuevamente el *κόσμος*, el ordenamiento del mundo. Creo importante relacionar la clave eidética de los trabajos de Heracles con sus equivalentes en el manuscrito para conseguir una mejor comprensión de cómo los motivos de la memoria –remembranza de los trabajos de Heracles–, el viaje –la posibilidad de conocimiento y de autoconocimiento– y la alteridad –la construcción de imagotipos– se imbrican; resolverlos es el reto planteado en la obra:

1º trabajo, vencer al león de Nemea. En la novela se señala esta información con un asterisco en la mitad del capítulo, constituye el primer indicio para resolver el enigma y captar nuestra atención, pues así participamos de la investigación del Traductor y del Descifrador de enigmas para resolver el asesinato, gracias a la hermeneusis de la clave eidética: “Llama la atención el abuso de metáforas relacionadas con “melenas” o “cabelleras”, dispersas aquí y allá desde el comienzo del texto: es posible que señalen la presencia de eidesis, pero aún no es seguro. Montalo no parece haber reparado en ello, pues nada menciona en sus notas. (N. del T.) (LCI, 15)”. En este primer capítulo, conocemos sobre la muerte de Trámaco, joven ateniense, discípulo de la Academia, quien

en apariencia ha sido atacado por los lobos. Su madre Etis ha asumido “estoicamente” la pérdida de su único hijo varón; su hermana Elea ha demostrado desesperación frente a Heracles Póntor, el Descifrador de enigmas, quien conocía a la familia desde hacía muchos años: “\*Las metáforas e imágenes relacionadas con “bocas” o “fauces”, así como con “gritos” o “rugidos”, ocupan (como el lector atento puede haber notado ya) toda la segunda parte de este capítulo. Me parece obvio que nos encontramos ante un texto eidético (N. del T.)” (LCI, 24).

2º trabajo, exterminar a la hidra de Lerna. Las *hypomnémata* de Montalo señalan el manuscrito como una superficie untuosa, frágil, semejante a escamas, características que el editor ha percibido en el área central. En este capítulo se describe el funeral de Trámaco. Se introduce la figura de Menecmo, *γλύπτης* (escultor) capaz de realizar *χειρουργήματα* (obras que se realizan con las manos y con gran habilidad) se llaman también *δαιδαλοι*, (propias de Dédalo, laberínticas, que han sido realizadas con gran maestría). Menecmo también escribe obras dramáticas y organiza representaciones privadas de tragedias. Es un *πλάστης*, cuya mimesis implica modelar o modular con amaneramiento y además un *ποιητής* (un creador, un poeta en el sentido más amplio de la palabra), por lo que habría que tener cuidado con la influencia negativa que podría ejercer en los jóvenes, pues “[l]as imágenes poéticas y pictóricas eran las que abrevaban el alma de olvido, en cuyas aguas espejeadas el alma se hundía, eran las que la narcotizaban con un veneno mortal. Toda vez que las imágenes estaban llenas de gracia, eran una fuente de olvido que aletargaba mortalmente el alma...” (Azara 1995, 220).

Estas referencias introducen a Platón, quien representa la búsqueda de *γνώσις* (conocimiento), reivindicando esencialmente el conocimiento racional; lo acompañan otros filósofos de la Academia: Protágoras y Espeusipo. Heracles Póntor, el Descifrador de enigmas, representa la propuesta cognitiva contraria: relaciona la realidad con lo verificable, lo objetivo, lo mensurable. En el desarrollo de la trama conocemos que Meragro, padre de Trámaco ha sido condenado por los treinta tiranos y ejecutado por traición a la democracia. (LCI, 30). La clave eidética de este capítulo está constituida por una inmensa y sinuosa criatura, la cabeza decapitada de Medusa con víboras como cabello, el frío, la humedad, movimientos ondulantes, el carácter de “untuoso” que presenta el manuscrito; posiblemente la voz narrativa confunde –o traslapa– el mito de la Medusa con el de la hidra de Lerna, pues es Perseo y no Heracles quien la decapita con la ayuda de Atenea. Se enfatiza en que el Descifrador de enigmas puede leer en los rostros y en el aspecto de las cosas como un papiro, conoce el lenguaje de las apariencias y sabe

cómo traducirlo, su lema es: “saber la verdad equivale a saber cuánta verdad podemos saber”. Heracles Póntor presenta algunas afinidades con Sócrates. No se deja llevar por recuerdos, impresiones ni opiniones. Trámaco pretendía ser un sabio guardián de la ciudad, discípulo de la Academia, su mentor principal era Diágoras de Medonte, quien contrata al Descifrador de enigmas para que aclare el misterio sobre el asesinato.

3º trabajo, el jabalí de Erimanto. En este capítulo, Heracles Póntor y Diágoras buscan a una bailarina, Yasintra, quien mantuvo relaciones amorosas con Trámaco. El traductor encuentra la eidesis de la cervatilla, la rapidez sugiere la IV hazaña de Heracles y no la tercera, ¿nos encontramos frente a una variación el trabajo que se imita, ante la decisión de crear confusión o mostrar rasgos de originalidad en las decisiones que toma el autor ficcional? Los personajes de la trama no pueden ver a la joven con un lirio, el traductor sí.

4º trabajo, la cierva de Cerinia. En este capítulo se relata la visita al gimnasio, y el estruendo “absurdo” que caracteriza este episodio, posiblemente la confrontación de pancratistas que se desarrolla sugiere el ataque-embestida de un animal furioso; el traductor asume que se trata del 7º trabajo de Heracles que lo relaciona con el toro de Creta. Encontramos una sorprendente metáfora: la bestia mugidora que podría funcionar como una sátira sobre los pancratistas y el uso de su fuerza física y no de la racionalidad. El traductor reflexiona sobre la imagen eidética de una muchacha con un lirio –Yasintra, la cierva de Cerinia– y nos hace conocer su necesidad de acceder al manuscrito original. Hay referencias a un par de deidades fundamentales para Atenas, en apariencia antitéticas, pero en la realidad, complementarias; estas divinidades comparten un mismo origen: Dionisos y Atenea nacieron directamente del cuerpo de Zeus; Atenea es la deidad femenina más epurana, representa la estrategia guerrera, el amor a la sabiduría, la sobriedad y la habilidad para las labores manuales; Dionisos es la deidad masculina más ctónica, representa la plétora, el exceso que vivifica, la necesidad de *κάθαρσις* (catarsis) desde el conocimiento de la irracionalidad que también forma parte de nuestra humanidad. Nos refieren alguna información sobre las festividades ciudadanas consagradas a estas dos deidades como espacios de encuentro de los atenienses: las Leneas, las Dionisias de la ciudad y las Panateneas. Dionisos es un dios a quien se evoca como león, serpiente y toro. Se describe la representación –mímesis– de tres artistas tebanos que presentan un mimo; al finalizar su acto emulan la historia de Teseo y el minotauro, que utilizan con fines paródicos contra el poder espartano; terminan con consignas de liberación para Tebas: “–La plebe, furiosa, insulta a los espartanos en honor

de Dionisos –dijo Diágoras, despectivo, ... Confunden la borrachera con la libertad, el festejo con política. (LCI, 89). Y el traductor confirma la interrelación de estas dos deidades: “\*He gozado traduciendo este pasaje, pues creo que tengo algo de ambos protagonistas. Y me pregunto, ¿puede llegar a descubrir la Verdad una persona como yo, a quien la Belleza le *importa* y la Pasión, de vez en cuando, le *arrebata* y al mismo tiempo procura que nada de cuanto sucede a su alrededor le pase *desapercibido*? (N. del T.)” (LCI, 113).

Se introduce al personaje Crántor de Póntor, antagonista de Heraclés de Póntor y gran cuestionador de lo establecido como “tradicionalmente correcto” en la sociedad ateniense. Se lo presenta junto a su perro Cerbero, –¿alusión a Hades y el inframundo?– se recuerda su impavidez y su afán de demostrar que controla su racionalidad y sus sentidos gracias a la remembranza de un alarde de su irracionalidad: se quemó la mano cuando era joven, lo hizo voluntariamente, sin exteriorizar muestras de dolor alguno; ha sido un gran viajero, conoció la India, Persia, Egipto y “los reinos del sur más allá del Nilo”. Pone énfasis en que Atenas no agota el mundo, cuestiona su orgullosa seguridad basada en el arte de la palabra. Declara que gracias a sus viajes ha conocido otras culturas, otras religiones, otras maneras de aprehender el mundo; sostiene que fuera de Atenas ha encontrado “un mundo infinito”, con posibilidades ilimitadas de experiencias y conocimientos diversos; considerarlos ayudaría al proceso de autoconocimiento y de revisión sobre la concepción de sus imatipos:

*Los atenienses [...] ¡Oh, vuestra pasión por los juegos de palabras, los sofismas, los textos, los diálogos! ¡Vuestra forma de aprender con el trasero apoyado en el banco, escuchando, leyendo, descifrando palabras, inventando argumentos y contraargumentos en un diálogo infinito! Los atenienses [...] un pueblo de hombres que piensan y escuchan música [...] y otro pueblo mucho más numeroso pero gobernado por el primero, de gentes que gozan y sufren sin saber siquiera leer ni escribir [...] –se levantó de un salto y se dirigió a uno de los ventanucos de la pared, por donde se filtraba el confuso clamor de las diversiones leneas–.*

*Escúchalo Diágoras [...] El verdadero pueblo ateniense. Su historia nunca quedará grabada en las estelas funerarias ni se conservará escrita en los papiros donde vuestros filósofos redactan sus maravillosas obras [...] Es un pueblo que ni siquiera habla, muge, brama como un toro enloquecido [...] Un pueblo de hombres que comen, beben, fornican, y se divierten, creyéndose poseídos por el éxtasis de los dioses... (LCI, 123; énfasis añadido)*

Crántor introduce la metáfora de la vida como libro-papiro –se asume como lector-viajero– donde se escribe nuestra vida, la obra de arte, considerada también como

mímesis, fruto de *melete* y la necesidad de un traductor para conocer-descifrar los enigmas que la conforman. Así establece el vínculo entre la trama principal de la novela y las acciones del traductor del manuscrito, su importancia y también su fragilidad para enfrentar los retos del texto eidético en el cumplimiento de su trabajo de traducción, considerada como la complejidad en la praxis de su *τέχνη*:

–El Traductor –dijo Crántor ... El enorme rostro de Crántor iluminado desde abajo por las lámparas, parecía una misteriosa máscara...– Es una creencia muy extendida en algunos lugares lejos de Grecia –dijo–. Según ella, todo lo que hacemos y decimos son palabras escritas en otro idioma en un inmenso papiro. Y hay Alguien que está leyendo ahora mismo ese papiro y descifra nuestras acciones y pensamientos, descubriendo claves ocultas en el texto de nuestra vida. A ese Alguien lo llaman el Intérprete o el Traductor... Quienes creen en Él piensan que nuestra vida posee un destino final que nosotros mismos desconocemos, pero que el Traductor puede ir descubriendo conforme nos *lee*. Al final, el texto terminará y nosotros moriremos sin saber más que antes. Pero el Traductor, que nos ha leído, conocerá por fin el sentido último de nuestra existencia. (LCI 2000, 126)

5º trabajo, confrontación de Heracles con las aves del lago Estínfalo. Se señala que el papiro se encuentra configurado como las alas de una mariposa o de un pequeño pájaro (LCI, 134). Asistimos a una coincidencia entre el sueño de Heracles Póntor y el del Traductor anónimo, los dos niveles de la historia se imbrican gracias al diálogo y al proceso de reflexión del traductor quien se compara con el Descifrador de enigmas. Los lectores implicados asistimos a este proceso que debería estar “velado” o suprimido: el traductor permite que asistamos a su práctica personal de traducción, concerniente también a un proceso de *μίμησις*, imitación, y *τέχνη*, *arte-destreza*, empleado tanto por el Descifrador de enigmas como por el Traductor al incorporarlo en calidad de personaje de la obra; el enigma debe resolverse y los lectores implícitos los acompañamos en su proceso. Esta dinámica se refleja en la concepción de Walter Benjamin sobre el trabajo del traductor:

Por importante que sea la parte de comunicación que se extraiga de ella y se traduzca, siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del auténtico traductor. Ésta no es transmisible, como sucede con la palabra del autor en el original, porque la relación entre su esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y en la traducción. (Benjamin 1971, 6)

Así descubrimos los niveles de imbricación entre la ficción, la “realidad” del traductor y la de la realidad ficticia del traductor en la ficción, cuyo pacto narrativo hemos

aceptado para seguir la obra original que se constituye en un enigma que nos incita a prestar toda nuestra atención lectora para conseguir resolverlo.

El proceso de mimesis nos permite plantearnos preguntas, enigmas que también debemos resolver durante nuestra lectura y que se refieren al proceso epistémico que utilizamos para conocer, para dirimir el nivel de conocimiento en la lectura que realizamos. Además, debemos descifrar –como lectores especializados– el papel que cumple el Traductor como mediador de la obra original y la obra que ponemos bajo nuestra consideración en la lectura donde se conjugan la *ψυχή*, la mente y la *Σοφία*, (Andriopoulou 1988, 82).

Etis habla con Heracles sobre la complejidad de la vida, especialmente para las mujeres atenienses; ellas deben obedecer leyes que *no entienden*, sobre las que no se puede discutir ni en las Tesmoforias –ritual en honor a Démeter y a Perséfone, donde debían participar exclusivamente las mujeres–, leyes totalmente inconsultas, pues las mujeres debían callar y acatar, incluso los errores de los hombres (LCI, 136).

El almuerzo que Crántor de Póntor comparte en la casa del Descifrador de enigmas presenta la imposición de las costumbres egipcias que ha adquirido. Crántor introduce la historia de un escritor mediocre a quien las musas no lo habían bendecido con el talento de su padre; decidió aprender lenguas y se dedicó a traducir textos, encontró en esta actividad –la más parecida a la de escritor– una posibilidad de demostrar su dedicación y valía para el arte mimético; en cierta ocasión le entregan un papiro antiguo para que lo traduzca, pone mucho afán para lograrlo, se consagra a un trabajo intenso y llega a la conclusión de que la obra literaria en prosa que debía traducir contenía una clave: “¿en las palabras de los personajes, en las descripciones, en la intimidad de las palabras?” Consigue encontrarla, pero piensa que la clave descubierta lo lleva tal vez a otra clave y esta a otra, hasta el infinito... Enloquece, huye al bosque y lo devoran las bestias: “He aquí la advertencia que hago a todos los que buscan afanosamente claves ocultas: tened cuidado, no sea que confiados en la rapidez de vuestras alas, no os percatéis que voláis a ciegas...–con suavidad, casi con ternura, acercó la afilada y picuda uña a la cabeza [del pajarillo] que asomaba entre sus dedos (LCI, 158). El descubrimiento de las claves se podría convertir en una puesta en abismo dentro de la historia ficticia, ¿tal vez como mimesis también dentro de la vida misma?:

La Esfinge devoraba a aquellos que no respondían correctamente a sus preguntas. Pero ¿sabes lo más terrible, Heracles? Lo más terrible era que la Esfinge tenía alas, y un día se echó a volar y desapareció. Desde entonces, los hombres experimentamos algo

muchísimo peor que ser devorados por ella: no saber si nuestras respuestas son correctas... (CLI, 160)

La obra de teatro de Menecmo hace una alusión directa al Traductor mediante su diálogo con el corifeo, razón suficiente para eliminarlo.

6º trabajo, la limpieza de los establos del rey Augías. El editor Montalo ha señalado que existe un residuo en el original, un desperdicio que se ha arrojado a este capítulo. Las imágenes eidéticas se relacionan con la suciedad y los escombros: “No obstante, aquí no importan las palabras, sino la imagen, es más podríamos decir que la imagen pensamiento (*Denkbild*) benjaminiana ha sido inscrita aquí guardando toda su potencia, la escritura se ha transformado en una imagen que nos habla...” (Freire 2012, 14). Los establos de Augías implicarían la necesidad de limpiar el texto de frases corruptas y de pulir algunas expresiones, por lo tanto, la intervención directa sobre el texto, la incursión en el proceso creador mimético. En este capítulo se informa sobre un nuevo asesinato, en apariencia la víctima es una muchacha, pero el cadáver realmente es el de otro estudiante de la Academia, Eunío. El Traductor nos informa que existe una laguna textual de 30 páginas. El Traductor descubre que alguien lo espía.

Heracles Póntor renuncia a continuar con el caso, pues ha descubierto que Diágoras ha pretendido engañarlo; por esta razón se siente ofendido, ya que Diágoras *ha pensado que podía engañar* al Descifrador de enigmas; su conclusión es que Diágoras ha aprendido el arte de mentir sin querer de su maestro Platón. Pero realmente, el filósofo ha mentido debido a su fidelidad con la Academia; le comunica a Heracles su decisión irrestricta de defender la Academia sobre cualquier otra necesidad, su institución, en la que cree firmemente, debe quedar fuera de todo escándalo; Diágoras estaría dispuesto a sacrificar todo por conseguirlo, incluso estaría dispuesto a matar, su fin sería defender un bien que él considera superior, por lo que esta mentira constituiría un *φάρμακον* (fármaco) —cabría recordar la doble acepción de esta palabra: medicina y veneno—. En el encuentro con el artista Menecmo, él recuerda la última tragedia de Eurípides, las Bacantes, como una obra ejemplar; Diágoras en cambio ve en la obra mimética la acción de un loco: Eurípides se había dedicado a buscar la Verdad filosófica, “y su última obra se convirtió, como las de Esquilo y Sófocles en un basurero hediondo donde pululan las enfermedades del alma y corren regueros de sangre inocente!” (LCI, 214). La opinión radical sobre esta obra euripídea se encuentra concertada con la opinión de Platón sobre las tragedias, a pesar de que también él compuso tragedias antes de conocer a su maestro Sócrates:

No debe sorprendernos el hecho de que Platón, a la hora de condenar la mimesis artística, se fijara tanto en los efectos teatrales porque, como los estudiosos han destacado, con anterioridad al pensamiento aristotélico, imitar no significaba reproducir la apariencia de la realidad, sino producir, mediante todos los recursos posibles, una apariencia de realidad, inexistente, irreal o fantasiosa, pero ilusoriamente más viva y cercana que la propia realidad. (Azara 1995, 55)

Menecmo cuestiona con decisión las manifestaciones que en apariencia están caracterizadas por el dominio de la razón, pues no logran comprender las verdaderas necesidades de los hombres, no basta la verdad filosófica, se precisa también de la verdad mítico-religiosa para entender e interactuar en el mundo:

¿Y la filosofía? ¡Recordad a Heráclito! ... ¡“Sin discordia no hay existencia”!... ¡Eso opinaba el filósofo Heráclito! ... ¿Acaso la filosofía no ha cambiado también? ¡Antes era una fuerza, un impulso!... Ahora... ¿qué es?... ¡Puro intelecto!... ¡Antes...! ¿Qué nos intrigaba?... ¡La *materia* de las cosas: Tales, ¡Anaximandro, Empédocles...! ¡Antes pensábamos en la materia! ¿Y ahora? ¿En qué pensamos ahora? –y deformó la voz grotescamente para decir–: ¡En el mundo de las Ideas! ... ¡Las Ideas existen, claro, pero viven en otro lugar, lejos de nosotros!... ¡Son perfectas, puras, bondadosas y útiles...! (LCI, 215)

Una escultura en el taller de Menecmo representa al Traductor y sus instrumentos de trabajo: el papiro, una vestimenta extraña, los detalles tan cuidados de esta mimesis perturban al Traductor anónimo, quien se identifica con la escultura que ha creado Menecmo; relaciona estas obras con otra forma mimética: la obra teatral que ha compuesto el artista con la misma imagen del Traductor.

7º trabajo, el toro de Creta. Heracles Póntor visita la Academia, Platón, Crántor y Filotexto de Quersoneso se encuentran y hablan. Es un capítulo muy importante para conocer detalles sobre la concepción del texto original, ... constituye su razón de existir. Mientras que en las notas de los pies de página raptan al traductor anónimo, Filotexto, “un misterioso viejecillo”... había regresado de un viaje que causaba interés, en el banquete se lo presentan a Platón: “–Filotexto es escritor –continuó Eudoxo–, y conoce tus *Diálogos* y los admira. Además, parece investido por Apolo del poder oracular de Delfos...Tiene visiones...Asegura que ha visto el mundo del futuro, y que éste, en algunos aspectos, se acomoda a tus teorías...Por ejemplo, respecto de esa igualdad que propugna entre los trabajos de hombres y mujeres” (LCI, 236). Eudoxo encarece las virtudes de este poeta-profeta como un visionario, pero Filotexto aclara su condición de artista que combina la intuición y la deducción, además de su *techne* mimética auspiciada

por las Musas, para no olvidar:

Por otra parte, aunque Eudoxo se ha referido a mis supuestas “visiones”, comparándome incluso con el oráculo de Delfos, debo aclararte, Platón, que *yo no “veo” el futuro sino que me lo invento: lo escribo, que para mí equivale a inventarlo. Concibo, por puro placer, mundos distintos de éste y voces que hablan desde otras épocas, pasadas o futuras; y al terminar mis creaciones, las leo y veo que son buenas. Si son malas, lo que también sucede a veces, las tiro a la basura y comienzo otras ...* Es cierto que Apolo me ha permitido, en ocasiones, *deducir* lo que *puede* ser el futuro y, de hecho, tengo la impresión de que hombres y mujeres terminarán ejerciendo los mismos oficios, tal como sugieres en tus *Diálogos*. En cambio, *no creo que lleguen a existir gobiernos maravillosos ni gobernantes “dorados” que trabajen en pro de la ciudad...*

–¿Por qué? –preguntó Platón con sincera curiosidad–. En estos tiempos es difícil que tales gobiernos existan, es cierto. Pero, en un lejano porvenir, cuando pasen cientos o miles de años..., ¿por qué no?

–*Porque el hombre no ha cambiado ni cambiará nunca, Platón –replicó Filotexto–. Por mucho que nos duela reconocerlo, el ser humano no se deja guiar por Ideas invisibles y perfectas, ni siquiera por razonamientos lógicos, sino por impulsos, por deseos irracionales ...* (LCI, 237-8; énfasis añadido)

Filotexto acepta el reto de escribir una obra que represente los cinco niveles del proceso de conocimiento racional en el que cree Platón, pero que califica como mimesis imposible de lograr con palabras. Filotexto cuenta con una ventaja, asumida por el mismo Sócrates en el Fedro: el poeta es uno de los cuatro privilegiados junto al adivino, el amante y el filósofo, pues comunica “la música celestial a los hombres”.

8º trabajo, las yeguas de Diomedes. En este capítulo las claves eidéticas nos remiten al trabajo que se relaciona con los bueyes de Geriones. El Traductor decide elidir partes del texto, elaborar una versión resumida. Se descubren dos asesinatos más, los cadáveres de un anciano y el de un joven en posiciones simétricas, sus cuerpos están mutilados, los ojos del joven están en las manos del anciano asesinado, los dos hombres han sido emasculados. Este es el capítulo en el que hay menos comentarios del traductor al final; a pesar de esto, existe una interrelación, un diálogo entre las dos historias. Se presentan dos capítulos VIII, uno falso, añadido por el raptor del Traductor y el otro capítulo VIII que corresponde al texto original. Recordemos que las yeguas de Diomedes eran antropófagas, se encontraban en Tracia; mientras que los bueyes están protegidos por Gerión, un gigante tricéfalo y extremadamente violento habitante de los límites del Occidente conocido.

9º trabajo, el cinturón de Hipólita. La imagen eidética de este capítulo en el manuscrito está constituida por las yeguas de Diomedes. Se describe el juicio público a

Menecmo en el Areópago, pues se lo ha hallado culpable de los asesinatos y de la previa seducción de los jóvenes. Heracles Póntor tiene pesadillas, se nos recuerda que las pesadillas se representan como monstruos con cabeza de yegua y cuerpo de mujer, que asumen la función de súcubos. También conocemos la complejidad de algunas mujeres atenienses: “Diágoras– ¡Por Apolo, que el báratro es poco para ese infame! ¡Por una vez estoy de acuerdo con lo que quieren las mujeres!... Una delegación de las esposas de los prítanes le ha pedido al arconte que Menecmo sea torturado antes de morir... –Carne, quieren carne –dijo el hombre con el que había estado hablando...” (LCI, 301). Se compara a las mujeres con las yeguas antropófagas de Diomedes. Frente a esta información, la actitud razonada de Platón sirve para contrastar el afán de prevalencia de la racionalidad frente a las pasiones desenfrenadas que impiden conocer o actuar con claridad a los seres humanos:

–Las pasiones nos aturden –dijo Platón tras meditar un instante–. La virtud es un esfuerzo que, a la larga, resulta placentero y útil, pero las pasiones son el deseo inmediato: nos ciegan, nos impiden razonar... Aquellos que, como Menecmo, se dejan arrastrar por los placeres instantáneos no comprenden que la virtud es un goce mucho más duradero y beneficioso. *El mal es ignorancia; pura y simple ignorancia. Si todos conociéramos las ventajas de la virtud y supiéramos razonar a tiempo, nadie elegiría voluntariamente el mal.* (LCI, 311; énfasis añadido)

Así mismo encontramos reflexiones sobre la condición de los textos literarios y su influjo en nuestro ánimo, especialmente aquellos que plantean resolución de enigmas donde entran en juego la racionalidad y las afecciones –el poder que ejercen las obras miméticas y que pueden alterar nuestro conocimiento y nuestro temperamento–, lo que obstaculizaría nuestro proceso noético en la comprensión de la realidad y la búsqueda de la verdad :

Cuando un texto posee una eidesis muy fuerte, como es el caso, las imágenes llegan a obsesionar de tal manera al lector que lo implican de algún modo en la obra. No podemos obsesionarnos con algo sin sentir al mismo tiempo, que formamos parte de ese algo. ... – ¡Ah, la literatura!... dijo–. *¡Leer no es pensar a solas, amigo mío: leer es dialogar! Pero el diálogo de la lectura es un diálogo platónico: tu interlocutor es una idea. Sin embargo, no es una idea inmutable: al dialogar con ella, la modificas, la haces tuya, llegas a creer en su existencia independiente... Los libros eidéticos aprovechan esta característica para tender hábiles trampas... que pueden... enloquecerte...* (LCI, 316-7; énfasis añadido)

10º trabajo, los bueyes de Geriones. Montalo refiere que la textura del papiro contiene un penetrante olor a aroma de mujer, combinado con una “tersa firmeza del

papiro, la suavidad de un seno de muchacha y la reciedumbre de un brazo de atleta” (LCI, 319). Heracles Póntor y Diágoras entran en un antro exclusivo para iniciados en los misterios del “Sagrado Dionisio Bromion”, todos están enmascarados, la locura hermana a hombres y a mujeres, a esclavos y hombres libres, a jóvenes y ancianos que presencian y participan en un ritual grotesco: el desmembramiento de un rapsoda en el escenario, brazos que se lanzan a los asistentes, “ménades” que descuartizan a un rapsoda-maniquí, participantes que consumen bebedizos innombrables –reminiscencias al mito de Dionisos Zagreo, quien, en forma de toro, es devorado por los titanes a petición de Hera; Zeus lo restituye a la vida a partir de su corazón latiente que ha sido encontrado y purificado por Atenea–. De acuerdo con un mito órfico-pitagórico, Zeus fulmina a los titanes, y de esas cenizas provenimos los seres humanos, todo en nosotros tiene un origen sagrado, lo positivo, la plétora, gracias a Dionisos, y lo irracional incontenible debido a la esencia de los titanes. Una de las claves eidéticas se remite a Orfeo descuartizado por las mujeres tracias –emulación de las yeguas de Diomedes, también tracias y antropófagas–. Heracles Póntor comprende la dinámica del enigma del ritual y de los asesinatos en Atenas: el rito dionisiaco ancestral culmina al arrancar el corazón y devorarlo, para participar de la esencia del dios, para conseguir el entusiasmo, *ἐνθουσιασμός* (en *theós ousía*), que permite participar de la esencia del dios.

Entre las claves eidéticas, descubrimos elementos que nos remiten al hermafroditismo de Diágoras, pues esta clave sugiere el IX trabajo de Heracles, conseguir el cinturón de la amazona Hipólita. Pónsica, la esclava del Descifrador de enigmas es muda y está obligada a llevar una máscara debido a la deformidad herida de su rostro, quiere matar a su amo Heracles para impedirle descifrar la clave de los asesinatos; en eso constituye su misión, pues ella también forma parte de la secta del Lykeion y le han ordenado asesinarlo. Finalmente ella muere, Heracles de Póntor descubre que su esclava ha bebido alguna sustancia que ha alterado su comportamiento habitual, le ha dotado de mayor fuerza, de violencia y descontrol, ¿un filtro? Simultáneamente, el Traductor del manuscrito descubre la identidad de su raptor, Montalo, a quien todos creían muerto, quien le recuerda ahora su “lugar”, la obligación que debe cumplir: “permanecer en la caverna de su traducción y no querer ascender al texto”.

11º trabajo, sacar del Hades al can Cerbero. Las claves eidéticas se presentan como movimientos de caída, el descenso hacia la caverna de la muerte –celda de Menecmo–, rapto de Diágoras, la presencia eidética de un cadáver, lanzamiento suicida que despedaza a Menecmo. El Traductor interviene en el texto para “tranquilizar” al

Descifrador de enigmas respecto a la participación de Etia en el asesinato de su propio hijo; finalmente pide disculpas al lector por su intervención y reescribe la respuesta real que ha dado Etis: ella sí participó activamente en el asesinato de su hijo Trámaco, es más, fue la primera en clavar las uñas en su pecho. Etis hace escuchar su voz, ejerce el derecho a la parresía, aunque le esté vedada oficialmente, y llega a profetizar... sus palabras adquieren tonos de confesión que ha pugnado por exteriorizarse durante mucho tiempo de soledad, de oprobio, de estoicismo fenoménico:

*Las Leyes, la virtud... ¡He aquí los nombres de las cabezas del perro que custodia este reino de los muertos que es Atenas: Ley, Virtud, Razón, Justicia...! ¿Te sorprende que algunos no aceptemos seguir agonizando en esta hermosa tumba? ¡Tiempos vendrán, sin embargo, en que devorar a alguien a quien amas sea considerado un acto piadoso!... ¡Pues qué, ni tú ni yo lo veremos, pero nuestros sacerdotes aseguran que, en el futuro, se fundarán religiones que adorarán a dioses torturados y destrozados!... ¿Quién sabe? Quizá, incluso, el acto más sagrado de adoración consista en devorar a los dioses!... (LCI, 380; énfasis añadido)*

Heracles Póntor descubre el bebedizo, el *kyon*, que consumen los iniciados en este ritual ancestral, bebida que logra “convertir” a los seres humanos en lo que realmente son, pierden el control de su razón, desata el dinamismo de cuerpos que buscan gozar y sentir... no razonar.

12º trabajo, las manzanas del jardín de las Hespérides. Heracles Póntor ha sido conducido a una caverna, está encadenado, le han suministrado el brebaje; en apariencia, pronto sufrirá los efectos del *kyon*. Crántor le explica a Heracles su presencia en Atenas y su reencuentro después de largo tiempo: cuando las acciones de los miembros de los ritos ancestrales corrieron peligro de evidenciarse, se propuso firmemente no permitirle al Descifrador de enigmas dejar de razonar, ... para engañarlo. Es importante señalar que si la razón fuese considerada como la única forma de conocer y actuar, entonces todo podría justificarse, bastarían hábiles argumentos retóricos y falsas pistas que alterasen la realidad; Atenas lo había experimentado y padecido con la actuación del segundo movimiento de la sofística y la utilización de los *δισσοὶ λόγοι* (discursos ambiguos, de doble significado), Eurípides lo había denunciado en conjunto con su obra *Medea*, especialmente en la esticomitia entre Jasón y Medea. Los jóvenes discípulos de la Academia no encontraron respuestas vitales en la razón como elemento excluyente de los sentidos, las emociones y los sentimientos; sí encontraron alternativas junto al escultor, pues “la ‘escuela’ de Menecmo fue, para ellos, mucho más productiva que la de Platón:

aprendieron el goce de los cuerpos, el misterio del arte, el placer del éxtasis, el entusiasmo de los dioses...” (LCI, 400). La secta del Lykeion reivindica estos ritos ancestrales, se había desarrollado en Macedonia y Tracia, retomaban una fuerza inmemorial que se conocía en ese momento como Dionisos, no se representaba ni en imágenes ni en palabras, se encontraba en lo más profundo del ser humano y provocaba rabia, deseo, dolor y goce. Refiere Crántor que Eurípides y Heráclito pertenecieron a esta secta, y en ella encontró el dramaturgo el origen de su obra *Bacantes*. Crántor ha impulsado esta secta, confía en que Atenas se muestra ansiosa por conocer esta solución alternativa para dar curso manifiesto a la comprensión de las “verdades irracionales”; Heracles lo contradice, contraargumenta al presentar su confianza en la razón, en la objetividad de la experiencia como elementos esenciales y efectivos para adquirir conocimientos, para vivir e interactuar en la sociedad:

Estás equivocado, Crántor. Éste no es el secreto que la Humanidad querrá conocer. No creo en las profecías ni en los oráculos, pero si hubiera de profetizar algo, te diría que *Atenas será la cuna de un nuevo hombre...Un hombre que luchará con sus ojos e inteligencia, no con sus manos, y, al traducir los textos de sus antepasados, aprenderá de ellos...* (LCI, 406; énfasis añadido)

En este último capítulo, encontramos que la esperanza de Heracles reside en la conformación de “gremios de sabios traductores”, quienes editarán y descifrarán las obras de los que ahora son sus contemporáneos; el proceso de traducción les permitirá conocer cómo fue el mundo cuando la razón no lo gobernaba: “Mediante el arte, el pasado se reconstruye para ilustrar el presente y el futuro, y gracias a él se prevé lo que acontecería en el futuro si no se vigilara el presente” (Azara 1995, 209).

Entonces leemos que cuando Crántor recita el inicio del poema de Filotexto, el Traductor anónimo cree que es el poema de su padre, lo mismo ocurre con Montalo; todo cobra sentido, el Traductor escribe el poema, se percata de que es una creación que ha terminado su función, todas las voces ficcionales de la novela-manuscrito callan...la serpiente y el árbol, los cadáveres de algunos miembros de la secta del Lykeion ateniense que yacen con los intestinos colgados conforman la imagen eidética de las manzanas de las Hespérides. Crántor confiesa que el *kyon* era únicamente agua, miel y vino aromatizado, no contenía sustancia psicotrópica alguna, sólo cumplía el papel de “disparador” para que los seres humanos que lo consumían se sintieran libres para dejar

fluir sus afecciones, su irracionalidad incontrolada que no había conocido cauce alguno para manifestarse.

En apariencia, las reflexiones sobre el desciframiento de la eidesis del manuscrito resultaría excesivamente minuciosa, tal vez innecesaria para la investigación o un distractor de lectura; he creído indispensable mencionarlo y detenerme en algunos detalles –existen más interrelaciones en el mito de Heracles y la forma en la que se presenta en la novela, dado el carácter sistémico de la mitología helena–, pues constituyen indicios acertados para confirmar que encontramos los motivos clásicos: el de la memoria vertidos en anamnesis sobre los trabajos de Alcides; el viaje a distintas regiones distintas al lugar de origen genésico y cultural permite el conocimiento interno y el autoconocimiento y la conformación de los autoimagentipos, de los heteroimagentipos, de los estereotipos, de la emarginación, de la posibilidad de cambio, de la necesidad de distinguir lo esencial de lo fenoménico –elementos propios del motivo de la alteridad–; todo esto posibilita que como lectores implicados –y especializados– podamos resolver la clave eidética del manuscrito, afinar nuestras percepciones y razonamientos, aplicarlos también en el discernimiento sobre nuestro estar en el mundo y nuestra decisión de actuar positivamente en él.

#### 4. Mímesis y función catártica del arte

Religión homérica y religiones místicas “la verdad es desocultamiento, impedir que el origen de las cosas, el origen de la vida, el de la sociedad, se pierdan en el olvido; unas veces la transmisión es debida a los poetas, otras a las celebraciones rituales. En ambos existe la autoridad, el rey, el héroe, el dios; en ambos casos existe el transmisor autorizado, poeta o sacerdote, y en ambos el auditor o vidente que, con su aceptación, puede convertirse en iniciado.

(Antonio Gorri 1988, 38)

Platón desarrolló su teoría sobre la mimesis en un contexto político y social muy complejo: la derrota de Atenas en las guerras del Peloponeso y su sujeción a los treinta tiranos impuestos por los espartanos, la condena a muerte de su maestro Sócrates, la ambigüedad de los discursos sofísticos, los *δισσοὶ λόγοι* (*dissoí lógoi*: *discursos ambiguos*), la necesidad de encontrar nuevas alternativas para enfrentar una sociedad

donde se producen cambios vertiginosos y la religión ancestral no presenta opción válida alguna. El fundador de la Academia utiliza la mimesis como término filosófico, retoma la “antigua confrontación” entre poesía y filosofía para establecer la confianza en conseguir la *ἀρετὴ τῆς ψυχῆς* (la virtud del alma), que como conductora del conocimiento debe evitar la injusticia, la inmoderación, la cobardía y la ignorancia; por esta razón declara con fuerza de apotegma que nada puede conseguir el descuido de la justicia que implica el respeto de la excelencia: ni el honor, ni la riqueza, ni ningún cargo... ni siquiera la poesía.

La naturaleza del discurso poético, según Platón, dado su carácter de “reflejo”, aleja al alma de la *οὐσία* (lo sustancial) que es propia de las determinaciones predicativas, elemento necesario para garantizar el orden que permite al logos ser el protagonista en el aprendizaje, en la priorización de la Razón, *Noῦς*, en la conducción del alma, en la comprensión del mundo y en el autoconocimiento; la Razón constituía la vía más efectiva para vivir con autenticidad, pues “El Ser de las cosas son las Ideas que se *epifanizan* en las cosas; es más, las cosas son pálidos acercamientos a la *extratemporoespacialidad, universalidad y perfecta definibilidad de las Ideas*. ¿Qué es la verdadera φύσις? El ser que se muestra en las cosas, es decir, *las Ideas*” (Antonio Gorri 1988, 173-4).

El arte nos brinda la posibilidad de relacionar lo bueno con lo bello, no importa si es producto de la mimesis que permanece en el mundo sensible, tal vez por ello es más accesible a los humanos; Aristóteles reivindicará en su Poética a la poesía como más filosófica que la historia, pues puede ayudarnos a reflexionar sobre lo posible, no únicamente sobre lo real o lo ideal, nos brinda la esperanza del cambio. Desde esta condición, los humanos podemos “purgar” nuestras emociones, la tragedia garantiza el proceso de *ἔλεος* (eleos: compasión) y *φόβος* (phobos: temor) que nos permitirá llegar a la *κάθαρσις* (catarsis) para fortalecer nuestro proceso de humanización.

El objeto del arte no es la verdad, las artes miméticas no se limitan únicamente a imitar la realidad y a intentar aprehender la verdad; su objeto es la experiencia del placer estético, que fortalece nuestra formación integral y nos permite experimentar, imaginar, sentir, conocer, reflexionar, discernir y actuar contando con perspectivas multívocas de la realidad. Perspectivas para situarnos en el mundo, recordar nuestra relación con la realidad real desde la realidad de la ficción testimoniada desde la memoria, la vida como viaje y las construcciones de nuestro autoimago tipo y los heteroimago tipos que definirán nuestras relaciones de alteridad desde la manía, la fobia o la filía.

## Reflexiones finales

La poesía es como una infinita pasión amorosa: un único árbol de múltiples ramas llamadas pasión, ternura, amistad, confianza, conflictos, alegría, rigor, blandura, sed, entregas, dudas, respuestas y tanto más, Y árbol que cuando crece uno quiere que jamás sea talado.

(Mempo Giardinelli)

La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora.

(Octavio Paz)

El autor interpreta el mundo y da forma a lo informe, de manera que, una vez educados por el arte, descubrimos facetas desconocidas de los objetos y de los seres que nos rodean.

(Oscar Wilde)

Cuando elegí participar en el Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana ofrecido por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, resonaba en mí el origen etimológico de la palabra investigar *in vestigium ire*, ir tras los vestigios, encontrarlos, conocerlos e interpretarlos. Mi determinación era concederme un espacio para realizar investigaciones que me permitieran conjugar mis experiencias de aprendizaje adquiridas durante mi formación académica, escuchar y establecer diálogos con mis colegas y, por supuesto, departir con los estudiantes que tenía bajo mi responsabilidad sobre las vicisitudes, dificultades, logros y satisfacciones obtenidos en este proceso. Era fundamental para mí ser coherente con una de las máximas fundamentales en las clases impartidas durante mi docencia: “El conocimiento tiene sentido cuando es compartido”. Y gracias a las condiciones propicias, pude emprender este viaje para recolectar vestigios y tender puentes entre la Literatura clásica Helena y Latina con la Literatura Latinoamericana.

Este trabajo de investigación me ha permitido *reflectir* –en el sentido utilizado por San Ignacio de Loyola, S.J.– sobre los estudios literarios realizados en mi formación de pregrado, en los cuales se concedía esencial importancia a las teorías literarias para interpretar los textos desde la ortodoxia de sus principios fundamentales. Cuando profundicé en los Estudios Culturales, conocí otras posibilidades para acercarme, tanto a la lectura especializada, como a la lectura de placer, no únicamente desde la consideración de propuestas canónicas; intuía que sus procedimientos y su corpus de trabajo podían

combinarse con algunos principios básicos de la teoría literaria y enriquecer criterios para encontrar el sentido esencial de las obras literarias y conocer sus propuestas y su visión de mundo.

En mi formación como filóloga helenista, me familiaricé con aparatos teóricos filológicos que permitían profundizar minuciosamente en la etimología de las palabras y en la hermeneusis de las obras clásicas helenas y latinas. El conocimiento del Comparatismo permitió afinar las posibilidades de relacionar los textos clásicos con obras latinoamericanas contemporáneas y sustentar la necesidad de remitirnos a los clásicos helenos y latinos para entender mejor las obras modernas y contemporáneas –característica de la “interhistoricidad”, la búsqueda de analogías e influencias, y los motivos, tipos y temas (Guillén 2005)–; así, otra de las premisas de mis clases era: “Seamos modernos, volvamos a lo antiguo”.

Esta breve anamnesis inicial tiene como objetivo profundizar y desentrañar el sentido de mi trabajo investigativo desarrollado en esta tesis doctoral, en ella he conjugado los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad, elementos que siempre han permanecido resonando en mi dinámica y mis praxis cotidianas. Por esta razón, propuse como problema de investigación indagar el papel que desempeñan los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad en la construcción de testimonios sobre la identidad, desde la palabra en el contexto de la narrativa latinoamericana en las novelas seleccionadas. Las ocho novelas elegidas han sido muy significativas para mí durante mi experiencia lectora: he valorado el trabajo estético de sus autores, me han conmovido –algunas, incluso, me han conmocionado– y he reflexionado sobre su estructuración intentado develar el significado profundo sobre cómo han utilizado estos motivos clásicos, no como meras copias, sino como componentes de un proceso que los ha resignificado y los ha dotado de sentido para relacionarlos con la búsqueda de una alternativa epistémica auténtica en la aprehensión de la realidad de Nuestra América e invitarnos a reflexionar sobre nuestra idiosincrasia conformante esencial de nuestra identidad.

Elegí el género novela para mi trabajo de investigación pues sus inicios se remiten al período helenístico contenidos en libros de viajes con motivos novelescos –Caritón y Jámblico–; el motivo clásico del viaje y del autoconocimiento conformaban parte de novelas del período clásico latino –Apuleyo– donde el protagonista ya no es un héroe de dimensiones épicas, sino un héroe degradado, individualizado, acorde con las características de realismo crítico presentes en la novelística de este período, pero sin

olvidar los referentes míticos de la épica originaria –Homero y Hesíodo–, ni de los grandes tragediógrafos –Esquilo, Sófocles y Eurípides–, ni los de la comedia ática antigua –Aristófanes–.

La lectura minuciosa de las novelas, la búsqueda del aparato metodológico adecuado para su análisis me han permitido confirmar que la ficción, gracias a sus alcances cognitivos, construye modelizaciones mentales: el *verbum fictum* deviene un “operador cognitivo” (Schaeffer 2002), una alternativa epistémica para aprehender el mundo; este principio ha guiado mi acercamiento a las novelas para analizar la reconstrucción de las principales modelizaciones mentales realizadas en ellas –específicamente las que utilizan los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad– y profundizar en sus visiones del mundo que se relacionan en estas obras de ficción seleccionadas como corpus de análisis y profundizar en sus características propias para conocerlas, comprenderlas y disfrutarlas. Durante su análisis, concluí que era fundamental conocer los procesos en los que las novelas presentan relaciones de alteridad, decisivas para entender la identidad específica desde su representación simbólica y reflexionar sobre cómo incidían en mi ser, en mi estar en el mundo y en mi actuar en el mundo.

En este proceso, encontré algunas coincidencias entre las propuestas básicas del Constructivismo radical –Von Förster, Watzlawick– con la propuesta de concebir la ficción como operador cognitivo; esto me permitió confirmar que las novelas constituyen un medio privilegiado para acercarnos a los procesos de construcción de la realidad desde la perspectiva de escritores latinoamericanos, creadores de realidades ficcionales como testimonios de su interacción con su mundo, sus necesidades y sus demandas. Al establecer que la Literatura rompe con las convenciones podemos coincidir en que la realidad se constituye en el ordenamiento del mundo de nuestras experiencias. Así, he podido constatar que cada una de la novelas propone una ruptura de las convenciones aceptadas como *statu quo* y posibilita asumir la condición de autorreferencialidad de la palabra en sus propuestas estéticas que dan cuenta de cómo se asimila la realidad desde la ficción creada a partir de elecciones, experiencias y propuestas específicas. Las novelas elegidas plantean un discurrir de las relaciones de alteridad, la memoria y el viaje en la construcción de un estatuto de imaginario que nos permite conocer mejor la realidad desde la experiencia y los referentes esenciales que desarrolla cada novela sobre América Latina, mediante el trabajo creativo realizado por los escritores y su opción por revitalizar los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad.

El proceso de hermenéusis realizado en cada una de las ocho novelas ha combinado varias teorías y propuestas en búsqueda de trayectorias alternativas que me han permitido confirmar la hipótesis de trabajo asumida en este proceso de investigación, pues los escritores y sus novelas seleccionadas han resignificado y reinterpretado referentes de la tradición clásica que conciernen a los motivos de la memoria, el viaje y la alteridad, los mismos que se han constituido en ejes transversales en sus procesos de búsqueda de construcción y desarrollo del tema de la identidad desde diversas perspectivas para contemplar, testimoniar y actuar en el mundo:

*Aprendizaje o El libro de los placeres* prioriza el motivo clásico del viaje con sus dos submotivos, el conocimiento externo y el autoconocimiento. La memoria, en sus manifestaciones de anamnesis, añoranza y rememoración, se combina con la primacía de la oralidad como característica de las interrelaciones de los protagonistas, Lori y Ulises. Lori presenta algunos rasgos de heroína degradada, pero emprende un viaje de búsqueda para conformarse como una persona integral, autónoma y segura de sí misma, de su capacidad de amarse y de entregar amor gracias a los procesos de aprendizaje que emprende en su cotidianidad, en sus intuiciones, su devenir animal y su condición de ser, pensar, sentir y así encontrar sus posibilidades de trascendencia al conseguir vislumbrar su auténtico imagotipo y generar relaciones de filia, de integración cultural en sus interrelaciones.

*El desterrado* presenta como eje transversal la combinación de la memoria, el viaje y la alteridad. Sus protagonistas, Nebiollo Bentornato y la familia Dalbono –específicamente Antonio, el Duende del Arcoíris–, acuden a sus rememoraciones sobre los viajes como posibilidades de autoconocimiento y fundamento identitario, especialmente para resaltar sus diferencias distintivas con los representantes del fascismo, así resignifican sus relaciones de alteridad: Nebbiolo acompaña a los Dalbono y se constituye en el protector y difusor de la memoria familiar –testigo, historiador y conmemorador–, mientras que Antonio invita a los niños a viajar por los relatos compartidos desde su memoria afectiva, a pesar de sus limitaciones de salud y movilidad. El *πόλεμος*, la consecución del poder y el mundo al revés conforman el motivo de la alteridad en la novela. Los heteroimagotipos sobre la afinidad política son los responsables de la fobia que conduce a la discriminación violenta.

*Bruna, soroche y los tíos* presenta como eje transversal el motivo de la alteridad y el submotivo del mundo al revés en conjunto con la búsqueda de testimonios de memoria familiar para conciliar la memoria afectiva de su protagonista, Bruna, con la

memoria social y denunciativa de la emarginación a la que someten los habitantes de la Ciudad del Soroché a quienes no calzan en los heteroimágenes validados desde los prejuicios de una sociedad pacata y discriminadora. Bruna encuentra en el viaje emprendido en archivos y anamnesis su verdadero origen, su autoctonía compartida con Yahuma Illacatu como heroínas degradadas, pero también asume la alternativa del viaje para superar la condición de subvaloración, cuestionar el tratamiento ominoso de lo autóctono, formularse preguntas esenciales y conseguir su liberación desde la criticidad y la reivindicación de la autenticidad. La oralidad manifiesta permite cuestionar particularidades idiosincráticas como representaciones de sus operadores cognitivos.

*La tumba del relámpago* pone bajo nuestra consideración los motivos de la memoria y la alteridad con gran originalidad, especialmente en el tratamiento del tiempo y los sucesos míticos. Desarrolla la oralidad como fuente de memoria, incluso utiliza flujos de conciencia para testimoniar acontecimientos inexplicables si no lográsemos asumirlos en la cotidianidad conformada en el ámbito mítico comunitario. Denuncia la emarginación de las poblaciones indígenas debido a la discriminación ancestral que han sufrido y a los intereses económicos y ambiciones de poder de los que han sido víctimas. Los protagonistas están conformados por las comunidades indígenas, en ellas sobresalen doña Añada, Genaro Ledesma y Remigio Villena con sus memorias afectiva, colectiva y política gracias a las que la obra se constituye en un testimonio de memoria denunciativa contra la explotación y el desconocimiento de los derechos de las comunidades indígenas, vigente aún en Nuestra América.

*La nave de los locos* pone énfasis en el viaje y en la oralidad como constructora de memoria; no presenta una figura protagónica femenina, sino a Equis como héroe degradado debido a la represión y a su condición obligatoria de viajero constante para conseguir su supervivencia –no únicamente gracias a los periplos experimentados, sino también como navegante lector–, como un ser humano crítico, cuyos testimonios desde la memoria individual y la memoria política se convierten en memoria denunciativa, así mantiene una actitud consciente frente a las injusticias de regímenes totalitarios, la emarginación desde la fobia causada por los estereotipos de extranjero y su proceso de autoconocimiento que le permite responder al enigma planteado para acceder a la mujer amada.

*El santo oficio de la memoria* constituye un monumento a la memoria familiar convertida en memoria social y memoria política. La polifonía de voces reivindica la oralidad y nos permite conocer los acontecimientos sociales, políticos e históricos de la

migración en la Argentina. Sus protagonistas, la Nona Angiulina, Pedro y Alfredo –el Tonto de la buena memoria–, emprenden viajes factuales, e imaginarios traducidos a ensoñaciones que los enfrentan al viaje *ad inferos* en sueños atemporales, en la persecución política, en el cumplimiento de su *vóστος*. Las relaciones de alteridad manifiestan procesos de emarginación de poblaciones indígenas, de los inmigrantes y de quienes no aceptan acriticamente los regímenes totalitarios. La Nona es quien tiende puentes y fundamenta las amarras que unen las cuatro generaciones de la familia Domeniconelle con su legado cultural, con su pasado, la conformación de su presente y la construcción de su futuro. Los tres personajes protagónicos asumen su condición de héroes degradados por sus decisiones y las construcciones de sus visiones de mundo como parte integral de una nación latinoamericana en búsqueda de su identidad.

*De un salto descabalga la reina* nos confronta con dos personajes –actantes– protagonistas: Cleopatra y su escriba, Diómedes; dos focalizaciones diferentes, dos manifestaciones de memorias individuales y colectivas contradictorias influidas por los heteroimagentipos de quienes detentan el poder y se encargan de garantizar la supervivencia del recuerdo y luchar contra el olvido –o lo que es peor, la difamación instituida como legado para la posteridad–. Las dos historias sobre los mismos acontecimientos develan los estereotipos de sociedades diversas, la romana y la egipcia en los procesos de emarginación o de integración cultural. La fobia caracteriza a los romanos frente a la posibilidad del cumplimiento del mundo al revés, si acaso Cleopatra hubiese llegado a conseguir su afán de regentar el imperio de Oriente; ésta se contrasta con el objetivo inicial de la Reina de Reyes: integrar la diversidad de la tradición cultural helenística, egipcia y romana en Alejandría.

*La caverna de las ideas* asume la importancia de la memoria como motivo protagónico para descifrar las razones de los asesinatos en Atenas. Sus protagonistas, Heracles Póntor, Crántor y Filotexto han conseguido ampliar su visión del mundo gracias a los viajes realizados. Heracles concede valor al raciocinio y a lo comprobable, así cimienta su autoimagentipo y los heteroimagentipos en sus relaciones de alteridad y en la resolución de la clave eidética del manuscrito que haría posible descubrir los motivos de los asesinatos en Atenas; por el contrario, Crántor y Filotexto están convencidos de que la razón no es la única forma de aprehender la realidad ni de llegar al autoconocimiento, ni al dominio de las emociones, ni de las pasiones, convicción que les ayuda a forjar sus imagentipos y los heteroimagentipos, a presentar alternativas complejas a una sociedad en

crisis y que no consigue poner énfasis suficiente en los límites ni alcances de su emocionalidad desconocida y por lo tanto, difícil de controlar.

El análisis temático me ha permitido relacionar las novelas en pares, así, *Aprendizaje o El libro de los placeres* se vincula con *El desterrado* en el desarrollo de temas de situación; *Bruna, soroche y los tíos* con *La tumba del relámpago* combinan temas de situación con temas del héroe; *La nave de los locos* con *El santo oficio de la memoria* enfatizan temas del héroe; y *La caverna de las ideas* con *De un salto descabalga la reina* presentan características del tema del héroe y de algunos elementos de los temas de situación.

En el ámbito de la transtextualidad he encontrado que las novelas seleccionadas combinan la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad; pero el tipo más relevante es la hipertextualidad de régimen serio y relación de transformación manifiestos en la transposición que caracteriza *Aprendizaje o El libro de los placeres*, *El desterrado*, y *La tumba del relámpago*; la hipertextualidad con relación de transformación en régimen lúdico, la parodia, está presente en *La caverna de las ideas* y *La nave de los locos*. El travestimiento, relación de transformación en régimen satírico, podemos encontrarla en *Bruna, Soroche y los tíos*, *El santo oficio de la memoria* y en *De un salto descabalga la reina*.

Desde la propuesta de “interhistoricidad” de Uhlig (1982 y 1985) he concluido que la relación de palingénesis se establece en *Aprendizaje o el libro de los placeres*, *La tumba del relámpago* y *El desterrado*; en estas novelas encontramos el renacimiento del ayer en el hoy: Lori-ondina, doña Añada-Moira, Bentornato-Clió. La *ananke* agrupa a *Bruna, soroche y los tíos*, *El santo oficio de la memoria* y *La caverna de las ideas* en las que el ayer determina el hoy: la autónoma autoctonía de Yahuma marca la búsqueda de autonomía de Bruná; Homero, Virgilio y Dante se presentan como referentes obligatorios para entender las coincidencias constitutivas del espíritu humano en todos los tiempos representados en la familia Domeniconelli; los trabajos de Heracles constituyen la clave para descifrar el texto eidético y comprender el papel del traductor y el creador en la antigüedad y en la contemporaneidad considerando la importancia de combinar la razón, las emociones, las percepciones y los sentimientos. El palimpsesto o reescritura se manifiesta en *De un salto descabalga la reina* y *La nave de los locos*: los relatos de las Amazonas y las sirenas son reescritos desde las inquietudes por conocer la sensualidad, el poder de la sexualidad y la fascinación de las voces femeninas, incluso desde su hiperbolización; *La nave de los locos* combina en Equis a Edipo, Caronte, Tiresias y

Odiseo, aunque no como *πολυμήχανος* (polimíkhanos: el rico en recursos), ni como héroe trágico, ni psicopombo, ni como oráculo, sino como latinoamericano en el exilio, extranjero eterno, incluso en su propio país.

Durante el análisis de las novelas elegidas y las resonancia del mundo clásico contenidas en ellas, la teoría antropofágica modernista se ha resignificado y me ha conferido la posibilidad de relacionarla con la teoría de la Transtextualidad, así como con los conceptos de filía, fobia y manía de la teoría de la Imagología, y con los criterios de palingénesis, ananke y palimpsesto propuestos por la teoría de la Interhistoricidad. Esta posibilidad confirma que las referencias clásicas presentes en los textos analizados no constituyen una copia, ni una manifestación de manía por lo heleno o lo latino, ni una emarginación de las manifestaciones artísticas de Nuestra América, ni marca una posición excluyente de nuestras tradiciones, incluidas las de nuestros pueblos ancestrales... constituye un elemento esencial para establecer los *Standpunkte* de los autores y profundizar en sus respectivas poéticas con el objetivo de conocer y comprender el mundo –las creaciones de los seres humanos (cfr. Arendt 2002)–, no de justificarlo, pero sí de aprender a amarlo y por lo tanto, mejorarlo:

E é nesse sentido que disse, [...] que a metáfora antropofágica modernista era congruente com as representações indígenas. Em ambos os casos, e me permitam aqui resgatar a velha e boa dialéctica, o movimento não deve ser entendido como mera identificação ao outro, nem como simples negação do outro. O canibal nega sua presa ao mesmo tempo em que afirma, pois emerge da relação como novo sujeito afetado pelas capacidades subjetivas da vítima. (Carlos Fausto, 2000, p.14, citado em Ana Paula M. Morel 2013)

Estas consideraciones, extraídas como trayectorias alternativas se han desarrollado en los análisis individualizados de cada una de las novelas; cada obra presenta características propias en su poética, pero se relacionan íntimamente gracias a la decisión autoral de utilizar los motivos clásicos de la memoria, el viaje y la alteridad como claves para entender los procesos que experimenta América Latina en la conformación de su visión de mundo, su búsqueda de identidad y la necesidad de actuar.

Las obras seleccionadas realzan el trabajo estético en el manejo de la palabra y en el desarrollo de sus tramas, que aunque no todas se ubican en Nuestra América, constituyen el fruto de las vivencias, los cuestionamientos y las posibilidades multívocas de aprehender los procesos de conformación de nuestros contextos socioeconómicos, comprender los procesos que enfrentan nuestros pueblos para conseguir su valoración y

describir las situaciones complejas creadas por la ambición de poder, la discriminación y el surgimiento de los peores componentes de nuestra frágil condición humana.

El autor es un “trabajador de la memoria”, puede dispensar la gloria –*dispensator gloriae*–, pero también puede convertirse en el responsable del olvido (Kohut 2009) si desconoce la importancia de la memoria colectiva; permanece bajo su consideración la posibilidad de subvertir la historiografía oficial que pretende anular la memoria colectiva y la memoria política, su decisión le ha sido asignada dada su doble estatuto de lector del mundo y de creador de mundos; puede elegir las zonas silenciadas para resolver aporías, relacionar el pasado con el presente para formular cuestionamientos, confirmar la unidad en la diversidad y dar pie a múltiples significaciones sobre las dinámicas sociales. Todo esto, desde su compromiso con la palabra, con la valoración estética, con la creación de su poética como capital cultural y social al reflexionar sobre el porqué de la escritura. María Zambrano (2000, 41) lo expresa magníficamente: “Lo que se publica es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido, para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira”.

La lectura y el análisis emprendidos en este trabajo de investigación me han permitido confirmar el papel de la Literatura en nuestra cotidianidad y las posibilidades que nos brinda: pensar y tomar un posicionamiento claro sobre la necesidad de reflexionar sobre nuestra relación con los otros –el próximo–, reivindicar la necesidad de la esperanza al asumir que los cambios son posibles, defender la necesidad de conseguir alegría al encontrar contento en la coherencia de los niveles del ser y el parecer –así se constituye la virtud–, potenciar el sentido de lo humano en la oportunidad de alcanzar trascendencia en la comunicación; reconocer la sensibilidad en la sabiduría al plantearnos propuestas y la manera en la que las conseguimos, acercarnos a la verdad, a la *ἀλήθεια* (aletheia), a lo que no podemos ni debemos olvidar, a la alternativa epistémica implícita en la Literatura que combina la belleza, la imaginación, la razón y la emotividad en la palabra para ayudarnos a conocer el mundo, a comprenderlo, y a actuar positivamente en él desde nuestra voluntad, nuestro pensamiento y nuestras elecciones en la lectura de estas obras de ficción que hace posible considerar la observación minuciosa propia de los observadores de segundo orden, de la importancia de desarrollar nuestro juicio estético para establecer nuestro compromiso moral, nuestra memoria y nuestra voluntad para conseguir un mundo más solidario, más equitativo, más comunitario... más humano, que nos recuerde nuestra condición de seres que –aunque efímeros– podemos plantearnos la

búsqueda de trascendencia en nuestra forma de ver el mundo, de asumir una posición en el mundo –en Nuestra América– y en las acciones que elegimos realizar.

## Lista de referencias

- Abrahams, M. H. 1962. *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Agamben, Giorgio. 2014. *Qué es lo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.  
<https://es.scribd.com/document/373898098/6-Agamben-Giorgio-Que-es-lo-contemporaneo>.
- Al-Dīn Rūmī, Yalal. 1997. *Poemas sufíes*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Alburquerque, Luis. 2019. “Literatura de viajes. Avatares de un género”. Vídeo de conferencia magistral presentada en la Fundación Juan March.  
<https://www.march.es/es/madrid/conferencia/literatura-viajes-i-avatares-genero>.
- Álvarez Novara, Natalí, y Eugenia Argañaraz. 2011. “Lo familiar en el exilio en Santo Oficio de la Memoria de Mempo Giardinelli: ‘Hacia una propuesta de lectura alternativa’”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba  
<https://catalogo.biblio.unc.edu.ar/Record/ffyh.74719>.
- Ander-Egg, Ezequiel. 1998. *Reflexiones en torno al proceso de mundialización/globalización*. Buenos Aires: Lumen.
- Andriopoulou, Demetrios. 1988. *Sense and Perception in Greek Philosophy*. Tesalónica: Banias.
- Antacli, Paulina. 2017. *Abraham Moritz Warburg Nachleben - Pathosformeln*. Acceso el 22 de mayo. <http://www.abwarburg.com/pathos.html>.
- . 2005. *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg: Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.  
<https://studylib.es/doc/7958961/tesis-doctoral---paulina-liliana-antacli>.
- . 2012. *Aby Warburg. De psicohistoriador a sismógrafo de las pasiones humanas*.  
<https://es.scribd.com/document/178763086/Antacli-Paulina-Aby-Warburg-De-psico-historiador-a-sismografo-de-las-pasiones-humanas>
- Apollinaire, Guillaume. 2016. *La Loreley. Bac de français*  
<http://www.bacdefrancais.net/loreley.php>.
- Arendt, Hannah. 2009. *La condición humana*. Barcelona: Editorial Paidós.
- . 2002. *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- . 1974. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, Erich. 1975. *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Azara, Pedro. 1995. *La imagen y el olvido: El arte como engaño en la filosofía de Platón*. Barcelona: Siruela.
- Baxandall, Michael. 1978. “El ojo de la época”, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Baena, Enrique. 2014. *La invención estética*. Madrid: Cátedra.
- Bateson, Gregory. 1998. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Editorial Lohlé-Lumen.
- Bauman, Zygmunt, y Gustavo Dessal. 2014. *El retorno del péndulo: Sobre psicoanálisis y el futuro del mundo líquido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmunt y Riccardo Mazzeo. 2019. *Elogio de la Literatura*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Benjamin, Walter. 1971. “La tarea del traductor”. *Andinavirtual*. Editado por Edhasa. <http://andinavirtual.uasb.edu.ec:8080/moodle/mod/folder/view.php?id=20799>.
- Bernabé, Mónica. 1999. “Fotografía e indigenismo: La cámara lúcida de Martín Chambi”. *Actas de Jalla 99 Cusco*. Cusco: Fondo Cronolibros, 99, 71-3.
- Bergson, Henry. 1977. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza.  
[https://monoskop.org/images/b/be/Bergson\\_Henri\\_Memoria\\_y\\_vida.pdf](https://monoskop.org/images/b/be/Bergson_Henri_Memoria_y_vida.pdf).
- Berardinelli, Alfonso. 2016. “circulodetiza.es”. *Los riesgos de la lectura*. [https://circulodetiza.es/wp-content/uploads/2016/08/berardinelli\\_cap\\_1.pdf](https://circulodetiza.es/wp-content/uploads/2016/08/berardinelli_cap_1.pdf).
- Bhabha, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.
- Bover, José María y Jose O’Callaghan. 1977. “Evangelio de Juan”. San Juan. *Nuevo Testamento trilingüe*. Madrid: Editorial Católica.
- Boullosa, Carmen. 2002. *De un salto descabalga la reina*. Madrid: Debate.
- . 2016. *El libro de Ana. (Novela Karenina)*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 2015. “La astilla de Cleopatra”. *Nexos*.  
<https://www.carmenboullosaescritora.com/images/pdf/LaastilladeCleopatra.pdf>.
- . 2010. *Las paredes hablan*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 2009. *El complot de los románticos*. Madrid: Editorial Siruela.

- . 2008. *La virgen y el violín*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 2005. *La otra mano de Lepanto*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 2002. *El médico de los piratas*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 1999. *Treinta años*. México: Alfaguara Editores.
- . 1991. *Son vacas, somos puercos*. México: Ediciones ERA.
- Brant, Sebastian. 1498. *Salutifera nauis: narragonice profectionis nun qua satis laudata Navis p Sebastianum Grant vernaculo vulgarique sermone & rhytmo; Atque iam pridem per Iacobum Locher*. [Lion, Francia]: Impressum per Iacobum Zachoni de Romano, die xxviii mensis Iunii 1498]. 304 páginas: grabados en madera; 18 cm, en estuche. <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/632/w3-article-330163.html>.
- Brentano, Clemens. 2016. “Clemens Brentano: Gedichte-Loreley”. *Spiegel Kultur*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/clemens-brentano-gedichte-360/116>.
- Breuer, Rolf. 2010. “La autorreflexividad en la literatura ejemplificada en la trilogía novelística de Samuel Beckett”. En *La realidad inventada*, editado por Paul Watzlawick et al., 121-38. Barcelona: Gedisa.
- Cahill, Thomas. 2008. *Navegando por el mar de vino. Por qué los griegos son importantes*. Barcelona: Verticales de bolsillo.
- Calasso, Roberto. 2001. *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama.
- Campbell, Joseph. 2014. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica*.
- Castañón, Adolfo. 2009. *Alfabeto de las esfinges. Ensayos transatlánticos*. México: Pértiga / UNAM / DGE Equilibrista.
- Castro Orellana, Rodrigo. 2010. “Michel de Certeau: Historia y ficción”. En *iNGENIUM Revista de historia del pensamiento moderno*, n.º 4: 107-24. <https://revistas.ucm.es/index.php/INGE/issue/view/829>.
- Cassirer, Ernst. 2005. *Las ciencias de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Catulo y Tibulo. 2016. *Catulo, Poemas. Tibulo, Elegías*. Madrid: Gredos.
- Cercas, Javier. 2016. *El punto ciego*. Madrid: Literatura Random House.
- Chesneaux, Jean. 2005. *¿Hacemos tabla rasa del pasado?* Décimosexta edición en español. México: siglo XXI editores.
- Churampi, Adriana. 2014. *Heraldos del Pachakuti. La pentalogía de Manuel Scorza*. UK: Almenara.

- Compagnon, Antoine. 2015. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado.
- Compañía de Jesús. 1635. *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*. Antverpiae apud Joan Meursium <https://www.educatemagis.org/wp-content/uploads/documents/2019/09/Compa%C3%B1a-de-Jes%C3%BAs-1599-Ratio-Studiorum-Oficial.pdf>
- Cortázar, Julio. 2018. *obra Crítica 3*. (sic) Edición a cargo de Saúl Sosnowsky. Madrid: Alfaguara.
- Corral, Wilfrido H. 2010. *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Corroto, Paula. 2022. “El discurso feminista de Cristina Peri Rossi en el Premio Cervantes”: ‘Lucho por la justicia’”. *El confidencial*, 22 de abril.
- Costa du Rels, Adolfo. 1941. *El drama del escritor bilingüe*. Buenos Aires: Pen Club Argentino.
- Culler, Johnatan. 1999. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Cunqueiro, Álvaro. 2003. *Fábulas y leyendas de la mar*. Barcelona: Tusquets.
- Curtius, Ernst Robert. 2014. *Literatura europea y Edad Media latina*, vols. I-II. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- De Andrade, Carlos Drummond. 2024. “Visão de Clarice Lispector”. *Pensador*. <https://www.pensador.com/frase/NjU5MzIy/>.
- De Andrade, Oswald. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de antropofagia* 1 (1).
- De Castro Rocha, João Cezar. 2010. “Historia cultural latinoamericana y teoría mimética: ¿Por una poética de la emulación?”. *Universitas Philosophica* 55 (27): 105-21. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3877467.pdf>.
- De Certeau, Michel. 1995. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- . 2000. *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/ instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- . 2007. “Valerse de: usos y prácticas”. En *La invención de lo cotidiano*.
- De Rodas, Apolonio. 1996. *Argonáuticas*. Madrid: Editorial Gredos.
- De Romilly, Jacqueline. 1999. *El tesoro de los saberes olvidados*. Barcelona: Península. <https://labiblioteca.mx/llyfrgell/0748.pdf>.

- De Samosata, Luciano. 2022. *Historias verdaderas*. Madrid: Gredos.
- . 1981. *Obras*. Volumen I. Madrid: Editorial Gredos.
- Djebord, Parizad Tamara. 1988. *Cristina Peri Rossi. Escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1985. *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- . 2004. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques. 1993. *APORIAS*. California: Stanford University Press.  
[https://monoskop.org/images/b/be/Derrida\\_Jacques\\_Aporias\\_1993.pdf](https://monoskop.org/images/b/be/Derrida_Jacques_Aporias_1993.pdf).
- Derrida, Jacques & Anne Dufourmantel. 1997. *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Detienne, Marcel. 2005. *Cómo ser autóctono*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dioses y hombres de Huarochirí*. 1966. Edición bilingüe. Narración quechua recogida or Francisco de Ávila [¿1598?]. Traducción de José María Arguedas. Estudio Bibliográfico de Pierre Duviols. Lima: Instituto de estudios peruanos.  
<https://www.pueblos-originarios.ucb.edu.bo/digital/106000191.pdf>
- Dos Anjos, Augusto. 1998. “Eu e outras poesías”. *Dominio público*.  
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv.00054a.pdf>.
- Echeverría, Bolívar. 2010. *Modernidad y blanquitud*. México: Era.
- Escobar, Alberto. 1976. *La partida inconclusa*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Espinosa Pólit, Aurelio. 1953. *Lírica horaciana: odas, épicos y canto secular*. Quito: Clásica.
- . 1961. *Virgilio en verso castellano*. México: Editorial Jus.
- . 2021. *El teatro de Sófocles en verso castellano*, vols. I-II. Quito: Centro de publicaciones PUCE.
- Esposito, Roberto. 2005. *IMMUNITAS Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2006. *Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Grama.
- Eurípides, Esquilo, Sófocles. 2008. *Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- Feierstein, Daniel. 2012. *Memorias y representaciones: Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández-Armesto, Felipe. 2011. *Las Américas*. Traducido por Juan Manuel Ibeas. Bogotá: Random House Mondadori.

- Fernández Retamar, Roberto. 1979. *Calibán y otros ensayos*. La Habana: Arte y Literatura.
- Ferreira de Almeida, Maria Cândida. 2011. “La antropofagia como teoría y crítica literaria”. En *Discusiones actuales sobre literatura iberoamericana*. Coord. Diana Paola Guzmán Méndez, Rubén Muñoz Fernández, Carlos-Germán Van der Lind. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7745154>.
- . 2011. *Para ler em core. Ensayos de Interpretacão racializada*. São Paulo: Intermeios.
- Foster, Thomas C. 2015. *Leer como un profesor*. Traducido por Martín Shifino. Madrid: Turner.
- Foucault, Michel. 2015. *Historia de la locura en la época clásica*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Jean. 2013. *Ensayos impertinentes*. México: Océano.
- Freire, Raúl Rodríguez. 2012. “Argonautas. La correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin”. 16 (1). <http://andinavirtual.uasb.edu.ec:8080/moodle/mod/folder/view.php?id=20799>.
- Frenzel, Elizabeth. 1980. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- Fusillo, Massimo. 2012. *Estética de la literatura*. Traducido por Francisco Campillo. Madrid: Antonio Machado.
- Gadamer, Hans-George. 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- García Gual, Carlos. 2016. *La muerte de los héroes*. Madrid: Turner
- . 2014. *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid: Turner Noema.
- . 2006. *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1972. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Itsmo.
- Garramuño, Florencia. 2009. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- . 2001. *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Genovese, Alicia. 2011. *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gerendas, Judit. 1994. Mempo Giardinelli: “El santo oficio de la memoria y el premio Rómulo Gallegos”. *Kipus, Revista andina de letras*, 2: 69-74. <http://hdl.handle.net/10644/1411>.

- Giardinelli, Mempo. 1992. *El santo oficio de la memoria*, 2.<sup>a</sup> reimp. Bogotá: Norma.
- . 2004. *El santo oficio de la memoria*. Universidad de Matehuala. <http://prepa.unimatehuala.edu.mx>.
- . 1999. “Mempo Giardinelli”. *Hoy*, 27 de marzo de 1999.
- . 2000. *Luna caliente*. Buenos Aires. Editorial Seix Barral.
- . 1995. *Imposible equilibrio*. Buenos Aires. Editorial EDHASA
- . 1997. *El cielo con las manos*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.
- . 1984. *La revolución en bicicleta*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.
- Girard, René. 2023. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama.
- Gnisci, Armando, 2002. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gomá Lanzón, Javier. 2005. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Crítica.
- González, Daniuska. 2001. “El décimo infierno, de Mempo Giardinelli: El discurso narrativo del viaje”. *Kipus: Revista andina de letras* 13: 72-9. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1589/1/RK-13-CR-Gonz%c3%a1lez.pdf>.
- González Echeverría, Roberto. 2002. *Crítica práctica y práctica para la crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gorri, Antonio Alegre. 1988. *Historia de la filosofía antigua*. Barcelona: Anthropos.
- Grammatico, Giussepina. 2000. “Homo sentiens versus homo cogitans”. En *ITER Encuentros*, editado por Giuseppina Grammatico, Antonio-y Ximena Ponce de León. Santiago de Chile: Centro de estudios clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- . 2007. “El imaginario empedocleo”. *Lenguaje, discurso y civilización. De Grecia a la modernidad*. Ana M. González de Tobia, (Ed.). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/369/344/1171-1>
- Grimal, Pierre. 1994. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Guattari, Félix. 2013. *Líneas de fuga: Por otro mundo de posibles*. Buenos Aires: Cactus
- Guillén, Claudio. 2005. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Marginales Tusquets.
- . 1989. *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.
- Halbwachs, Maurice. 1995. “Memoria colectiva y memoria histórica”. *REIS: Revista Española de investigaciones Sociológicas*, n.º 69: 209-22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758923>.
- . 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.

- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Process*. Londres: The Open University. [https://eclass.aueb.gr/modules/document/file.php/OIK260/S.Hall%2C%20The%20work%20of%20Representation.pdf?source=post\\_page](https://eclass.aueb.gr/modules/document/file.php/OIK260/S.Hall%2C%20The%20work%20of%20Representation.pdf?source=post_page).
- . 2013. *Sin garantías: Problemáticas en estudios culturales*. Editado por Catherine Walsh y Víctor Vich. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Sociales Pensar, Instituto de Estudios.
- Hartog, François. 2000. “El testigo y el historiador”. *Gradhiva*, n.º 27. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EstudiosSociales/article/view/2471/3510>.
- Heidegger, Martin. 2004. *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heine, Heinrich. 2016. *Projekt Gutenberg*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/heinrich-heine-gedichte-389/438>.
- Hesíodo. 1978. *Teogonía*. Madrid: Gredos.
- Hight, Gilbert. 2013. *La tradición clásica*. 2 vols. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hipócrates. 2001. *Tratados hipocráticos I*. Madrid: Editorial Gredos.
- Homero. 2019. *Iliada*. Madrid: Gredos.
- . 1986. *Odisea*. Madrid: Gredos.
- Illouz, Eva. 2012. *Intimididades congeladas: las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Jáuregui, Carlos. 2008. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Jitrik, Noé. 2005. “Tiempo, memoria, significación”. *Estudios*, n.º 16. [Dialnet-TiempoMemoriaSignificacion-5364824.pdf](http://dialnet-TiempoMemoriaSignificacion-5364824.pdf).
- Juvenal y Persio. 2008. *Sátiras*. Madrid: Editorial Gredos.
- Κακριδής, Ιωάννης. 1986. *Ελληνική Μυθολογία*. 5 τόμοι. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Kast, Verena. 2001. *La ondina en el estanque: Un cuento de hadas erótico*. Buenos Aires: Paidós.
- Kaufmann, Walter. 1978. *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral.
- Kohut, Karl. 2009. “Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano”. *Revista del CESLA*, n.º 12. <https://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/169/165>.

- Lafaye, Jacques. 2005. *Por amor al griego: La nación europea, señorío humanista (siglos XIV-XVII)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, Miguel. 1978. *Literatura del México Antiguo: Los textos en lengua náhuatl*. Edición, estudios introductorios y versiones de textos de Miguel León-Portilla. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Lesky, Albin. 1985. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Gredos.
- Letralia, Tierra de Letras. 2022. “Cristina Peri Rossi recibe el Cervantes con un manifiesto antibélico y feminista”. *Letralia*. 22 de abril. <https://letralia.com/noticias/2022/04/22/cristina-peri-rossi-discurso-premio-cervantes/>.
- Lezama Lima, José. 1992. *La visualidad infinita*. La Habana: Letras cubanas.
- Libertella, Héctor. 2008. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El andariego.
- LIDDEL & SCOTT. 2007. Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. Επιτομή του Μεγάλου Λεξικού, εκδ. Πελεκάνος. [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CE%AD%CE%BA%CF%86%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B9%CF%82#top](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CE%AD%CE%BA%CF%86%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B9%CF%82#top)
- Lispector, Clarice. 2001. *Aprendizaje o el libro de los placeres*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 1998. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- . 2018. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- . 2017. *En estado de viaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2014. *La manzana en la oscuridad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2011. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Ediciones El corregidor.
- . 1998. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- . 1988. *Lazos de familia*. Barcelona: Grijalvo Mondadori.
- . 1977. “Panorama com Clarice Lispector”. Entrevista en TV Cultura. <https://youtu.be/ohHP112EVnU?si=Qa3S-c1zyUEppH9H>
- . 1973. *Agua viva*. Madrid: Editorial Siruela.
- . 1964. *La pasión según G.H.* Madrid: Editorial Siruela.
- . 1988. *Silencio*. Barcelona: Grijalvo Mondadori.
- Lifschitz, Javier. 2012. “La memoria social y la memoria política”. *Aletheia* 3 (5). <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica>.

- Lyons, Jonathan. 2010. *La casa de la sabiduría*. Traducido por Laura Vidal. Madrid: Turner.
- Majluf, Natalia. 1994. "El indigenismo en México y Perú: una visión comparativa". En *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, editado por Gustavo Curiel et. al. 3 vols. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Estudios de Arte y Estética, 37, vol. II, 611-28). México: UNAM Instituto de investigaciones estéticas.
- Manguel, Alberto. 2014. *El viajero, la torre y la larva: El lector como metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2015. *Curiosidad, una historia natural*. México: Almadía.
- . 2010. *La ciudad de las palabras*. Oaxaca: Almadía.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- . 1997. *Adán Buenosayres*. Edición crítica de Lafforge Jorge y Fernando Colla. ALLCA XX /. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mariátegui, José Carlos. 1976. "El indigenismo en la literatura nacional". En *La polémica del indigenismo*, editado por Manuel Arquézolo Castro, 31-39. Lima: Mosca azul.
- Martí, José. 1985. *Nuestra América*, vol. 15. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . 1887. "El poeta Walt Whitman". *Archive.org*. 1887. JoseMarti/ElPoetaWaltWhitman-JoseMarti\_djvu.txt.
- . 2008. *La edad de oro*. Bogotá: Vico. <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Jose%20Marti%20-%20La%20Edad%20de%20Oro.pdf>.
- Martín, Fernando. 2004. "El exilio en Roma: Los grados del castigo". Vivir en tierra extraña: Emigración e integración cultural en el mundo antiguo. Actas de la reunión realizada en Zaragoza los días 2 y 3 de junio de 2003. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6075>.
- Martínez de Pisón, Eduardo. "Viajes fantásticos y viajes imposibles: Paisajes de una tierra literaria". Conferencia magistral en la Fundación Juan March. Vídeo de YouTube. [https://youtu.be/JKczrv6n\\_pE?si=u3zvZp-Cs-V7GisH](https://youtu.be/JKczrv6n_pE?si=u3zvZp-Cs-V7GisH).
- Marx, William. 2003. *Les arrière-garde au XXe siècle*. Paris: Quadrige.
- Massini, Beatrice. 2013. *Voces griegas*. Traducido por Bruno Aceves. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- Maturana, Humberto. 2001. *Emociones y Lenguaje en Educación y Política*. Santiago de Chile: Dolmen.
- . 2003. *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano/ Humberto Maturana y Francisco Varela*. Buenos Aires: Lumen.
- Μήττα, Δήμητρα. 2012. “ΣΕΙΡΗΝΕΣ”. *Μορφές και θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Μυθολογίας*. [https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient\\_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page\\_235.html](https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_235.html)
- Merchán Miriam. 2024. “El motivo del viaje en *La nave de los locos*: exilio, testimonio y consagración de la palabra” en Chávez, Wladimir, Leonor Taiano & Gen Yamabe (eds.), *Finisterre II: Revisiting the Last Place on Earth. Migration in Spanish and Latin American Culture and Literature*. Münster. New York: Waxmann.
- . 2024 b. “Aprendiendo a morir, aprendiendo a vivir” en *Santa Mariana de Jesús: Una Mística Eucarística de ojos abiertos (Discendi Mori)*. Quito: Centro de Publicaciones, Pontificia Universidad Católica e Ideaz.
- . 2019. “Imágenes y memoria: El pasado futuro, el futuro pasado y el presente futuro”. *La tumba del relámpago: Desde el Sur* [online] 11 (1): 11-33. <http://dx.doi.org/10.21142/DES-1101-2019-11-33>.
- . 2019 b. “Los conceptos clásicos de mimesis y verdad como categorías de análisis en La caverna de las ideas”. *Kipus: Revista Andina de letras y estudios culturales*, n.º 46 2019. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- . 2018. “*Bruna, soroche y los tíos*: Memoria y construcción de la identidad”. En *Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana*, compilado por Vicente Robalino. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- . 2018 b. “Carlos Eduardo Jaramillo: De los usos de la memoria, la palabra y la palingénesis”. Estudio crítico en Carlos Eduardo Jaramillo. *Poemas levemente sadomasoquistas*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Colección El almuerzo del solitario.
- . 2018 c. “*Procesos de construcción de la memoria y la identidad en El desterrado de Leonardo Valencia*” en *Literaturas de lo contemporáneo*. Ecuador y América Latina: Lecturas y travesías. *Memorias del XIII Encuentro sobre Literatura ecuatoriana y latinoamericana Alfonso Carrasco Vintimilla*.

- Marzo. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- . 2018 d. “13 relatos de César Dávila Andrade: el devenir, la identidad narrativa y la muerte” en AA.VV. *César Dávila. Distante presencia del olvido*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. Julio.
- . 2017. “Aprendizaje o el libro de los placeres: memoria, viaje y alteridad en la palabra como estrategia de autoconocimiento y autonomía”, en VV. AA. *Cuerpos y Fisuras. Miradas a la Literatura Latinoamericana*. San Juan de Pasto: Editorial UNIMAR, Universidad Mariana. Mayo.
- . 2017 b. Revista de la PUCE, #104, *Consideraciones ignacianas para una ética de la comunicación, Revista PUCE, #104, 2017*.
- . 2016. Revista de la PUCE, #103, “Construcciones de la alteridad en *La cautiva* de Esteban Echeverría”. Quito: Centro de publicaciones de la PUCE.
- . 2003. “Metamorfosis, Otro Mundo y El Último Mundo, La trascendencia del mito en la construcción de nuestra humanidad en *Revista de Estudios Clásicos ITER #11, Pegaso: Ascenso o las alas del alma* Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Chile.
- . 1997. “Homenaje a Alicia Yáñez Cossío” en, *Estudios de Literatura ecuatoriana, Jalla 1997, Revista Kipus 7, segundo semestre 1997*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Moll, N. 2002. “Imagen del otro: la literatura y los estudios interculturales”. En *Introducción a la literatura comparada*, editado por A. Gnisci. Barcelona, España: Crítica.
- Monsiváis, Carlos. 2007. *Las alusiones perdidas*. Barcelona: Anagrama.
- Moraña, Mabel. 2014. *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*. Washington: Iberoamericana Vervuert.
- Morel, Ana Paula M. 2013. “Entre a antropología e a literatura: a antropofagia de Oswald de Andrade”. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v.44, n2, jul/dez, 2013, pp. 95-110.
- Moura, Jean Marc. 1992. “La imagología literaria”. En *La imagen del tercer mundo en la novela francesa contemporánea*. París: Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/l-image-du-tiers-monde-dans-le-roman-francais--9782130441649.htm>.
- Murdoch, Iris. 2016. *El fuego y el sol: Por qué Platón desterró a los artistas*. Barcelona: Editorial Siruela.

- Nina, Fernando. 2014. *La narrativa ilustrada en América Latina: Emergencia, delimitación y constitución del pensamiento latinoamericano en el siglo XVIII en Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina*. Compilado por Selnich Vivas Hurtado. Antioquia: Universidad de Antioquia-Gelcil.
- Nora, Pierre. 2008. *Pierre Nora en Les lieux de Mémoire*. Montevideo: Trilce. [https://horomicos.files.wordpress.com/2020/07/nora\\_lugares\\_memoria.pdf](https://horomicos.files.wordpress.com/2020/07/nora_lugares_memoria.pdf).
- Osorio, Nelson. 2000. *Letras hispanoamericanas en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Alicante / Universidad Santiago de Chile.
- Ospina, William. 2014. *El dibujo secreto de América Latina*. Bogotá: Literatura Random House.
- . 2015. *América Mestiza*. Bogotá: Penguin Random House.
- . 2015. *La lámpara maravillosa*. Bogotá: Penguin Random House.
- Otto, Walter F. 2003. *Los dioses de Grecia*. Madrid: Editorial Siruela.
- Ovidio. 2019. *Metamorfosis I-V*. Madrid: Editorial Gredos.
- . MMXVIII. EPISTVLAE EX PONTOU. Libro III. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore. <https://dokumen.pub/ovidio-epistulae-ex-ponto-libro-iii-8862279450-9788862279451.html>
- . 1992. *Tristes & Pónticas*. Madrid: Gredos.
- . 1979. *P. OVIDII NASONIS METAMORPHOSEON. LIBRI I-VII. PUBLIO OVIDIO NASÓN METAMORFOSIS LIBROS I-VII*. Introducción, versión rítmica y notas de RUBÉN BONIFAZ NUÑO. México: Universidad Nacional Autónoma de México. <https://archive.org/details/ovidio.-metamorfosis.-libri-i-vii-bilingue-1979/page/n1/mode/2up?view=theater>
- Pageaux, Daniel-Henri. 2018. *El campo de la Imagología: De la imaginaria al imaginario*. Madrid: Instituto Juan Andrés de Comparatistas y Globalización.
- Pease, Franklin. 1985. *LOS MITOS EN LA REGIÓN ANDINA. PERÚ*. Quito: Ediciones IADAP. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/53546.pdf>
- Perdomo, Alicia. “Las propuestas lúdicas en *Santo oficio de la memoria*”. En *Actas XIV Congreso AIH*, vol. 4. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_4\\_066.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_066.pdf).
- Pereira, Sergio. 2008. “Helicon”. *Almaleonor*. <https://almaleonor.wordpress.com/2008/08/23/die-loreley/>.

- Pérez Grass, María Laura. 2018. "La imagología de cara al presente a la luz de la hermenéutica analógico contextual: El caso de la construcción imagológica del aborigen en la literatura argentina". *Enfoques* 30 (2): 38-53. <https://www.redalyc.org/journal/259/25960131004/25960131004.pdf>.
- Peri Rossi, Cristina. 1984. *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral.
- . 2022. *Nocturno urbano. Relatos y poemas*. Madrid: FCE, Universidad de Alcalá.
- . 2017. *Todo lo que no te pude decir*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- . 2004. *Estrategias del deseo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 2003. *Estado de exilio*. Barcelona: Visor.
- . 1998. *Solitario de amor*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1996. *Aquella noche*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1995. *La rebelion de los niños*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1992. *Los museos abandonados*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1988. *Cosmoagonías*. Barcelona: Editorial Laia.
- . 1976. *Diáspora*. Barcelona: Editorial Lumen.
- . 1975. *Descripción de un naufragio*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Perrone Moisés, Leyla. 1990. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das letras.
- Pitol, Sergio. 2006. *La casa de la tribu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica y Universidad de Alcalá.
- Platón. 1992. *República*. Madrid: Gredos.
- . 1998. *República*. Traducción revisada por Alberto del Pozo Ortiz. Madrid: Gredos.
- . 2015. *Carta VII*. <https://es.scribd.com/doc/22246802/Platon-Carta-VII>.
- . 1988. "Sofista". En *Diálogos V*. Madrid: Gredos.
- . 1988. "Fedro". En *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- Polo, Marco. 2018. *El libro de las maravillas*. Madrid: Alianza.
- Poole, Deborah. 2000. "Los nuevos indios". En *Visión, raza y modernidad*, editado por Deborah Poole, 207-42. Lima: Sur, Casa de estudios del socialismo.
- Porterfield, Allen Wilson. 1915. "Graf von Loeben and the Legend of Lorelei". *Scribd*. <https://es.scribd.com/read/187520982/Graf-von-Loeben-and-the-Legend-of-Lorelei-From-Modern-Philology-vol-13-1915>.
- Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. 2011. *Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, 20 años*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Universidad de Guadalajara.

- Rama, Ángel. 1974. "La dialéctica de la modernidad en José Martí". En *Estudios martianos*, editado por Ángel Rama. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Ramos, Julio. 2011. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- . 2008. "Literatura y justicia". En *Reescrituras de José Martí*, editado por Alejandra Castillo y Jorge Benítez. Santiago de Chile: Palinodia.
- . 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Ediciones callejón.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- . 2011. *Política de la literatura*. Traducido por Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- . 2005. "Políticas estéticas". En *Lugar a dudas*, editado por Hivos. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.
- Reyes, Alfonso. 2018. *La crítica en la edad ateniense*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2009. *Ifigenia cruel*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1995. *Obras completas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Renaud, Maryse. 2003. "Elogio y refutación de la Nona o las trampas de la memoria: Santo Oficio de la memoria. América, Cahiers du CRICCAL / ANÉE 2003 / 30 / PP.265-273". En *Mémoire et culture en Amérique latine*, vol. 1. [https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2003\\_num\\_30\\_1\\_1631](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_30_1_1631).
- Richard, Nelly. 2010. *La crítica de la memoria*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales.
- . 2002. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura*. 8 (J 5). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5228610>.
- . 1998. "Políticas de la memoria y técnica del olvido". En *Cultura, política y modernidad*, editado por Nelly Richard et al. Hans Ulrich Gumbrecht. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ricoeur, Paul. 2004. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 1996. *Sí mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Rivera Cusicanqui, Sylvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

- Sánchez Fernández, Leyshack. 2007. *La narrativa de Cristina Peri Rossi*. Tesis doctoral Universidade da Coruña. [https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/1187/SanchezFernandez\\_Leyshack\\_TD\\_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/1187/SanchezFernandez_Leyshack_TD_2007.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Sánchez, Xavier. 2016. *Pau y Ebau. Latín y Griego*. <https://paulatinygriego.wordpress.com/2016/02/25/leyendo-a-cavafis-%ce%b1%cf%80%ce%bf%ce%bb%ce%b5%ce%af%cf%80%ce%b5%ce%b9%ce%bd-%ce%bf-%ce%b8%ce%b5%cf%8c%cf%82-a%ce%bd%cf%84%cf%8e%ce%bd%ce%b9%ce%bf%ce%bd/>
- Saraceni, Gina. 2008. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarup, Madan. 1993. *An Introduction Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: University of Georgia Press.
- Scorza, Manuel. 1987. *La tumba del relámpago (Quinto cantar)*. México: siglo veintiuno editores.
- . 1992. *Redoble por Rancas*. Lima: PEISA.
- . 1991. *Cantar de Agapito Robles*. (Cantar cuatro). México: siglo veintiuno editores.
- . 1984. *Garabombo el invisible*. Barcelona: Plaza & Janés.
- . 1977. *El jinete insomne*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2002. *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de Trapo SL.
- Shamun Vinci, María José. 2018. “La historia única en *La caverna de las ideas* de José Carlos Somoza”. *Hispanista: Revista electrónica*. <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo123esp.htm>.
- . 2009. *Una epistemología del Sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ciudad de México: Siglo XXI / CLACSO.
- Silva, R. 2012. “Memoria e historia: entrevista con François Hartog”. En *Historia Crítica*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Skirius, John, comp. 2004. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Sófocles. 1981. *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Solanes, Josep. 2016. “El exiliado como modelo de hombre”. En *En tierra ajena: Exilio y Literatura desde la “La Odisea” hasta “Molloy”*. Barcelona: Acantilado.

- Sommer, Doris. 2005 *Abrazos y rechazos: Cómo leer en clave menor*. Traducido por Carlos José Restrepo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- . 2004. *Ficciones fundacionales*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Somoza, José Carlos. 2006. *La dama número trece*. Barcelona: Best Seller
- . 2002. *Cartas de un asesino insignificante*. Madrid: Punto de Lectura.
- . 2000. *La caverna de las ideas*. Madrid: Grupo Santillana.
- Somoza José Carlos, Goran Tocilovac, Lola Becaria et al.. 2007. *Tragedias griegas*. España: 451 Editores.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2001. “Nuestra América: Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución”. *Boaventura de Sousa Santos*. [https://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/Nuestra%20America\\_2001\\_Chiapas\\_12.pdf](https://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/Nuestra%20America_2001_Chiapas_12.pdf).
- Souvirón, Bernardo. 2008. *El rayo y la espada. Una nueva mirada sobre los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2013. *En otras palabras, en otros mundos*. Ensayos sobre política cultural. Buenos Aires: Paidós.
- Stanley, J., y Barbara H. Stein. 1993. *La herencia colonial de América Latina*. Traducido por Alejandro Licona. México: Siglo XXI Editores.
- Steiner, George. 1990. *Lecturas, obsesiones, y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Tacio, Aquiles. 2016. “Leucipa y Clitofonte”, en Longo, Aquiles Tacio y Jámblico de Cilene, *Dafnis y Cloe, Leucipa y Clitofonte, Babilónicas*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. 2002. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Technos.
- Todorov, Tzvetan. 2007. *La literatura en peligro*. Traducido por Noemí Sobregués. Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutemberg.
- . 2007. *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*, 5.<sup>a</sup> ed. en español. México, Siglo XXI editores.
- . 2002. *Memoria del mal, tentación del bien: Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península.
- Trocchi, Anna. 2002. “Temas y mitos literarios”. En *Introducción a la literatura comparada*, editado por Armando Gnisci. Barcelona: Crítica.

- Uhlig, Claus. 1985. "Literature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History". *New Literary History* 16 (3): 481-513.  
<http://www.jstor.org/stable/468837>.
- . 1982. *Theorie der Literaturhistorie*. Heidelberg: Carl Winter.
- Urbina, Fernando. 1956. *La persona humana en San Juan de la Cruz*. Madrid: Instituto Social León XIII.
- Ureña, Pedro Henríquez. 2014. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Cuarta. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Valencia, Leonardo. 2013. *El desterrado*. Bogotá: Penguin Random House.
- . 2021. *El desterrado*. Bogotá: Seix Barral.
- . 2019. *La escalera de Bramante*. Bogotá: Seix Barral.
- . 2018. "Leonardo Valencia, el escritor errante". (Entrevista en La tertulia programa de La República EC). [https://youtu.be/Jb\\_NAH\\_oJ4M?si=\\_4VqaZdeKtVWoHoE](https://youtu.be/Jb_NAH_oJ4M?si=_4VqaZdeKtVWoHoE)
- . 2013. *El desterrado*. Bogotá: Santillana.
- . 2015. *El libro flotante*. Bogotá: Penguin Random House.
- . 2014. *Kazbek*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.
- . 2011. *La luna nómada*. Quito: Santillana.
- Varela, Francisco. 2010. "El círculo creativo: Esbozo historiconatural de la reflexividad". En *La realidad inventada*, de Paul Watzlawick *et al.*, 251-63. Barcelona: Gedisa.
- Vilanova, Ángel. 1993. *Motivo clásico y novela latinoamericana (El "Viaje al Averno" en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua)*. Mérida, Solar de Ensayo. Dirección de Cultura del Estado Mérida-CONAC.
- Virgilio. 1997. *Eneida*. Madrid: Gredos.
- Von Förster, Hans. 2010. "Construyendo una realidad". En *La realidad inventada*, editado por Paul Watzlawick *et al.*, 38-56. Barcelona: Gedisa.
- Warburg, Abraham Moritz. 2017. "Imagen y supervivencias en el arte". *Abywarburg*. <https://www.abwarburg.com/>.
- . 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Weinrich, Harald. 1999. *Leteo*. Barcelona: Siruela.
- Wilhelmsen, E. 1990. "La memoria como potencia del alma en San Juan de la Cruz". *University of Nebraska-Lincoln*.  
<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1112>.
- Yáñez Cossío, Alicia. 1984. *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: Libresa.

- . 2008. *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*. Quito: Manthra.
- . 2001. *Sé que vienen a matarme*. Quito: Paradiso Editores.
- . 2000. *El cristo feo*. Bogotá: Oveja Negra.
- . 2000. *Y amarle pude*. Quito: Biblioteca breve.
- . 1998. *Retratos cubanos 1957-1961*. Quito: Seix Barral.
- . 1997. *Aprendiendo a morir*. Quito: Seix Barral Editores.
- . 1997. *La casa del sano placer*. Bogotá: Oveja Negra.
- . 1985. *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*. Quito: Planeta.
- . 1980. *Más allá de las islas*. Quito: Imprenta del Colegio Técnico Don Bosco.
- . 1979. *Yo vendo unos ojos negros*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Zambrano, María. 1988. “Ceremonia de entrega del Premio Cervantes”. *Discurso de María Zambrano*. Alcalá de Henares.
- . 1998. *Claves de la razón poética*. Madrid: Trotta.
- . 2000. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 2004. *La razón en la sombra: Antología crítica*. Edición de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Siruela.
- . 2004. *Persona y democracia: La historia sacrificial*, 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Siruela.
- . 2019. “Notas de un método”. En *Obras completas IV, Libros (1977-1990)*, t. 2. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- . 2020. *Horizonte del liberalismo*. Edición y estudio introductorio de Jesús Moreno Sanz, 3.<sup>a</sup> ed. Madrid: Morata.