

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y
LITERATURA

**El motivo del viaje: *katábasis*, conocimiento y *nostos* en *El Palacio de los Sueños* de
Ismail Kadaré**

MARÍA BELÉN MELENA MOYA

DIRECTORA: DRA. MIRIAM MERCHÁN BARROS (c)

QUITO, 2019

«Socrate, la veille de sa mort, était en train d'apprendre un air de flûte. "A quoi cela te servira-t-il ? lui dit-on. —A savoir cet air avant de mourir."»

«Mientras le preparaban la cicuta, Sócrates aprendía un aria para flauta. "¿De qué te va a servir?", le preguntaron. —Para saberla antes de morir"»

Emil Cioran, *Cahiers*.

*And I'll climb
That hill in my own way
Just wait a while for the right day.*

Pink Floyd, *Fearless*.

Una lista de agradecimientos que abarque la memoria.

Una lista de agradecimientos que comprenda los tiempos y los espacios.

A Gloria y David por ser el árbol que da soporte y brinda descanso.

A mis abuelos como el origen del amor por las historias.

A mis profesores que supieron ser maestros y me enseñaron

la humanidad que existe detrás de un aula de clase.

A quienes han sido compañía durante esta disertación,

con una palabra, un consejo o un gesto de cariño.

Nada sucede sin ustedes.

Este trabajo representó una pausa simbólica de un salto al vacío

dado hace un poco más de cuatro años.

Continúo saltando.

Abstract

El presente trabajo se propone evidenciar la forma en la que se manifiesta el motivo clásico del viaje en *El Palacio de los Sueños*, del escritor albanés Ismaíl Kadaré, a través del análisis de tres submotivos específicos: la *katábasis*, el conocimiento y el *nostos*, desde la propuesta teórica de la literatura comparada, específicamente desde los principios fundamentales de la Transtextualidad de Gérard Genette, y algunos principios de la Tematología, la Imagología y la Hodopórica. Además, se planteará la relación intertextual con otras obras de Kadaré, específicamente: *El puente de los tres arcos*, *El Nicho de la Vergüenza* y *El expediente H*. Se ha considerado fundamental su inclusión debido a la pertinencia con que se tratan ciertos temas relacionados a la novela y al motivo del viaje, lo que posibilita un estudio más completo. Para realizar esta investigación, se utilizará como metodología de análisis una lectura crítica que permita la profundización en la interpretación del sentido textual y la aplicación de las teorías propuestas. El motivo clásico del viaje constituye uno de los principales dentro de la tradición clásica y se pretende analizar cómo se lo desarrolla y cuáles son las características diferenciales de la forma específica que le confiere el autor al desarrollarlo en *El Palacio de los Sueños*. Las obras clásicas que se utilizarán principalmente como referentes hipotextuales son la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio por la afinidad que tienen con el proceso y las características del motivo del viaje. Finalmente, y de forma tangencial, se tomará en cuenta el contexto social, cultural y político de Albania bajo el régimen de Enver Hoxha, para entender la construcción alegórica en torno al poder estatal frente al individuo, que se presenta a lo largo de *El Palacio de los Sueños*.

Palabras clave: *katábasis*, *nostos*, Ismaíl Kadaré, *El Palacio de los Sueños*, Transtextualidad, motivo del viaje.

Índice

Introducción.....	VII
a. Ismaíl Kadaré en la literatura: reseña bio-bibliográfica.....	X
b. Acerca de <i>El Palacio de los Sueños</i>	XIII
c. Contexto sociopolítico e histórico de Albania en <i>El Palacio de los Sueños</i>	XVII
d. Exilio y producción literaria de Ismaíl Kadaré.....	XVIII
Capítulo I: La relación entre lo clásico y lo moderno: la transtextualidad.....	20
1.1 Literatura comparada: influencia de lo clásico en lo moderno.....	20
1.2 La Transtextualidad de Gérard Genette como método de análisis.....	34
1.2.1 Hipertextualidad.....	37
1.3 Hodopórica: el motivo clásico del viaje.....	41
1.3.1 Características generales del viaje.....	47
1.4 Transtextualidad, Tematología e Imagología en el análisis del viaje como motivo clásico.....	49
1.4.1 Mito literario.....	52
1.4.2 Imagología.....	54
Capítulo II: Viaje: <i>katábasis</i> y descubrimiento.....	58
2.1 El viaje: la <i>katábasis</i> como la prueba más compleja.....	58
2.2 Objetivo de la <i>katábasis</i>	67
2.3 Simbología de la <i>katábasis</i>	73
2.4 Análisis del proceso de <i>katábasis</i> en <i>El Palacio de los Sueños</i>	78
Capítulo III: Viaje: búsqueda de conocimiento interno y externo.....	85
3.1 El conocimiento como motivación para realizar el viaje.....	85
3.2 Diferencia entre la búsqueda del conocimiento del protagonista y la materialización del poder.....	88

3.3 Conocimiento externo en <i>El Palacio de los Sueños</i>	93
3.4 Proceso de autoconocimiento en <i>El Palacio de los Sueños</i>	97
Capítulo IV: Viaje: El cumplimiento del <i>nostos</i>	102
4.1 El regreso como elemento en el motivo clásico del viaje.....	102
4.2 Desarrollo del <i>nostos</i> en <i>El Palacio de los Sueños</i>	107
4.3 Consecución del <i>nostos</i> dentro de <i>El Palacio de los Sueños</i>	109
4.4 Relaciones intertextuales de <i>El Palacio de los Sueños</i> con: <i>El expediente H</i> , <i>El Nicho de la Vergüenza</i> y <i>El puente de los tres arcos</i>	112
4.4.1 <i>El puente de los tres arcos</i>	114
4.4.2 <i>El Nicho de la Vergüenza</i>	118
4.4.3 <i>El expediente H</i>	121
Conclusiones.....	125
Bibliografía.....	131

Introducción

El presente trabajo de investigación propone como tema central analizar la relación de transtextualidad existente entre *El Palacio de los Sueños* y el motivo clásico del viaje desde los submotivos de la *katábasis*, el conocimiento y el *nostos*. Para conseguirlo, se utilizará la propuesta teórica de la literatura comparada, específicamente los principios fundamentales de la Transtextualidad de Gérard Genette, y algunos principios de la Tematología, la Imagología y la Hodopórica.

Se ha considerado trascendente realizar un estudio que promueva el conocimiento de la obra literaria de Ismaíl Kadaré y que fomente el interés en la cultura albanesa. Este trabajo de investigación constituirá un aporte desde el acercamiento a lo clásico con base en una propuesta de análisis propia de la literatura comparada. Para su realización se tomará como referencia obras de la tradición clásica, principalmente la *Odisea* y la *Eneida*. Además, se integrará la relación intertextual con tres obras del autor: *El puente de los tres arcos*, *El Nicho de la Vergüenza* y *El expediente H*, que permitirá desarrollar con mayor profundidad elementos presentes en la novela como: el origen de la familia Qyprilli, la relación entre el Imperio otomano y Albania y la importancia social de la epopeya albanesa.

En el primer capítulo, se revisarán los postulados de la teoría de la Transtextualidad. Esta propuesta de literatura comparada permite que se realice un análisis que integre la tradición clásica con determinados elementos modernos. Se pondrá énfasis en la hipertextualidad, por ser la categoría transtextual que refleja la influencia que el motivo clásico del viaje tiene en la novela del escritor albanés. Además, se considerará al viaje como un eje que comprende y guía los tres submotivos propuestos (*katábasis*, conocimiento y *nostos*) y que estará presente desde lo planteado por la Hodopórica. Igualmente, se aplicarán los postulados más importantes de la Tematología e Imagología.

El segundo capítulo estará dedicado a la *katábasis*. En esta novela, cuando Mark-Alem ingresa como funcionario al Palacio de los Sueños, se realiza una reinterpretación moderna del submotivo clásico de la *katábasis*. El ambiente lúgubre, la construcción laberíntica, el tratamiento burocrático de los sueños y la búsqueda del poder serán elementos que contribuirán a que este espacio sea asimilado con el inframundo clásico. Cabe resaltar que la *katábasis*, al ser el viaje más peligroso, es realizada por pocos héroes e implica un proceso de transformación que se da a través de la adquisición de conocimiento externo e interno. Además, para Mark-Alem este cambio será una necesidad que le permitirá mantener el poder adquirido, tanto por él como por su familia, y su posición en el Tabir Saray.

Al realizar un viaje, se necesita una motivación que lleve al personaje a emprenderlo y dejar su ambiente conocido. En el capítulo tres se identificará el conocimiento como razón, que surge durante la *katábasis*, para permanecer en el Palacio de los Sueños. Además, se diferenciará esta búsqueda en sus dos niveles: el interno y el externo. Como se ha mencionado, la transformación del héroe se da en estos dos ámbitos y en Mark-Alem resulta crucial para perpetuar su seguridad y la de su familia. En esta novela, el conocimiento es progresivo y devela el espacio en el que él se encuentra.

Finalmente, en el cuarto capítulo se completará el proceso iniciado con el viaje y se tratará el regreso, es decir, el cumplimiento del *nostos*. Como parte esencial del viaje, se desarrollará cómo este submotivo ha sido representado en esta novela y cuáles son las particularidades con las que se lo ha caracterizado. Igualmente, se analizará si se ha dado o no la consecución del *nostos* de acuerdo a la situación específica de Mark-Alem. Además, en el último apartado, se trabajará el nivel intertextual en las tres novelas de Ismaíl Kadaré. Se ha considerado necesaria su inclusión por aportar datos fundamentales para enriquecer este análisis. Igualmente, al tener en cuenta que este escritor es conocido por la interacción que

propone entre sus novelas, la selección de estas tres obras ha tenido como criterio la temática que estas manejan y su relación directa con *El Palacio de los Sueños*.

Resulta necesario mencionar que las obras escritas por Ismaíl Kadaré se publicaron periódicamente tanto en diarios como en revistas. Muchas de ellas lograron superar el peligro de la censura ejercida durante el régimen de Enver Hoxha y se divulgaron primero en su país natal para luego, tras el autoexilio del escritor, empezar a ser difundidas en francés y después en otros idiomas (Sánchez Lizarralde, 2009). De igual manera, tras las nuevas publicaciones, Kadaré revisó casi la totalidad de su trabajo literario y efectuó algunos cambios en cuanto a la estilística y estructura de su narrativa. Si bien las circunstancias bajo las cuales publicó su trabajo y su relación con el poder son muy conocidas, resulta innegable que otro aspecto fundamental en él constituye su capacidad para construir un puente certero entre la cultura y las tradiciones albanesas frente al resto del mundo. En sus obras, el lector se encontrará con descripciones de la cultura albanesa y de sus orígenes como nación.

En definitiva, en este trabajo se interrelacionan temas como la cultura, el sueño y el contexto político, histórico y social en el que se encuentra Albania dentro de la novela. Es importante señalar cómo Ismaíl Kadaré y su obra permiten un acercamiento crítico desde la interdisciplinariedad, pues esta investigación podría considerarse un primer paso para otros futuros estudios que planteen un análisis desde una perspectiva distinta (psicología, sociología, política, etc.). De esta forma, estos aportes esperan ser un aliciente para fomentar la lectura de este autor e invitar a un crecimiento intelectual para los lectores que tengan un apego, tanto a los diferentes temas relacionados con las ciencias humanas que están presentes en los libros de Kadaré, como a la profundización en la literatura y su análisis.

Ismaíl Kadaré en la literatura: reseña bio-bibliográfica

Ismaíl Kadaré nació en Gjirokastra, una ciudad localizada en el sur de Albania, en 1936. Es uno de los más reconocidos narradores en Europa y sus libros han tenido gran difusión en el mundo (Mori, 2006, p. 13). En 1953, cuando todavía cursaba la secundaria, publicó su primer libro de poemas *Líricas*. Más adelante, en la Universidad de Tirana, realizó estudios de Filología y se vinculó con el ambiente literario. Cuatro años después, viajó al Instituto Gorki donde asistió a clases de Literatura y conoció a varios escritores soviéticos. Esta experiencia tuvo gran influencia sobre él y promovió la aparición de su primera novela: *Una ciudad sin la estepa*. A partir de este momento, Kadaré no paró de escribir y sus publicaciones lo convirtieron en un personaje reconocido. Su popularidad y la opinión favorable que tenían sobre él hicieron que, en 1970, fuera elegido diputado. Este cargo se le asignó sin habersele consultado y él se vio obligado a ingresar a la vida política (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 25-27).

Durante su estancia en Albania, él no pudo dejar sus labores como funcionario del Estado, sino que, por el contrario, estuvo obligado a llevar una vida constantemente vigilada y llena de complicaciones por el asedio extremo al que estaba sometido. Si bien gozaba de una buena posición en el partido, su escritura, marcada por una crítica subyacente al estado que estaba representada en sus novelas a través de los personajes y las situaciones, lo mantuvo muy observado y criticado por sus compañeros. De igual manera, durante toda su vida, la relación que tuvo con Enver Hoxha fue tensa y solo con la muerte del dictador, Ismaíl Kadaré tuvo la oportunidad de escapar del país. Finalmente, en 1990, él decidió abandonar Albania junto a su esposa Helena y sus dos hijas. Desde esta época, reside en París. No obstante, frecuentemente regresa de visita a Albania por temporadas cortas (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 27-28).

La traducción al francés de su novela *El general del ejército muerto* constituyó un suceso fundamental para su carrera literaria ya que permitió que Ismaíl Kadaré comenzara a ser reconocido en el ámbito internacional y sus libros tuvieran divulgación en los espacios

literarios de otros países. Si bien para el momento en que esta novela se tradujo al francés Kadaré ya gozaba de la simpatía y el reconocimiento del pueblo albanés, este hecho, además de convertirse en su primer gran éxito, catapultó su imagen fuera de su país. Hasta el día de hoy, *El general del ejército muerto* es considerada una de sus obras fundamentales y un referente que abre paso a los temas que serían característicos en su obra (Mori, 2006, p. 13).

La literatura propuesta por Kadaré, que está formada por novelas, relatos, artículos, ensayos, poesía y teatro, contiene gran cantidad de información sobre Albania y sobre los avatares sucedidos en la época moderna que dieron paso a situaciones que marcaron el siglo XX. A través de obras de carácter alegórico, él da su opinión y supera el cerco de censura instaurado por Enver Hoxha. Igualmente, para construirlas, combina sus conocimientos de la zona balcánica y su devenir histórico y cultural, con críticas y opiniones sobre los conflictos políticos y territoriales que han marcado a estos pueblos. La lucidez con que este escritor concibe sus narraciones permite que cada uno de sus textos mantenga un equilibrio perfecto entre un estilo prolijo y personal, junto a un gran bagaje de conocimientos sobre la sociedad albanesa y el mundo (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 9).

De igual manera, Kadaré ha creado mundos propios e independientes pero que, en la gran mayoría de veces, se encuentran, interactúan entre sí y comparten información. Por ende, no es extraño que el personaje de una novela aparezca después en otra, o que una situación descrita previamente sea después complemento del argumento de otro texto. Todo este entramado de relaciones literarias ha llevado a que Éric Fayé¹ otorgue el nombre de *Kadaria* al universo diseñado por el escritor albanés, que se construye e integra en las interacciones que sus novelas tienen entre sí. En *Kadaria* son dos las fuentes base para la creación: la memoria y

¹ Éric Fayé ha realizado varios estudios sobre la obra de Ismaíl Kadaré y ha sido editor de su trabajo para la serie *Vepra* con la editorial francesa Fayard.

la ficción (Mori, 2006, p. 13). Ramón Sánchez Lizarralde² (2009), uno de sus principales traductores al español, ha resumido muy acertadamente esta condición de la narrativa de Kadaré: “...las tramas se tejen como resultado de una multiplicidad de voces, de intenciones, de puntos de vista, a semejanza de los procedimientos de creación, de selección y de cambio de la propia literatura oral” (p. 12).

Para este escritor, su estancia en Albania fue decisiva, ya que a partir de ella y debido a las duras condiciones políticas que tuvo que pasar dentro de un régimen totalitario, surgieron varios de los temas que trata en su producción literaria. En su obra, se muestra al individuo frente al poder, donde el destino actúa como una fuerza que controla todo y a la que no es posible vencer. Igualmente, se muestra la difícil relación entre pueblos cercanos, lo que es una alusión directa al conflicto constante en el que se encuentra la Península balcánica. Este autor ve la creación literaria como una forma de entender la realidad social y cultural. Entre sus temas principales están los excesos de poder del estado, los sistemas de control, las ideologías y utopías de los dirigentes, entre otros, es decir, todo el armazón político desde el que un sistema sustenta su poder (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 11).

Por otro lado, Kadaré busca que exista una identificación por parte del lector con las situaciones que son descritas en sus novelas. En sus obras están plasmados problemas inherentes a la humanidad, como el poder, la búsqueda de conocimiento, la constitución de la identidad, entre otros. Estos ya fueron planteados en la tradición helena y él los retoma y trata desde un contexto contemporáneo. Al ser un gran admirador del mundo clásico, se basa en ese espíritu para renovarlo y plantearlo en sus libros. Para él, no se ha perdido la actualidad de las tragedias o las comedias antiguas, sino que estas todavía pueden encontrarse presentes en libros actuales a través de reinterpretaciones de sus temas, motivos y personajes. Este detalle último

² Ramón Sánchez Lizarralde ha traducido gran parte de las novelas de Ismaíl Kadaré al español, principalmente para Alianza Editorial. Ha trabajado también con Cátedra y es el traductor de la edición que se ha escogido para realizar el presente trabajo de investigación.

muestra por qué su novelística ha sido considerada una nueva narración de la historia espiritual de la humanidad (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 13).

Otra característica que define el estilo de este autor es la constante revisión a la que su obra es sometida. En un primer momento, la represión y censura del totalitarismo de Enver Hoxha le obligó a que la publicación de sus libros fuera de manera fragmentada, oculta o disimulada. De esta forma, sus primeras versiones tenían nombres, situaciones e incluso un lenguaje distinto. Con el tiempo, y después del exilio, Kadaré tuvo la oportunidad de revisar sus textos y realizar las correcciones que creía necesarias para que estos reflejaran con mayor precisión lo que sucedía durante la época de Enver Hoxha. Estas nuevas ediciones contaban con modificaciones o cambios que respondían al criterio propio del escritor. Esta revisión de sus textos es para Kadaré una forma de entrar en contacto con los lectores ya que propone un nexo similar al que estaba presente en las obras transmitidas de manera oral; es decir, se asemeja a las modificaciones que estas tenían cuando se transmitían de persona a persona. Por ende, esta propuesta está ligada directamente con su identidad albanesa y con la importancia que la tradición oral tiene para esta cultura (Sánchez Lizarralde, 2009, 17-21).

Acerca de El Palacio de los Sueños

Los primeros esbozos de *El Palacio de los Sueños* se remontan a algunos años antes de su publicación. Entre 1972 y 1973 surgieron las primeras ideas que, con el pasar del tiempo, irían tomando forma hasta dar con esta obra. En 1974 se publicó *El Nicho de la Vergüenza*, un libro en el que se menciona que en el imperio existe un lugar conocido como el Palacio de los Sueños, cuya función es receptor e interpretar los sueños de los súbditos. En esta novela se nota la importancia que tiene el palacio dentro del Imperio otomano. Además, en esta década aparecen también dos capítulos, a manera de relatos, presentados bajo el título *El funcionario*

del Palacio de los Sueños. Finalmente, *El Palacio de los Sueños* se publica en 1981 en un formato que se ha conservado casi integro hasta la actualidad y ha tenido pocas variaciones.

De acuerdo a Morgan (2002, p. 366), el Palacio de los Sueños se encuentra ubicado en un territorio imaginario, el USO (United Ottoman States). Este espacio fue creado por Kadaré, pero tiene claras similitudes con la Albania en la que se escribió esta novela. Para Sánchez Lizarralde (2009): “Este Tabir Saray o Palacio de los Sueños, [está] situado en la capital de un imperio que es sin duda el otomano, pero cuyo paisaje es casi calcado del de Tirana” (p. 31). Por ende, es evidente que este lugar mantiene similitudes con la realidad de Albania durante la dictadura de Enver Hoxha. Debido a su argumento, su aparición trajo una serie de críticas y amenazas, que aumentaron la censura hacia Kadaré e hicieron que se silencie la novela por alrededor de siete años.

De igual manera, la destitución de Mehmet Shehu³, quien en la época en que se escribía *El Palacio de los Sueños* ocupaba el puesto de primer ministro y posible sucesor, y la caída en desgracia de toda su familia hicieron que esta novela pareciera una anticipación de los excesos del poder y un reflejo de la creciente demencia que reinaba en Albania. Además, existían similitudes con los espacios descritos en la novela y los entonces ministerios en Tirana, específicamente con los edificios localizados en la plaza central de Tirana como el antiguo Comité Central del Partido del Trabajo de Albania. Después del largo tiempo en silencio, en 1988, *El Palacio de los Sueños* apareció nuevamente editada en el tomo IX de *Vepra* (Obras) de este autor. Se la considera una: “alegoría de la demencia totalitaria, la realización del sueño de todo régimen dictatorial: el control de las conciencias mismas de sus funcionarios y súbditos, en este caso mediante sus sueños” (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 31).

³ Fue compañero y uno de los más fieles colaboradores de Enver Hoxha. Después de casi 40 años de trabajo en conjunto, súbitamente, Hoxha decide dejarlo de lado. Shehu murió en “extrañas circunstancias” y su familia fue perseguida para después ser enviada a campos de internamiento o a prisión.

La lectura de esta novela sumerge al lector en un mundo donde el sinsentido del poder absolutista del sultán ha creado una forma distinta de entender la realidad. Los súbditos se han acostumbrado a enviar sus sueños para que sean analizados y clasificados en un lugar que tiene poder por encima de otras entidades. Además, el terror que este espacio infunde se iguala a la admiración y al deseo de pertenencia que las personas tienen de él. Son pocos quienes pueden ver el horror de este mecanismo creado por el poder estatal. Es más, quienes lo ven, se enfrentan ante un camino con solamente dos posibles soluciones: adherirse a él y seguir las reglas que este espacio propone, o ser silenciado por quienes lo dirigen. En el caso de Kurt, el silencio al que es sometido es la muerte. Mientras tanto, Mark-Alem toma la decisión de volverse funcionario y adaptarse a los requerimientos que se le impongan.

El argumento parte de un deseo real que el régimen de Enver Hoxha tenía: la búsqueda por obtener control total sobre el pueblo. Al querer conocer la conciencia de cada persona a través de los sueños, el estado entra en el espacio más íntimo de cada quien y es capaz de interferir en sus decisiones y acciones. Esta alegoría se remite a una Albania en la que se asediaba a las personas en el afán de descubrir su forma de pensar y existían persecuciones debido a las creencias, ideas y las discrepancias que se tenía con el régimen. Por lo tanto, esta situación representa la intromisión en el ámbito privado de las personas que el estado comenzó a utilizar como método de control y vigilancia (Tafalla, 2004).

El Tabir Saray tiene las propiedades de un ministerio, es independiente y tiene autonomía frente a otros espacios. Es más, este lugar goza de mayor poder y su rango institucional se encuentra por sobre otros. Su labor es recolectar y analizar los sueños para, después, de acuerdo a la interpretación que estos tengan, poder prevenir intentos de sublevación o ataques contra el Estado. De igual manera, tiene la capacidad de desenmascarar las relaciones secretas y conspiratorias entre los miembros del Imperio otomano (Morgan, 2002). Estas

características le son develadas al lector de manera progresiva y sirven para comprender cuál es el manejo que se da a ese espacio.

En la novela, el protagonista es Mark-Alem, un joven perteneciente a una familia poderosa y de gran tradición, los Qyprilli. Este clan es el único que posee una epopeya familiar, que ha sido transmitida a través de las generaciones en la Península balcánica. Por esta razón y por la importancia que tienen, si bien reciben favores del sultán, también sufren sus castigos y han sido constantemente asediados. Al ingresar como funcionario al Palacio de los Sueños, Mark-Alem se encuentra con un complejo aparataje estatal que ha burocratizado el control de los sueños de todo el pueblo y ha logrado introducirse en el ámbito más personal de cada uno. Su ascensión laboral es vertiginosa y logra llegar a ser el director de este espacio en muy poco tiempo. No obstante, durante este camino, se encuentra con que, para mantenerse ahí, debe sacrificar su identidad y su propia permanencia en la vida.

De igual manera, durante este trayecto entiende la importancia de su identidad albanesa y el anhelo que siente por sus orígenes. Mark-Alem se plantea si debe seguir fiel a sus raíces o ceder a la presión del engranaje estatal, para protegerse y mantener a salvo a su familia. En esta novela, además de exaltarse la identidad albanesa, se recuerda la importancia de la memoria popular. Esta tiene la capacidad de superar el control que se tiene sobre las memorias personales y está por fuera de cualquier control estatal, pues es imposible retenerla (Tafalla, 2004). Esta memoria popular se encuentra en los cantos y las tradiciones populares, que reflejan la identidad albanesa como la epopeya de los Qyprilli donde está narrado el pasado y las grandes hazañas de toda Albania.

Se podría considerar a la obra como una construcción alegórica del poder totalitario que tuvo Enver Hoxha sobre Albania y a los mecanismos estatales que utilizó para mantenerlo. Por otro lado, es importante señalar que se han realizado otras ediciones de esta novela con editoriales como Anaya, en conjunto con Mario Muchnik, o Alianza Editorial. No obstante,

para el presente estudio, se ha preferido el uso de la versión de Ediciones Cátedra (2009), que ha sido editada por Ramón Sánchez Lizarralde y pertenece a la colección *Letras Universales*. El editor afirma que se han realizado pequeños cambios que responden a revisiones hechas por Kadaré e instauradas en la versión albanesa de 1995 (el tomo III de *Vepra*, editado por Fayard) y correcciones o mejoras en cuanto a la propia traducción.

Contexto sociopolítico e histórico de Albania en *El Palacio de los Sueños*

El Palacio de los Sueños es una novela que fue escrita en una época en la que Albania estaba controlada por un régimen marxista-estalinista, instaurado por el dictador Enver Hoxha, y que duró aproximadamente desde 1944 hasta 1985 —año en que muere Hoxha— y después tuvo continuidad bajo el mandato de su sucesor Ramiz Alia, hasta 1990. A diferencia de otros países europeos, que tras la muerte de Josef Stalin en 1953 comenzaron con un proceso de “desestalinización”, Albania se mantuvo fiel a estos ideales y creó una nación profundamente estalinista, alejada de toda influencia exterior y sometida a constantes represiones. El miedo, la censura y el terror eran tan cotidianos como la pobreza extrema en la que se encontraba. Solamente tras la instauración de la democracia en 1990 y 1991, llegó un cambio total en el que se hizo evidente las condiciones bajo las que había vivido el pueblo albanés y los estragos que había dejado la dictadura (Fevziu, 2016, p. IX-XI).

Dentro de este contexto represivo y caracterizado por la gran censura que impuso el gobierno de Hoxha, Ismaíl Kadaré escribió una serie de novelas que reflejaban los excesos y los controles opresivos a los que estaba subyugado el pueblo albanés. *El Palacio de los Sueños* es una de sus novelas mejor logradas y es un claro reflejo de los abusos del poder. Además, muestra de forma alegórica la burocratización de métodos represivos para mantener el control. En un principio, y para disimular su contenido crítico, se publicó en partes periódicas, aunque

claramente estaba presente la protesta por la inconformidad con los hechos sociales y políticos que sucedían en Albania durante la dictadura (Tafalla, 2004).

La situación por la que pasaba el pueblo albanés respondía a los “estados de vigilancia”, donde la búsqueda por obtener información nueva para mantener el poder creó sistemas de control. La legitimización de esta actitud represiva está reflejada en *El Palacio de los Sueños*, que representa una alegoría del poder de un imperio que ha creado un proceso burocrático para la recolección, almacenamiento y futura interpretación de los sueños (López Gómez, 2013).

Para entender mejor el sentir de Kadaré sobre la sociedad en la que tuvo que vivir, es importante la respuesta que él concedió durante una entrevista con el diario El País:

En toda tiranía la realidad es doble o triple: está lo que se dice; luego, más importante, está lo que no se dice pero debe sobrentenderse y luego están las cosas que el estado dice y que nadie se va a creer y que ellos saben que será así. El principio de cada tiranía es el miedo; lo más importante es que la gente tenga miedo, por el método que sea. (Kadaré citado en Geli, 2012, p. 1).

Por ende, el contexto en el que vivió fue base para los temas que trata en sus novelas: la opresión, la sumisión, la lucha por el poder y los mecanismos que los estados totalitarios utilizan para preservarse (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 15). Finalmente, esta novela devela la paranoia que sentían las autoridades estatales por las conjuras y traiciones que podían darse y esto desencadenaba fuertes luchas internas entre los altos funcionarios; es decir, las traiciones y acusaciones también se realizaban entre miembros cercanos del partido y eran la principal fuente de destituciones y acusaciones de crímenes.

Exilio y producción literaria de Ismaíl Kadaré

Durante la estancia de Ismaíl Kadaré en el régimen comunista de Albania, la crítica que había realizado al accionar del gobierno de Enver Hoxha había sido limitada. Solamente tras la

muerte del dictador en 1985, la caída de los regímenes totalitarios de Europa del Este en 1989 y su exilio a Francia en 1990, este escritor logra finalmente publicar con total libertad (Mori, 2006, p. 374). Desde el exilio, Kadaré comienza la ardua tarea de revisar y editar su obra. Además, continúa escribiendo. Para él, sus inclinaciones literarias parten de su ámbito conocido, Albania, y se vuelven universales cuando tratan temas que son reconocibles por cualquier persona (Sánchez Lizarralde, 2009, p. 12).

El exilio no impidió que Kadaré regresara periódicamente a su país. Por el contrario, él mantiene todavía una conexión muy fuerte con Albania. Este escritor no es solamente una de las mayores voces de la narrativa actual, sino que es también un recopilador de las tradiciones albanesas y un vocero de Albania con el mundo. Su literatura ha permitido que varios lectores puedan conocer al pueblo albanés desde su interior y a través de la versión de un escritor nacido en los Balcanes. En sus novelas están los recuerdos, las añoranzas, las tradiciones y los conocimientos de un hombre que respeta profundamente la tradición que le precede y busca rescatar esta memoria poco conocida u olvidada.

Para cerrar esta breve introducción y dar paso al análisis propuesto, se considera fundamental retomar las palabras de Ismaíl Kadaré durante la entrega del premio Príncipe de Asturias, que reflejan su interés y amor por la literatura:

Mientras que, en su conflicto con el arte, el mundo real llega a tal extremo de furor como para precipitarse a destruirlo, en ningún caso, lo repito, en ningún caso la literatura y el arte atacan al mundo real con intención de dañarlo, sino que, por el contrario, pugnan por tornarlo más bello, más habitable. Es una diferencia absoluta entre ambos. Y en tal caso esa diferencia no viene a constituir sino la más sublime confirmación de la verdadera independencia del arte. (2009, p.5).

Capítulo I: La relación entre lo clásico y lo moderno: la Transtextualidad

1.1 Literatura comparada: influencia de lo clásico en lo moderno

...el clásico es aquel que supera los límites del tiempo, que retiene el significado para las épocas venideras, que «vive».

J. M. Coetzee, *Las manos de los maestros*.

Para los amantes de la literatura, el encuentro con la tradición clásica implica tanto un aprendizaje, que discurre a lo largo de diferentes espacios y temporalidades, como un deleite por la calidad de los textos. Al adentrarse en su estudio, el lector podrá descubrir una amplia gama de interrelaciones textuales, referenciales y derivadas. Las alusiones entre textos, independientemente de criterios de tiempo o espacio, fomentan el surgimiento de análisis y estudios sobre los elementos constituyentes de las obras y su asimilación a lo largo de diferentes épocas. De esta forma, la lectura de un clásico implica también un (re)encuentro, tanto de adaptaciones anteriores como posteriores, en una red diversa cuyo elemento en común puede verse en los motivos y temas literarios que han sido recontados desde varios estilos y visiones. Por lo tanto, no es sorprendente que obras modernas y contemporáneas utilicen constantemente referencias de la tradición clásica para crear nuevas versiones de los elementos literarios clásicos helenos y latinos.

La presente propuesta de disertación surge de esta sensibilidad y de la necesidad de establecer una relación entre lo clásico, lo moderno y lo contemporáneo. Se parte de la convicción de la existencia de una gran red que conforma el mundo literario, en la que es posible encontrar similitudes o diferencias entre los mismos ejes temáticos, desde los que se construyen nuevas obras. Esta posibilidad de conexiones que la literatura plantea entre distintos géneros, autores y estilos implica también un diálogo intertextual. La escritura deviene así una herramienta que permite que el conocimiento llegue a través de las épocas y los lugares, pues implica trascendencia. No resulta extraño entonces que exista un sinnúmero de obras con

referencias directas a personajes, costumbres y creencias de civilizaciones antiguas como la helena o la latina. De esta forma, un clásico actúa como una presencia fundamental para las sociedades de todos los tiempos por su capacidad de volverse espejo de las mismas y hacerlas trascender a través de la palabra.

Desde la visión de Italo Calvino (1993), los clásicos se instauran como puentes con la tradición y su revisión es un acercamiento a nuevas relecturas y resignificaciones, que los mantiene vigentes y fomenta el interés en los lectores para conocerlos. En este encuentro se observan las interpretaciones y los cambios conceptuales surgidos a lo largo del tiempo. Su presencia ha dado paso a versiones nuevas que han devenido en textos independientes y han construido representaciones; es decir, obras que surgen de las diferentes apreciaciones que se han tenido de un mismo tema. Estas variaciones propondrán significaciones que acepten o contradigan las establecidas previamente. Por ende, desde sus lecturas propias, los amantes de los clásicos tendrán la posibilidad de crear interpretaciones personales de lo leído. Además, podrán conocer propuestas que otros lectores de libros clásicos han hecho del mismo tema. Estas relaciones entre obras clásicas y contemporáneas fomentan el desarrollo de estudios que analicen la naturaleza y los elementos por los que se encuentran formadas.

Parte de la trascendencia de los clásicos responde a su carácter representativo —a manera de reflejo— de características sociales, culturales e históricas de la sociedad y el período en el que tuvieron origen. Independientemente de distancias temporales y espaciales, estos libros posibilitan el acercamiento con culturas y contextos distintos al propio. Además, debido al carácter formativo desde el que se han escrito, el lector puede identificarse con la trama y los personajes expuestos, lo que promueve nuevas escalas de valores, paradigmas y creencias. Esta trascendencia de la memoria se encuentra en cada lectura, tanto como algo nuevo y apenas descubierto, como algo ya conocido y que propone temas de discusión. Es así

que esta interacción es crítica, acepta o refuta lo escrito, y se convierte en una guía vivencial, de lecturas y de formas de pensamiento (Calvino, 1993).

Al ser representaciones de la sociedad, los clásicos fomentan pensamientos y reflexiones complejos de nivel intelectual y también se orientan hacia el descubrimiento de nuevos aprendizajes. De acuerdo al libro *Paideia* de Werner Jaeger (2016), el discurrir estético de las obras toma como eje de construcción el sentido ético de la época. Los clásicos se encuentran enfocados en el *ethos* de una sociedad y sus ciudadanos, el anhelo del espíritu, sus comportamientos, su identidad. Es decir, la calidad estética encuentra su origen en el sentido espiritual que la conforma, en la comunión entre forma y contenido, y en el uso de temáticas sin limitaciones espaciales o temporales. Esta cualidad se encuentra presente principalmente en las obras pertenecientes a la Hélade que, al tratar temas específicos de la existencia humana, orientados hacia los más altos ideales, adquieren validez universal y se convierten en ejes educadores de las sociedades (Jaeger, 2016, p. 48-50).

Para Italo Calvino (1993), estas son algunas de las razones que señalan la vigencia de los clásicos y su posición como guía y reflejo de varias premisas contemporáneas. Su permanencia frente al discurrir del tiempo responde a cuestiones estéticas, éticas e intelectuales, por lo que su lectura es necesaria e importante, tanto para el conocimiento de la antigüedad como para la comprensión del contexto propio del lector. El acto de leerlos se vuelve un ejercicio de memoria y un encuentro con la historia de la humanidad, donde siempre deberá estar presente el contexto y el tiempo desde el que se produce, para entender desde qué perspectiva fue escrito. De igual manera, cuando el lector reconoce el escenario en el que está ubicado, evita posibles confusiones sociales anacrónicas que puedan perjudicar el conocimiento o lleven a una incorrecta apreciación de las lecturas realizadas.

Asimismo, los clásicos proponen nuevas visiones del mundo que se remiten a la tradición. Los clásicos unen brechas, crean caminos, proponen diálogos y fomentan los análisis.

Su lectura permite llegar al conocimiento de mundos distintos con tradiciones ajenas, pero que se encuentran ligados al hombre por las temáticas, estructuras y motivos base desde los que están contruidos. Por ende, su continuidad a lo largo del tiempo se ve en su constante lectura y también en la aparición de obras derivadas que los han tomado como base. Son numerosos los libros en los que se puede reconocer el espíritu clásico desarrollado de distintas formas, proponen relaciones dialógicas y los han tomado como referencia. La historia de la literatura se encuentra llena de alusiones a obras clásicas, de ahí la importancia de realizar estudios comparativos que permitan resaltar estos encuentros.

La referencia a los clásicos ha sido abundante. Sin embargo, desde la perspectiva del teórico Ángel Vilanova (1999), en esta última época se ha producido un incremento considerable en la recurrencia del uso de motivos y temas clásicos para la construcción de obras de ficción. Los matices y variantes que han adoptado las situaciones y los personajes clásicos han sido diversos y se han estudiado desde distintas perspectivas teóricas. Resulta evidente la necesidad de regresar a lo clásico. De igual manera, la búsqueda de fuentes en lo antiguo ha implicado un retorno a la tradición, principalmente helénica, en el que se ha dado gran valor a la complejidad estructural y de fondo de sus obras. Estos libros han sobresalido por su capacidad para desarrollar temas y conflictos humanos, desde las preguntas básicas de la existencia.

Otro teórico que también ha analizado estos elementos relacionados con la presencia de lo clásico es el escocés-estadounidense Gilbert Highet (2013), quien ratifica que:

En los tiempos presentes, el aspecto más interesante de la influencia clásica en el pensamiento y en la literatura es la reinterpretación y revitalización de los mitos griegos. Esta tendencia se manifiesta en dos campos distintos, y avanza aparentemente en dos distintas direcciones. La una es casi totalmente literaria, y principalmente teatral. La

otra ha producido, de manera indirecta, verdaderas montañas de literatura, y las seguirá produciendo, pero es primordialmente psicológica y filosófica. (p. 331)

La presencia de lo clásico en lo contemporáneo resulta no solamente evidente, sino que propicia el surgimiento de análisis sobre esas relaciones. El apego a lo antiguo es una constante que se ha presentado con mayor o menor fuerza de acuerdo a la época y al autor, pero que ha mostrado ser capaz de crear fascinación y motivar nuevas propuestas sustanciales de investigación.

En la cultura helena, los mitos han ocupado un puesto principal y han servido como catalizadores para la creación de diversas obras. Según Jung, citado en Highet (2013, p. 337), debido al carácter propio de los mitos, es imposible que sean atribuidos exclusivamente a una persona o sociedad específica. Por el contrario, al ser narraciones ligadas directamente al desarrollo de temas inherentes a la naturaleza humana, sus dudas y preocupaciones son capaces de adquirir significaciones e interpretaciones distintas de acuerdo a las lecturas que se hagan de ellos. Además, muestran esquemas base por ser un producto de los asuntos esenciales a la humanidad en general. Los mitos son representaciones de anhelos, pensamientos, deseos y miedos que los seres humanos comparten, lo que hace posible que en su reescritura y revisión haya diferentes resultados en función de cada época, sociedad y cultura.

Durante la escritura de historias surgidas del mito, antes que realizar el ejercicio del mitógrafo —contarlo desde su perspectiva mientras se ejemplifica las variantes históricas que ha tenido—, es necesario seguir el proceso del escritor de ficción, ya que no basta una recopilación de sus versiones, sino que se necesita una reescritura que surja de su análisis. A un autor moderno, que utiliza la tradición clásica para la escritura de una obra derivada, le resulta fundamental realizar su lectura particular y proponer reinterpretaciones y resignificaciones que estén en consonancia con la época en la que se encuentra. Un aedo o un rapsoda transmite la tradición tal y como le fue entregada, mientras que en una obra nueva se debe notar la autonomía de esta en función de la propuesta que el autor realiza. Evidentemente,

serán diferentes las perspectivas desde las que se pueda construir la historia que adquirirá matices de acuerdo a la intención de quien las escriba (García Gual, 2011, p.34).

En la modernidad, la ironía y la nostalgia han sido directrices que han marcado el carácter que se le ha dado a una obra. Durante la escritura de un mito, estos matices también están presentes y son quienes dan la dirección que esta va a tener. Por su parte, en la literatura contemporánea, se han planteado nuevos encuentros con el sujeto. Principalmente, se retrata a un individuo que debe enfrentarse a la alienación que siente y a la angustia que le produce su entorno. Por ende, esta persona enfrenta un proceso de pérdida de identidad y búsqueda, en el que debe enfrentar sus propios desafíos y complicaciones, sin que haya una ayuda específica.

Independientemente de la brecha cultural y temporal entre la tradición clásica y las obras contemporáneas, todavía se espera una identificación del lector con la historia presentada. El acto de conmoverse no es un elemento ajeno, sino que resulta evidente al descubrir que las pasiones, los sentimientos, los impulsos y los pensamientos son los mismos, sin importar la época en la que se encuentren. Los desatinos, las peripecias, los encuentros y las decisiones de cada destino presentado actúan como un ejemplo vivencial pues podrían sucederles a los lectores en otros contextos. Los rasgos del espíritu humano plasmados en los mitos son los puentes entre las distancias espaciales y temporales y estas conexiones permiten que cualquier lector continúe conmoviéndose. Esto implica que quien lea estas obras puede identificarse con la trama, aprender de esta y evitar cometer los mismos errores, entonces, es un proceso de aprendizaje que contribuye a la constitución de cada persona. De esta forma, evocar el pasado, no es solamente regresar la mirada a lo anterior, sino también expresar las inquietudes presentes y los desconciertos futuros; es decir, es un encuentro entre: el lector y el escritor (García Gual, 2011, p. 245).

Cuando se utilizan los mitos como base narrativa, el escritor se enfrenta a la decisión de adaptar su versión a un género específico, que hace las veces de condicionante del sentido

y de la estructura de la obra. De manera general se podría señalar los siguientes: la lírica tiende a realizar alusiones, el drama centra su atención en la caracterización de los personajes, la novela parte de lo descriptivo y propicia las narraciones largas. Alrededor de estos géneros, y también durante el cruce y la interacción de ellos, el mito se desenvuelve y adquiere nuevos matices. No obstante, la vitalidad del mito y su universalidad son capaces de trascender las diferentes formas literarias y es su esencia lo que prima por sobre otros conceptos literarios. Es decir, el mito mantiene su concepto base por sobre las nuevas formas a las que haya sido adaptado, según la obra y la época en la que se encuentre (García Gual, 2011, p. 246).

Esto se vuelve evidente al revisar las diferentes estructuras a las que el mito se ha adecuado según cada período. Si bien últimamente su uso ha sido recurrente, esto no se ha dado solamente en la época contemporánea, sino que, a lo largo del tiempo, han existido gran cantidad de reescrituras y versiones. Desde la antigüedad, para pensadores y escritores, fue común hacer uso constante de temas, motivos y personajes clásicos. Por ende, muchas veces un mismo mito tenía diversas versiones en función de la percepción de cada mitógrafo. En la Hélade y en Roma, la referencia a la mitología clásica fue esencial, pues los mitos constituían una parte fundamental de su literatura. Además, su conocimiento promovía la aparición de nuevas obras y se consideraba que principalmente los escritores doctos manejaban. Esto devino en una creciente aparición de interrelaciones que construyeron lo que actualmente conocemos como mitología (García Gual, 2011, p. 12-17).

De ahí en adelante, la presencia de obras clásicas ha aportado en gran medida al surgimiento de nuevos textos. Estas interacciones dejan ver cómo los escritores mantienen un equilibrio entre las contribuciones de estilo, trama y composición de los clásicos, junto a la búsqueda por alcanzar una escritura personal, independiente y auténtica. Esta preocupación contemporánea también permite ver la literatura como una serie de engranajes que funcionan en conjunto, donde muchos se yuxtaponen o conectan, y develan una serie de relaciones

intrínsecas. La modernidad tuvo aquí gran influencia, ya que dio mayor cabida a las relaciones referenciales y propició estos ejercicios. Son varios los estudios que se han dedicado a este tema; dentro de ellos, la Literatura Comparada es una de las ramas más representativas en el ámbito académico, que se ha ocupado especialmente del análisis de las correspondencias entre obras (Martínez Alfaro, 1996).

De acuerdo a Nuñez (1964), resulta complicado especificar un inicio específico para el nacimiento de los estudios de literatura comparada. No obstante, el siglo XIX fue muy influyente para la aparición de esta disciplina por los cambios culturales que apuntaron hacia la reestructura del pensamiento y comportamiento en diferentes escenarios mundiales. De lado quedaron las publicaciones que se mantenían desconocidas y se dirigían solamente a grupos pequeños y selectos. Por el contrario, se comenzó a dar preferencia al contacto entre escritores de diferentes contextos, que propició la difusión y el conocimiento de sus obras en ámbitos diversos y que después dio paso a una literatura de carácter universal. Estos encuentros, ya sean personales o por medio de cartas, motivaron también la creación de nuevos textos y permitieron que se compartan ideas, técnicas de escritura y opiniones. Este momento fue propicio para una suerte de transmigración, principalmente entre Europa y América, en la que los conocimientos compartidos permitían nuevas formas de entendimiento y concepción del mundo.

Actualmente, existen diferentes perspectivas desde las que se podría abordar las relaciones planteadas entre textos. Se ha elegido la literatura comparada por su interés en la manera y las características en que se producen estas conexiones. Además de los análisis propios de forma y estilo, que sirven para aclarar las imitaciones, paráfrasis y relaciones textuales, es fundamental realizar el comparatismo en los temas y las estructuras que componen los textos. Los gustos predominantes de la época o generación, el gusto propio del autor y la inclinación que ha escogido serán de gran influencia en estos análisis, pues es preciso entender cómo la “influencia literaria” actuó como aliciente para el escritor y se volvió determinante en

su obra. Por ende, los estudios comparatistas contienen varios de los ejes que predominan y determinan los puntos de convergencia entre obras (Nuñez, 1964).

Ismaíl Kadaré es un escritor que ha mostrado en varias ocasiones su amor por los clásicos. Además, entre sus obras publicadas se encuentran textos dedicados a la tradición helena, donde no faltan las alusiones a personajes, escenas y contextos griegos. Utilizar la literatura comparada para analizarlo constituye una reafirmación del interés que este escritor albanés ha mostrado por el mundo clásico. De esta forma se propone crear un puente que supere cualquier limitación temporal o espacial y conecte la tradición helena con la albanesa. Igualmente, hay que tener en cuenta que Grecia y Albania han tenido una compleja relación durante la historia y esto se ve reflejado en la obra de Kadaré.

Finalmente, para sustentar esta propuesta de literatura comparada, es importante revisar los cambios políticos y geográficos de Europa, ya que Albania es un país que ha tenido una fuerte influencia tanto otomana como griega. Desde la antigüedad, fue un territorio por el que atravesaron varios imperios y que actuó como borde cultural entre el este y el oeste. Debido al poder del Estado búlgaro, y a su influencia y dominación sobre el Imperio bizantino, a finales del siglo X, los albaneses comenzaron un proceso de migración y colonización que, para los siglos XII y XIII, llegó hasta lo que actualmente es el sur de Albania y lo que fue el territorio de Macedonia occidental. En el siglo XIV los albaneses se encontraban al sur de Grecia y para el siglo XV, que marca el final de esta expansión, habían ocupado casi la mitad de lo que entonces era territorio griego (Elsie, 2010).

Por su parte, durante la primera mitad del siglo XIV, el territorio albanés estaba ocupado por los serbios, hasta la muerte del rey Esteban Uroš IV Dušan en 1355. Después, le sucedieron una serie de cambios internos en los que el país se dividió en diferentes dinastías feudales: Thopias, Ballshas y Dukagjinis en el norte y Muzakas y Shpatas en el centro y sur. Durante este período, los albaneses vivieron en una cercanía constante con los pueblos eslavos. La

cultura de estos últimos se impuso sobre la albanesa, lo que llevó a que este territorio asimilara fuertemente sus costumbres, tradiciones y lenguaje y, en parte, dejara de lado las propias. La pérdida progresiva de la identidad albanesa era evidente, además de que ambos pueblos se encontraron bastante influenciados por el Imperio bizantino (Elsie, 2010).

El suceso más determinante para esta nación fue su conquista por el Imperio otomano⁴ en el siglo XV, que la volvió un puente entre Europa –cuya religión predominante era el cristianismo– y Oriente –que era mayormente islámico–. En 1389, los turcos derrotaron a las fuerzas balcánicas, lideradas por el líder serbio Kosovo Polje, y se transformaron en la influencia más fuerte en los Balcanes. A inicios del s. XV, los otomanos empezaron su conquista de Albania. Para 1431, toda Albania del sur estaba anexada al Imperio otomano, y aunque los feudos del norte mantuvieron a sus líderes, todos se encontraban bajo el poder del sultán. Durante este período de conquista, la resistencia estuvo liderada por el príncipe George Castriotta, conocido como Scanderbeg⁵ (1405-1468), quien bloqueó trece intentos de conquista otomana, incluidas tres incursiones lideradas por los propios sultanes (Murad II en 1450 y Mehmet II en 1466 y 1467). Él fue admirado y reconocido por su fortaleza frente al poder turco. No obstante, la resistencia albanesa se mantuvo solamente hasta 1468, cuando Scanderbeg murió en Lezha. Para finales del s. XVI, Albania fue totalmente conquistada por el Imperio otomano y se sumó a las otras naciones balcánicas también dominadas (Elsie, 2010).

En el siglo XIX, progresivamente, varios territorios buscaron la independencia del Imperio otomano. En 1817, Serbia se independizó; en 1829, Valaquia y Moldavia formaron

⁴ La ocupación del Imperio otomano durará varios siglos, desde 1393 hasta 1912.

⁵ Scanderbeg es una de las figuras albanesas más importantes y hasta la actualidad es un referente heroico. En *El nicho de la vergüenza* es contantemente mencionado como uno de los líderes de la rebelión: “A él, a Scanderbeg, Albania lo había seguido. Y no sólo uno o dos años, sino veinticinco, incluso más, veinticinco años en vida y once después de muerto. Y todavía continuaba dispuesta a seguir su espectro” (Kadaré, 2001b, p. 113). También, él representa uno de los modelos arquetípicos de la nacionalidad albanesa: “Secretamente, él sentía celos del creador del estado albanés de antaño, del Scanderbeg de los Kastriota. Cuatrocientos años atrás, a los treinta años, aquél había logrado lo que ahora parecía imposible: se había rebelado con éxito contra el sultán y, sobre las ruinas del antiguo Estado albanés, destruido por las reyertas entre los principados y por los embates turcos, había rehecho Albania.” (Kadaré, 2001b, p. 108-109).

principados en lo que actualmente es Rumania; y en 1830 Grecia logró la libertad tras una sangrienta guerra que comenzó en 1821. Prevenidos por estos sucesos, los albaneses comprendieron la necesidad de su autonomía soberana y cultural. Si bien la desunión como nación y cultura impidió que en un inicio se diera una rebelión organizada; en la segunda mitad del siglo XIX, comenzó el movimiento *Rilindja* o renacimiento, que influenció en el fortalecimiento de la identidad albanesa y potenció el florecimiento cultural y artístico del pueblo (Elsie, 2010).

A inicios del s. XX, y con la caída del Imperio otomano, el descontento y los levantamientos en Albania continuaron y se volvieron más comunes. En octubre de 1912 la unión de Grecia, Serbia, Montenegro y Bulgaria en contra del Imperio otomano marcó su fin y su regreso al Bósforo. Sin embargo, después de esta lucha, sus vecinos balcánicos ocuparon Albania, pues no le habían reconocido todavía su independencia como nación. Solamente tras la reunión de 37 intelectuales del sur y centro de Albania, precedidos por Ismail Qemal bey Vlora, se declaró independiente a Albania el 28 de noviembre de 1912. Se organizó entonces una comisión internacional para establecer los límites y las fronteras de estos nuevos territorios. No obstante, durante esta división se dejó de lado a más de la mitad del territorio albano hablante y a un 30% de la población albanesa. Además, Kosovo fue entregado a Serbia como parte de su territorio (Elsie, 2010).

A este período le siguieron varios conflictos que solamente menguaron —en parte— cuando, en 1920, Tirana fue declarada la capital del país y se instauró el gobierno de Sulejman bey Delvina como primer ministro. Sin embargo, los años siguientes estuvieron marcados por el aumento de poder de Ahmet Zogu que pasó de ministro del Interior a autoproclamarse, en 1928, Zog I, rey de los albaneses, bajo el apoyo de Benito Mussolini. Esta coalición devino en 1939 en la invasión total de Albania que pasó a estar bajo el control de Italia. Para 1940, el territorio se encontraba dividido entre tres fuerzas principales: los comunistas, liderados por

Enver Hoxha y Mehmet Shehu, el partido anticomunista *Balli Kombëtar*, bajo el mando de Ali Këlcyra y Midhat Frashëri, y el pequeño grupo *Legaliteti*, dirigidos por Abaz Kupi. En esta época, si bien se instauró un nuevo gobierno, internamente Albania estaba sumida en una fuerte guerra civil. Solamente en 1944, tras el desalojo de las tropas alemanas, el partido de Enver Hoxha tomó el poder y estableció la República Socialista Popular de Albania (Elsie, 2010).

Con su ascensión al poder, el gobierno de Hoxha comenzó rápidamente a establecer medidas para mantener el control. Primero, se realizaron tribunales para castigar crímenes de guerra, que condenaban a la muerte o a varios años de prisión a los oponentes del régimen. Después, se confiscó la propiedad privada y la industria pasó a ser propiedad nacional. Los problemas internos (la economía, la reforma agraria y el analfabetismo) eran igual de numerosos que los externos (los conflictos políticos que Albania tenía con otros países). Dentro de este ámbito, el conflicto con Yugoslavia aumentaba y entre los años 1946 y 1948 un pacto firmado entre ambas naciones hizo que Albania volviera a estar bajo la influencia yugoslava y se adaptara a sus tradiciones. Además de la enseñanza de la cultura de este país en escuelas albanesas, los principales puestos del gobierno fueron tomados por políticos yugoslavos. También, durante esta época, Koçi Xoxe, el entonces ministro del Interior, realizó persecuciones, detenciones y encarcelamientos a quienes se oponían al partido, esto incluyó a un gran número de intelectuales y escritores. Estas acciones vieron su fin tras los cambios instaurados por el Partido del Trabajo de Albania que condenó por traición a Xoxe y pasó a sustituir al Partido Comunista (Elsie, 2010).

Más adelante, la alianza de Albania con la Unión Soviética trajo beneficios económicos, suplementos alimenticios y le dio respaldo militar a Hoxha, lo que suprimió la dependencia que tenía con Yugoslavia. No obstante, también promovió su aislamiento con el resto del

mundo⁶ y, en 1955, Albania era el reflejo de una nación profundamente estalinista donde los modelos soviéticos de comportamiento y de forma de pensar habían sido adaptados a casi todos los ámbitos de la vida albanesa. Si bien Nikita Khrushchev había denunciado a Josef Stalin por los crímenes que había cometido y Europa comenzaba un proceso de desestalinización, Hoxha se mantuvo firme en las políticas estalinistas que había implementado en Albania e incluso atacó a Khrushchev por lo que él consideraba un alejamiento con los estamentos del marxismo-leninismo. Esto llevó a un progresivo distanciamiento entre ambas naciones hasta que en 1961 la Unión Soviética rompió todos los lazos diplomáticos con Albania y suspendió los suplementos alimenticios y la ayuda económica que le proveía (Elsie, 2010).

Tras esta ruptura, Albania comenzó una alianza estratégica con China, que duró desde 1961 hasta 1978. China se volvió su nuevo proveedor e hizo que el aislamiento con Europa fuera incluso mayor. Para sustentar esta relación, en 1965, Hoxha lanzó una campaña que promovía un cambio en todos los aspectos de la vida de la nación y se relacionaba con lo que paralelamente sucedía en la Revolución Cultural china. Bajo esta ideología, progresivamente se limitaba el ingreso de productos extranjeros o de cualquier influencia externa. De igual manera, la gran mayoría de intelectuales y escritores de la época tenían como tema central la construcción del socialismo e incluso se ofrecían para ir voluntariamente al campo a trabajar y apoyar el desarrollo del país. Finalmente, Hoxha pronunció un discurso en 1967 que instigaba a la ruptura con la religión y promovía la ocupación de templos e iglesias para otros fines. Esta época representa una gran pérdida histórica pues muchos de los bastiones, estatuas, libros y cualquier elemento relacionado con la religión fueron quemados o destruidos (Elsie, 2010).

Con los cambios políticos que vinieron en los años siguientes, Albania se alejó de China y sus relaciones diplomáticas se enfriaron. Lo que sucedió entre 1973 y 1975 fue el período

⁶ “We are building socialism with a pickaxe in one hand and a rifle in the other” era uno de los slogans que utilizaba el partido para apoyar las decisiones que se tomaban y sofocar cualquier oposición que pudiera presentarse (Elsie, 2010, p. LXIV).

más oscuro para los escritores e intelectuales albaneses porque significó la salida de muchos de ellos de las ciudades para trabajar en el campo, o su detención y encarcelamiento si sus obras se consideraban contrarias al régimen. En 1981, la muerte del colaborador más cercano de Hoxha, Mehmet Shehu, el encargado del aparato militar y de seguridad *Sigurimi*, produjo terror por la posibilidad de nuevas purgas entre quienes pertenecían al partido. Estos actos llevaron a que todo el pueblo se viera obligado a mantenerse fiel a la ideología de Hoxha y cualquier intento de sublevación fuera aplacado. Solamente tras la muerte del dictador, el 11 de abril de 1985, y el ascenso de Ramiz Alia, el pueblo vislumbró la posibilidad de un cambio y del fin del comunismo (Elsie, 2010).

La caída del comunismo en la década del 80 y la muerte del dictador rumano Nicolae Ceausescu fueron los primeros indicios de que esta época llegaba a su fin. No obstante, lo que sacudió a todo el país fue que, en 1990, miles de albaneses arriesgaron su vida para pedir asilo político en las embajadas de Italia, Alemania y Francia ubicadas en Tirana. En diciembre de ese año, se dio un cambio enorme con la apertura al pluralismo político y, en marzo del año siguiente, fueron las primeras elecciones democráticas con varios partidos políticos. Resulta sorprendente que en Albania el estalinismo sobreviviera 37 años tras la muerte de Stalin y mantuviera al país en un asilamiento tal que política, económica y socialmente estaba en terribles condiciones (Elsie, 2010).

Para concluir, a partir de 1990, se dieron varios cambios en Albania. Las reformas se sucedieron una tras otra y continúan dándose en busca una mejor situación del país. La migración de miles de albaneses fue un suceso que marcó fuertemente la política mundial y dejó ver las condiciones en las que habían vivido los ciudadanos. Ismaíl Kadaré, que había padecido los excesos de poder del control totalitario de Hoxha directamente, fue uno de los escritores que abandonó Albania y se instaló definitivamente en Francia. A él le siguieron muchos otros. Además, el miedo instaurado en el régimen de Enver Hoxha siguió latente por

mucho tiempo en la población. Actualmente, Albania ya es parte de la Unión Europea y se ha unido a varios convenios internacionales (Elsie⁷, 2010).

1.2 La Transtextualidad de Gérard Genette como método de análisis

Como se ha mencionado previamente, la influencia clásica ha tenido gran impacto en el desarrollo de la literatura. El presente trabajo investigativo propone crear puentes entre textos que permitan visibilizar el cambio que ha tenido un motivo clásico dentro de una obra contemporánea. Además de la distancia geográfica, el aspecto temporal es también de gran consideración. Dentro del campo de estudio de la Literatura Comparada, se ha escogido la Transtextualidad de Gérard Genette por su disposición hacia el análisis de la naturaleza de las relaciones textuales y su desarrollo. Dentro de los cinco tipos propuestos por el teórico francés, la hipertextualidad será primordial para el estudio comparativo propuesto. Además, dado el carácter estilístico que tiene Ismaíl Kadaré, la intertextualidad será fundamental para entender las relaciones que se presentan en sus obras.

En los estudios literarios, la presencia de Gérard Genette ha sido de gran importancia y sus propuestas han abierto nuevas aproximaciones a los análisis de textos. Su conocimiento se ve reflejado en la construcción de sus planteamientos teóricos; para los que, en ocasiones, ha tomado como base estudios anteriores de otros teóricos y, a partir de estos, ha construido nuevas interpretaciones. Además, ha tenido propuestas propias, que han alcanzado niveles muy altos de aceptación y se han convertido en ejes académicos referenciales. Dentro de los conceptos sustanciales del teórico francés, la *trascendencia* resulta fundamental por su capacidad de afectar tanto el aspecto estético como poético de una obra. De ahí que sea visible el interés de Genette en la teorización de las relaciones referenciales alrededor de textos de

⁷ Para más información sobre la historia de Albania se sugiere revisar *Historical Dictionary of Albania* de Robert Elsie.

diversa índole y procedencia. Dentro del ámbito literario, su propuesta de trascendencia textual es la de la transtextualidad (Pier, 2010).

La Transtextualidad es un planteamiento teórico que abarca distintos componentes de un texto. Estos elementos no se piensan como *clases* de textos, pues no se los considera categorías limitantes que pueden llevar a una interpretación incorrecta con resultados segmentados. Al contrario, la propuesta de la Transtextualidad se encuentra formulada como un aspecto inherente a la textualidad. Para Riffaterre, la textualidad será conocida con el nombre de *literariedad* (Tadoun, 2009). A esto se suma la trascendencia textual, que para Genette no es un aspecto propio de la materialidad misma de la obra, sino que surge cuando se analizan y desarrollan las relaciones transtextuales en los textos (Pier, 2010). En los análisis, la presencia de diferentes tipos de transtextualidad no resulta excluyente ni imposibilita que estos se relacionen entre sí. Si bien sí es posible que alguno sobresalga por encima de los otros y actúe como eje conductor del desarrollo de la obra, esto no limita que de manera adyacente otro participe en su construcción; en realidad, su comprensión en conjunto posibilita un mayor y mejor acercamiento al texto (Genette, 1989).

En su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, G. Genette realiza un recorrido por una de sus principales propuestas literarias. Esta obra muestra algunos de sus conceptos más difundidos y que han pasado a ser ejes fundamentales de su teoría. Genette es un estudioso cuyo análisis de las relaciones transtextuales acoge en sí planteamientos que ya señalaron y desarrollaron previamente otros teóricos de la literatura, como Julia Kristeva o Michel Riffaterre. Él los retoma y analiza, para después proponer una teoría propia e independiente. En *Palimpsestos*, después de la breve introducción que propone la architextualidad como parte fundamental de la teoría de la transtextualidad, se realiza una descripción de cada tipo de relación entre textos. Estos diálogos superan limitaciones tanto espaciales y temporales como de idioma, por lo que se vuelve posible crear conexiones entre

obras que en apariencia son lejanas entre sí, pero que se encuentran relacionadas por elementos en común (Genette, 1989, p.10).

Las categorías transtextuales son presentadas en un orden ascendente “de abstracción, de implicación y de globalidad” (Genette, 1989, p. 10). La primera en ser descrita es la *intertextualidad*. Desde su perspectiva, este término implica la presencia de un texto dentro de otro, en una relación de copresencia, asumido de una manera eidética. Es decir, existe una relación entre ambos textos, donde la existencia del uno dentro del otro se reconoce a través de la lectura y propone nuevas significaciones con base en el contenido. Como ejemplos para entender la intertextualidad se encuentran: la cita, el plagio, la alusión. Este concepto se utilizará principalmente al final de este trabajo de investigación para analizar la relación que existe entre tres novelas de Kadaré con la novela principal, *El Palacio de los Sueños*.

De acuerdo a esta clasificación, el segundo tipo también exige una presencia textual, pero se establece desde mayor distancia entre los textos. Esta correspondencia se denomina *paratextualidad* y se la podría encontrar en: prefacios, prólogos, epílogos, títulos, intertítulos, subtítulos, notas, epígrafes, ilustraciones, sobrecubiertas, etc... También está presente en los esbozos, esquemas y planificaciones que anteceden a la obra. La paratextualidad se encuentra dentro de la dimensión pragmática de la lectura, es decir, centra su atención en la influencia que tiene sobre la interpretación de un texto por el lector. Para Genette, este es un campo que se mantiene sin respuestas definitivas ya que es una categoría que abarca varios elementos distintos (Genette, 1989, p.11-12).

En tercer lugar, se encuentra la *metatextualidad*, que plantea una relación entre obras y que se manifiesta a manera de comentario o de referencia de un texto a otro, sin la necesidad de realizar una cita directa o imprimir al metatexto un carácter ficcional. Esta relación se evidencia cuando un texto habla de otro, con alusiones que no necesariamente son específicas

ni están bajo la necesidad de nombrar puntualmente al otro texto. Esta relación corresponde esencialmente a la crítica y se desarrolla dentro de este tipo de análisis (Genette, 1989, p. 13).

La siguiente categoría analiza la obra desde su complejidad y no únicamente desde su singularidad. El elemento esencial es la *literariedad* del texto, a la que Genette denomina en su teoría *architextualidad*. Comprende el conjunto de características generales de un texto como géneros literarios, tipos de discurso y formas de enunciación, entre otros. La architextualidad propone análisis de orden taxonómico y tiene un carácter implícito, en el que no se declara de manera formal las relaciones textuales, sino que los resultados están sujetos a discusión y en función de los cambios histórico-temporales. En varias ocasiones, esta categoría dependerá de los críticos y estudiosos, quienes definen la relación de una obra con el género en que se encuentra ubicada. En este nivel, es fundamental la influencia que el horizonte de expectativas de los lectores puede tener (Genette, 1989, p. 13).

Finalmente, Genette otorga más atención y describe con mayor énfasis a la *hipertextualidad*, una categoría que mantiene ideas fundamentales de la interrelación de los textos. En ella se establece una relación entre una obra base —o hipotexto— y un texto al que se incorpora el otro y sin el cual no tendría la misma significación o desarrollo —o hipertexto. Fundamentalmente, este nivel de Transtextualidad plantea que uno de los textos no podría existir ni desarrollarse de la misma forma sin la existencia del otro; es decir, a partir de determinados elementos (personajes, motivos, temas, mitos, etc.), surge una nueva obra derivada de una anterior. Esta categoría es más compleja por las diferentes clases de derivación que se presentan (Genette, 1989, p. 14).

1.2.1 Hipertextualidad

En *Palimpsestos*, la hipertextualidad funciona como el corazón angular del libro y es el concepto al que Genette se dedica con especial énfasis. Se encuentra formada por relaciones

variadas, que conforman diferentes clasificaciones según la obra en la que se presentan. Las variaciones son analizadas y sistematizadas por el teórico francés en subcategorías que surgen de acuerdo al tipo de interacción entre los textos y a la forma en que se realiza la derivación. El estilo y el carácter desde el que se escribe el texto resultan esenciales para determinar qué tipo de relación se ha presentado. La hipertextualidad es un concepto que ha sido constantemente referido en estudios comparatistas y de investigaciones textuales entre obras.

En la hipertextualidad, los análisis parten de la noción de un texto que se deriva de otro anterior. El carácter que estas derivaciones adoptan puede ser de orden descriptivo/intelectual, en el que un texto menciona a otro, o de uno distinto, en el que la mención no es explícita, pero cuya presencia es fundamental, puesto que de lo contrario la obra derivada no podría existir. De esta forma, el texto base actúa como condicionante y referencia para la aparición de un texto nuevo. A diferencia de la metatextualidad, donde el ejercicio es más crítico o se encuentra como comentario, en la gran mayoría de obras con relaciones hipertextuales, los textos adquieren independencia literaria de su hipotexto; es decir, son obras de ficción escritas dentro un género literario que actúan de forma autónoma e independiente (Genette, 1989).

De acuerdo al tipo de interacción que se da entre textos, se propone una división de estas relaciones. Por un lado, la transformación (según el nivel de modificación textual) y, por otro, la imitación (según la función y el nivel de intensificación estilística). Genette propone dos ejemplos desde los que se puede explicar la diferencia entre ambas. En el caso de transformación, el *Ulysses* de James Joyce traslada las acciones descritas en *La Odisea* al Dublín moderno, en una acción simple y directa. En cuanto a la imitación, *La Eneida* deja ver un trabajo más complejo, en el que no se realiza una transposición de acciones, sino que se cuenta una historia distinta que toma como base el estilo (formal y temático) instaurado por Homero. La imitación también surge de la transformación, pero se

“exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (llamémosla épica) extraído de ese performance singular que es la *Odisea* (y eventualmente algunas otras) y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas.” (Genette, 1989, p. 15).

En otras palabras, en su composición, Joyce ha tomado un esquema de acciones para contarlo de una manera diferente, mientras que Virgilio se ha basado en la estilística de la épica clásica helena para aplicarla a una acción distinta; es decir, contar nuevas acciones a la manera de Homero (Genette, 1989).

Para delimitar su propuesta teórica y en respuesta a debates terminológicos (mencionados previamente en el libro), Genette replantea el uso de ciertos conceptos cuyos significados se diversificaron debido al paso del tiempo y a las visiones de varios autores. Las nuevas denominaciones propuestas por Genette y que corresponden a prácticas hipertextuales son: parodia (desviación que surge desde la transformación del texto); travestimiento (transformación degradada del estilo); imitación satírica o *charge* (en lugar de la acepción común de parodia); pastiche (imitación sin una función satírica específica); transposición (transformación seria) y la imitación seria o *forgerie*. Estos elementos son parte de la hipertextualidad e identifican los diferentes tipos de relaciones posibles entre textos, que combinan los regímenes y las relaciones (Genette, 1989, p. 37-38).

Además de esta distribución, Genette propone criterios funcionales que sirven para el desarrollo de estas prácticas. Estas consideraciones son el *régimen*, término que sustituye a usado anteriormente *función* y que para Genette es más flexible, pues reconoce que las fronteras entre divisiones son difusas y pueden estar conformadas por diferentes gradaciones; es decir, una obra puede encontrarse en el borde o entre dos categorías. Después de un planteamiento inicial formado solamente por el régimen satírico y el no satírico, se mantuvo el primero y se añadió dos categorías más en busca de una mayor precisión. En consecuencia, son tres las

clases de régimen que establece Genette: el régimen satírico, el lúdico (una suerte de divertimento, sin intención agresiva) y el serio. Con estos regímenes, la clasificación de las prácticas transtextuales queda más completa y se encuentra organizada tanto terminológica como taxonómicamente (Genette, 1989, p. 42-44).

En definitiva, son dos las categorías propuestas: según el tipo de relación — transformación e imitación— y según el régimen —lúdico, satírico y serio—. Tras estas consideraciones, en *Palimpsestos* se propone un cuadro con todas las especificaciones previas alrededor del uso de términos y conceptos para establecer las relaciones de hipertextualidad:

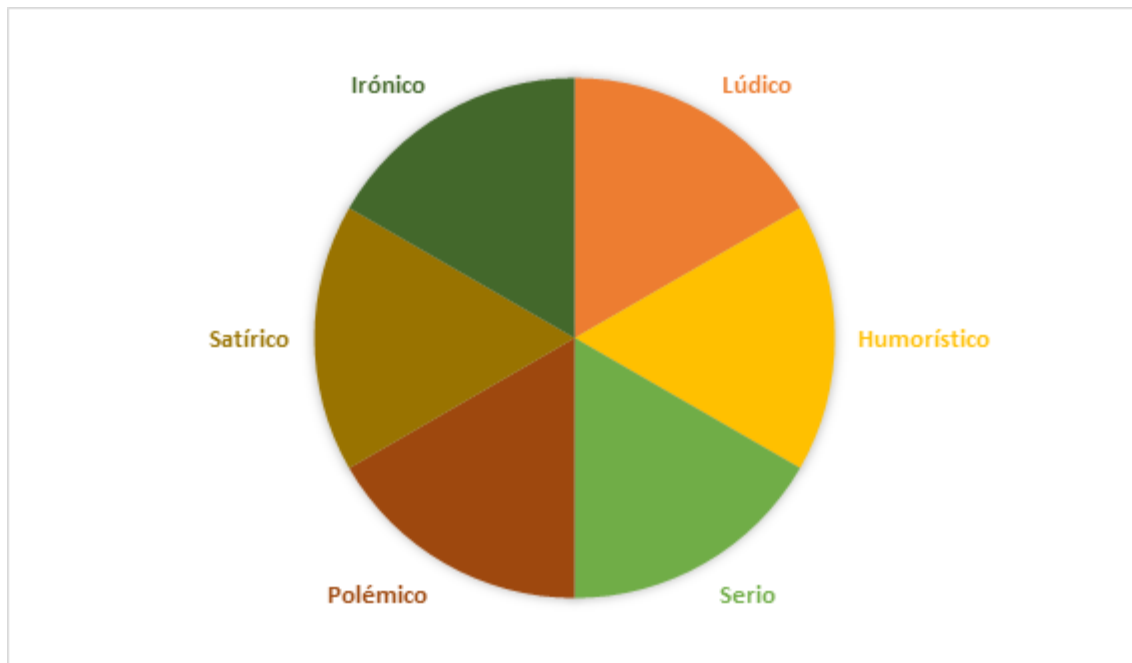
Tabla 1: Cuadro general de las prácticas hipertextuales

<u>Régimen</u> Relación	<u>Lúdico</u>	<u>Satírico</u>	<u>Serio</u>
Transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
Imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA (<i>charge</i>)	IMITACIÓN SERIA (<i>forgerie</i>)

(Genette, 1989, p.41)

A este cuadro general es propicio añadir el gráfico posterior en el que se evidencia la relación entre regímenes, junto a tres nuevos agregados por Genette, que surgen entre las fronteras de cada uno de los tres iniciales (lúdico, serio, satírico):

Figura 1: Cuadro de los tipos de regímenes



(Genette, 1989: p.43)

En conclusión, tanto la tabla como el gráfico consignados sintetizan lo expuesto por Genette y permiten tener aproximaciones a la teoría de la Transtextualidad, en específico a la hipertextualidad. Se ha considerado que, dado el estilo y la estructura de *El Palacio de los Sueños*, la relación predominante es la de transformación en un régimen serio, es decir, una transposición.

1.3 Hodopórica: el motivo clásico del viaje

En algún lugar del este: por la mañana temprano: te pones en marcha al amanecer. Viajas todo alrededor delante del sol, le adelantas un día de marcha. Repitiéndolo siempre nunca envejeces ni un solo día técnicamente.

James Joyce, *Ulises*.

El viaje como motivo literario se ha considerado fundamental en diferentes culturas, dada su relevancia en el entendimiento de los procesos de cambio y la formación de los seres humanos. Desde la antigüedad, varios autores lo han desarrollado en obras en las que es posible reconocer las diferentes perspectivas y opiniones alrededor de él. Las razones para viajar, el

cambio de escenario, el encuentro con el otro y, por ende, el conocimiento propio son aristas desde las que se entiende este proceso. En el presente apartado se intentará desarrollar, de manera breve, uno de los motivos más heterogéneos de la literatura, tomando como punto eje la propuesta de la hodopórica, que pertenece a la literatura comparada. Además, como subgénero, la literatura de viajes ha adoptado diferentes significaciones, por lo que también se buscará llegar a consensos que sean pertinentes para el presente trabajo de investigación y que se enfoquen en el desarrollo del viaje como un motivo literario.

Si bien en la historia literaria el género del viaje se ha encontrado constantemente presente, uno de los problemas principales que ha tenido ha sido la dificultad para ser definido o clasificado. Su constitución comprende varios elementos, diversos entre sí, que vuelve compleja la tarea de conceptualizarlo o delimitarlo, pues esto podría llevar a ejercicios restrictivos, limitantes o que dejen de lado componentes primordiales. Por esta razón, varios de los significados y las categorías propuestos por teóricos se encuentran relacionados directamente con el punto de vista de cada autor y de acuerdo a una determinada escuela de pensamiento. Además, en la literatura universal, diversos escritores han creado grandes obras con base en el viaje, lo que ha permitido evidenciar el potencial que este motivo permite desarrollar (Martínez Andrade, 2006).

De acuerdo a Percy Adams, citado en Morales Osorio y Fernández Hoyos (2006, p. 342), es imposible que se logre una definición exacta de la literatura de viajes. Por el contrario, al reconocer que son varias las disciplinas que interactúan en su desarrollo, se vuelve evidente que son diversos los ejes que la conforman y constituyen (Martínez Andrade, 2006). Por lo tanto, la literatura de viajes es un género versátil cuyas fronteras están abiertas para la inserción de otros géneros. Esta apertura ha permitido que varias obras, cuya construcción inicial tuvo un objetivo específico, sean releídas desde nuevas perspectivas y encuentren diferentes

significaciones. Este caso en particular sería el de las crónicas o diarios de viaje, sin excluir esta posibilidad para otros textos literarios (Nucera, 2002)

Estas obras, en su inicio, no se concibieron como una descripción científica o formal de la experiencia del visitante. Al contrario, los intereses que primaron se relacionaban directamente con la sensibilidad del viajero y su capacidad para crear relaciones tanto con los lugares visitados como con el conjunto de sus experiencias propias. Además, se creaba un puente con el pasado, que unía diferentes tipos de pensamiento y visiones del mundo (Nucera, 2002). Estas conclusiones estaban presentes en textos, donde la visión de cada escritor guiaba la narración. Antes que una percepción objetiva de los lugares visitados y de las personas conocidas, estos relatos tenían intenciones narrativas y líricas. Por ende, es reconocible la posición entre fronteras que este subgénero tiene y su consecuente apertura a la interacción de un “yo” frente a un “otro”. En este encuentro se crean opiniones, se eliminan prejuicios y constituye una fuente rica de nuevos aprendizajes que servirá tanto para que el viajero se conozca, como para que entienda la realidad que le rodea. (Martínez Andrade, 2006).

De acuerdo a Nuñez (1964), como “género fronterizo”, la literatura de viajes adquirió gran popularidad, pues permitía acercamientos a nuevos lugares geográficos y culturales que eran desconocidos para los lectores. Aquí, los escritores dejaban ver sus impresiones sobre las tradiciones, los rituales, los mitos y la composición de las sociedades de una manera directa y con base en su propia experiencia. De igual manera, el viajero, sus circunstancias de viaje, sus emociones y pensamientos se encontraban presentes y podían ser conocidos. No obstante, también se lograba identificar la forma en que el otro, en su tierra visitada y con su cultura propia, se percibía a sí mismo y cuáles eran sus opiniones. De esta forma, los relatos de viaje ampliaban el campo a un conocimiento externo, del otro, pero también a uno interno, un autoconocimiento, convirtiéndose en una experiencia vasta y de gran aprendizaje.

Aparte de la dificultad para conceptualizar la literatura de viajes, los estudiosos han debido enfrentarse a otros problemas propios de la naturaleza heterogénea y la gran cantidad de subgéneros y subdivisiones que históricamente este “género fronterizo” ha tenido. Resulta difícil otorgar un solo significado a un espacio teórico que abarca tanto y también ha sido complicado escoger uno entre la serie de conceptos surgidos para referirse al mismo tema. Si bien usualmente se utilizan los términos de *literatura de viajes* o *relato de viajes*, en este estudio se preferirá el término *hodopórica* por ser un concepto más amplio y abarcador. Además de que permite evitar los conflictos que otras denominaciones podrían crear o las confusiones que podrían surgir (Martínez Andrade, 2006).

El término *hodopórica* fue propuesto por Luigi Monga como una derivación del adjetivo griego (ὁδοπóρικα), compuesto por las palabras “camino” y “viaje”. Son varias las referencias en la antigüedad al uso de este término, aunque en la actualidad se encuentra presente principalmente en el habla de la cultura italiana. El uso de este concepto tiene la ventaja de que sirve tanto como adjetivo, por ejemplo “un texto hodopórico”, como a manera de sustantivo, al hablar de la propia “hodopórica”. Esta versatilidad lo diferencia de otras locuciones relacionadas con el viaje y permite darle un uso más amplio y que supere dificultades conceptuales. Como propuesta teórica, la Hodopórica fomenta los análisis de la percepción e imagen de la otredad, junto a los del proceso de transformación personal. Además, permite desplazarse interdisciplinariamente y cruzar fronteras de diferente orden, para crear lazos hipertextuales entre obras, sin limitaciones espacio-temporales o culturales, sino a través de una integración de las mismas (Nucera, 2002).

Después de revisar los aspectos generales de la literatura de viajes, como género literario fronterizo, y su relación con la propuesta de la Hodopórica, es importante plantear esta conexión con el motivo clásico del viaje. Al pensar en el viaje como motivo se considera que el mismo actúa directamente sobre la trama y le da movimiento. Para Juan Villegas (1973), el

motivo es una circunstancia que se repite dentro de la obra y su presencia, cuando es reiterada, puede considerarse como leitmotiv. Si bien el motivo clásico del viaje puede actuar como eje secundario, usualmente, tiene un carácter estructurante en la obra, es decir, guía la dirección que esta tendrá. En la literatura su presencia ha sido recurrente, por lo que podría estar cargado de la influencia cultural del autor, junto a su visión del mundo, su sensibilidad o un sistema de valores específico (Villegas, 1973).

Desde la Hélade, el viaje se ha considerado fundamental para el entendimiento de la sociedad y de cada persona. Fue aquí donde su desarrollo se dio en diversos aspectos: el literario, el filosófico, el político, el histórico y el geográfico. Como ejemplo de obras relacionadas con el viaje se encuentra *Historias* de Heródoto, quien utilizó este motivo desde los ámbitos histórico, geográfico, etnográfico y cultural y realizó un viaje externo y de observación. Más adelante, los logógrafos desarrollarían también relatos de travesías. Pausanias, con *Descripción de Grecia*; Jenofonte, con *Anábasis* y Apolonio de Rodas, con las *Argonaúticas*, son igualmente autores en cuyas obras se prefigura el viaje como un eje transversal. Por su parte, Solón de Atenas estableció las bases fundamentales para la democracia en Atenas; después viajó para conocer nuevos lugares y confirmar si se respetaba sus prescripciones durante su ausencia. Por consiguiente, desde estos primeros acercamientos, la tradición helena propuso una relación nueva con este motivo: el conocimiento, interno y externo, como motivación directa para emprender el viaje.

No obstante, la gran obra clásica griega que desarrolla en su totalidad el motivo del viaje es la *Odisea*. Su argumento narra los periplos por los que debe pasar Odiseo, rey de Ítaca, para poder regresar a su tierra después de finalizada la guerra de Troya. Aquí se encuentran ya plasmados los elementos base desde los que el motivo del viaje se desarrollará. Aunque en menor medida, su precedente también homérico, la *Ilíada*, contiene el motivo del viaje en el desplazamiento que los soldados argivos deben realizar para llegar a Troya y, a su vez, el viaje

de los aliados para prestar su contingente a Troya. Además de estos dos grandes referentes clásicos, existen episodios puntuales en la mitología que implican un viaje: el traslado de Teseo desde Atenas hasta Cnosos para enfrentar al minotauro y su retorno azaroso; el ciclo Tebano, que contempla el viaje de Layo, de Edipo, de Polinices, de Creonte y luego el exilio de Edipo en compañía de su hija Antígona; Hermes *Psicopombo* como conductor de las almas al inframundo, entre otros. Por lo tanto, el viaje ha sido un referente constante para la tradición clásica en la construcción de sus obras. Además de las ya mencionadas, existen otras alusiones a este motivo. Sin embargo, en el presente trabajo se optará por trabajar fundamentalmente con la *Odisea* pues constituirá el hipotexto elegido para realizar el análisis del motivo clásico del viaje en *El Palacio de los Sueños* y, según fuere necesario, añadir algunas referencias pertinentes de otras obras clásicas.

En la antigua Roma, el viaje estaba relacionado con el vocablo *iter*⁸. De ahí que su derivado “itinerario” comprendiera una progresión de pasos que conformaban esta acción. Por su parte, las denominaciones romances derivadas de *viaticum* (uia/via) tenían relación con la materialidad, la locomoción o el trayecto. Si bien son diversas las formas que las palabras relacionadas con el viaje han adoptado, sus definiciones corresponden a significados relativos al desplazamiento y sus características. El concepto base desde el que este se ha compuesto ha sido el traslado de un punto a otro, con énfasis en la trayectoria y las necesidades materiales. En definitiva, el viaje, en sus diferentes denominaciones, es visto como un proceso con cambios evidentes y conformado por elementos materiales y espirituales (Martínez Andrade, 2006).

Más adelante, a partir del siglo XX, el motivo del viaje ha retomado diferentes matices clásicos. Además de su caracterización principal relacionada con el viaje externo, que implica el desplazamiento físico, se ha desarrollado su aspecto más personal: el viaje interno. Este

⁸ De acuerdo a Martínez Andrade el “concepto de ‘viaje’ correspondía una expresión algo corriente en la forma de *iter*, relacionada con *ire*, ‘ir, irse’” (2006, p. 49).

aspecto, que ya en la *Ilíada* y la *Odisea* se empleó, ha tenido gran influencia en la actualidad por su interés en mostrar el viaje no solamente como una traslación geográfica, sino como una búsqueda de identidad y cambio personal (Villegas, 1973). Como se puede apreciar, a lo largo del tiempo, el motivo del viaje ha sido profundamente desarrollado y se ha convertido en un referente que puede diversificarse para situarse dentro de ámbitos de carácter complejo.

Durante el viaje, las pruebas y dificultades constituyen aprendizajes para el héroe. De ellas, saldrá con nuevos conocimientos que le permitirán empezar un proceso interno de búsqueda de identidad. En la *Odisea*, además de todas las pruebas externas y los desplazamientos geográficos que Odiseo realizó, es imprescindible señalar su proceso interno, en el que adquirió más conocimiento de sí mismo, mayor sensatez y experiencia vital. Este (re)conocimiento, en la tradición clásica, resulta fundamental, pues representa un progreso del héroe que deviene en la consecución de la *areté*⁹, la máxima cualidad a la que se aspiraba en la cultura helena.

1.3.1 Características generales del viaje

Las generalidades del viaje como motivo comprenden tres ejes constantes: partir, viajar, volver, que son recurrentes y se presentan en las diversas manifestaciones que este ha tenido. La partida implica un abandono de todo ámbito conocido, un cambio de la condición actual, que va en pos de una búsqueda de identidad. Solamente mediante el alejamiento del contexto propio y el encuentro con el “lugar otro” es posible cumplir este objetivo. Cuando el viajero se encuentra en un espacio nuevo y con un “otro”, experimenta una suerte de renacimiento del que surge distinto, con nuevas capacidades y conocimientos. La partida se convierte en la posibilidad de encontrar el cambio: una pequeña parte interna morirá, para brindar la

⁹ La *areté* es considerada el valor máximo en la cultura helena. Representa la coherencia entre el ser y el parecer, entre lo que se dice y lo que se hace. Este valor era una aspiración para los héroes, y los ciudadanos en general. Su equivalente en la cultura romana es la *virtud*.

posibilidad de que algo nuevo surja. Este juego doble hace que el viaje se convierta en una dicotomía y sea tanto inicio como fin, vida y muerte a la vez, es decir, así como se emprende un viaje, es necesario el regreso (Nucera, 2002).

En este proceso, la meta final es el retorno. Después de una serie de cambios en los que el “yo” y el “otro” han experimentado transformaciones, el lugar de llegada permite que el ciclo emprendido se cierre. Hay ocasiones en las que el punto de partida no coincide geográficamente con el de regreso; no obstante, siempre debe existir un retorno. De igual manera, este fin cierra el ciclo personal de la búsqueda de identidad: el viajero tiene nuevas visiones que ahora constituyen su ser. El retorno muestra esa nueva concepción adquirida del mundo, en la que hay redefiniciones de preceptos antiguos y experiencias diversas. Finalmente, quien viaja tiene nuevos saberes, ha logrado conocerse y fortalecer la percepción de sí mismo (Nucera, 2002).

Así como el viajero busca nuevos conocimientos, su llegada implica una alteración al devenir cotidiano del lugar que lo acoge. Dentro de esta interacción, la hospitalidad actúa como base para el desarrollo de las relaciones interpersonales y es la ética del encuentro: un código que debe ser observado por ambos. El viajero permite que se establezcan analogías y diferencias entre las experiencias propias y los conocimientos de la otredad, lo que propone sistemas de relaciones y creencias renovados. Aceptar al visitante es un acto importante y un honor para la comunidad, constituye un descubrimiento y también una actividad crítica (Nucera, 2002). Ambas partes aprenden: el viajero que debe enfrentarse a lo desconocido y la comunidad que lo alberga y se encuentra con formas distintas de cultura.

El viaje es la posibilidad de cruzar un límite, un cerco, para conocer lo que viene después; es decir, llegar a descubrir la alteridad. Al requerir necesariamente la movilidad, busca una motivación que lo lleve a emprender el desplazamiento y evidencia el deseo de conocer. La necesidad de cambio refleja esta búsqueda. Este nuevo escenario presenta una situación desconocida con un contexto nuevo y que permite reflexionar sobre la propia realidad. La

contemplación de la otredad implica una mirada que abarca todo lo externo, pero que también constituye un análisis del mundo interno. Esta posibilidad de encuentro con la alteridad y el conocimiento de las percepciones propias son ejes fundamentales para la construcción de obras que tomen como base el motivo clásico del viaje (Morales Osorio y Fernández Hoyos 2006).

En conclusión, el viaje actúa como un proceso en el que el cambio será evidente por la serie de circunstancias desconocidas que se presentan. El conocimiento del otro y el propio es la motivación para que se realice este desplazamiento. Es así que, una vez realizado el viaje, serán muchas las nuevas opiniones y percepciones que el viajero tendrá. Al encontrarse con la alteridad, también se verá a sí mismo y podrá descubrir parte de su identidad. Por ende, el viaje es un motivo que implica proceso y cambio, donde el conocimiento actúa como catalizador para que este se realice y el regreso constituye la finalización de este ciclo.

1.4 Transtextualidad, Tematología e Imagología en el análisis del viaje como motivo clásico

El uso de la Transtextualidad como teoría base para el presente trabajo de investigación crea puentes entre la visión que la cultura clásica tenía sobre el viaje y la representación que se le ha dado en una novela contemporánea. Se ha considerado necesario complementarlo con conceptos de la literatura comparada (*Hodopórica, Tematología e Imagología*) por la posibilidad que brinda para profundizar su estudio desde una perspectiva más amplia y sin limitaciones temporales, espaciales ni culturales. Mientras que la Hodopórica se centra en el motivo del viaje y sus componentes, gracias a la tematología e imagología se podrá encontrar tanto las variaciones en la temática del viaje como la percepción de la “imagen” del otro. Por ende, al combinar estos conceptos, se logrará un espectro más amplio en el análisis propuesto.

La *Tematología* es la propuesta teórica que se encarga del estudio comparativo que aborda los temas y mitos literarios. Se la ha confundido con expresiones como *temática*, que

se relaciona con la identificación del tema principal de una obra, o con *estudio temático* o *crítica temática*, que están dentro otro ámbito metodológico. No obstante, al referirse a la investigación dentro de la línea comparatista es preferible optar por la denominación *Tematología*. De igual manera, se prefiere el uso del término tema por sobre mito literario ya que el mito¹⁰, al pasar de los campos antropológico, cultural e histórico al ámbito literario, se convierte en un tema¹¹. De acuerdo a un ensayo publicado por René Wellek¹², el inicio de este tipo de estudios se remonta a los primeros trabajos de investigación en literatura popular de tradición oral de los hermanos Grimm. Después, esto daría paso a la propuesta de Gaston Paris de un estudio temático en la literatura europea (Trocchi, 2002)

Paul Van Tieghem fue quien inicialmente usó este término (*Thématologie*) en un primer manual estructural¹³, que constituyó un fundamento para los estudios de literatura comparada. De ahí en adelante, este concepto pasó a delimitar el enfoque comparatista que centraba su atención en la investigación de temas y mitos literarios. No obstante, surgieron varias críticas hacia esta rama de la Literatura Comparada. Por ejemplo, de acuerdo a la opinión que dio Wellek¹⁴ en 1942, la Tematología era una disciplina que se limitaba a la catalogación. Percibía este estudio como el menos cercano a los análisis propiamente literarios, pues muchas veces se centraba en ver sus elementos como partes historiográficas o ejes adyacentes fuera de lo literario. Se creía que sus conclusiones abarcaban solamente elementos ajenos a los aspectos formales y con características extrínsecas a la naturaleza literaria de las obras. En suma, hasta

¹⁰ Se conoce la propuesta estructuralista del mito planteada por Claude Levi-Strauss. No obstante su relevancia, en la presente investigación no se trabajará desde esos postulados.

¹¹ De acuerdo a Luz Aurora Pimentel, tanto el tema como el motivo son de carácter abstracto. No obstante, “lo que los diferencia en un primer momento es que el tema, en tanto que asunto o materia el discurso, *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad*.” (Pimentel, 1993, p. 216-217).

¹² El ensayo *The Name and Nature of Comparative Literature* se encuentra dentro del libro *Discriminations: Further Concepts of Criticism* y fue publicado por René Wellek en 1970 con Yale University Press.

¹³ Ver el libro *La littérature comparée* de Paul Van Tieghem publicado en 1931 en París.

¹⁴ Para mayor detalle, revisar *Theory of Literature* escrita en 1942 por René Wellek en colaboración con Austin Warren.

los sesenta, hubo resistencia en la difusión de la literatura comparada debido a las dudas alrededor de su valor investigativo (Trocchi, 2002).

Después de este período, y gracias a los aportes de Raymond Trousson y Harry Levin, surgieron nuevas perspectivas alrededor de esta teoría. Trousson buscó extraer el aspecto documentario de la tematología, para centrarse en su carácter histórico y crítico, en el que se reflexiona sobre los cambios y renovaciones de los temas literarios, es decir, la resignificación que estos han tenido a lo largo del tiempo. Desde su perspectiva, un verdadero estudio tematólogo interpreta las transformaciones que ha tenido un tema a través del tiempo, en relación con su contexto histórico, ideológico e intelectual, lo que visibiliza cómo se han adaptado sus elementos conformantes y cuál ha sido su evolución¹⁵ (Trocchi, 2002). El análisis de estas transformaciones sirve para la creación de un corpus de textos literarios con base en su relación temática (Pimentel, 1993). De esta forma, la Tematología permite que se conozcan las actualizaciones que un tema ha tenido, lo que en esta investigación resulta pertinente para entender cómo el motivo del viaje ha sido visto dentro de dos períodos distintos: la antigua Grecia y la Albania moderna.

Trousson también incorporó una distinción necesaria en la Tematología: la clasificación entre temas del héroe y temas de situación. En los primeros se analiza el desarrollo que una figura mítica tiene en una obra, independientemente de su situación o contexto. El héroe actúa por su cuenta, sin depender del ambiente en el que está, y logra convertirse en la imagen de una idea o causa; por ende, adquiere valor simbólico. Un ejemplo claro es la figura de Prometeo, que se vuelve imagen de conceptos sustanciales como la libertad, el genio y el progreso. Por su parte, en los temas de situación, el héroe está en relación directa con el escenario planteado y su accionar depende de él. El contexto tiene relaciones y circunstancias limitantes, que

¹⁵ Revisar a Raymond Trousson en *Un problème de la littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie* (1965)

definen el destino de los personajes. Ejemplos de temas de situación son Antígona, Edipo o Medea (Trocchi, 2002).

En los temas de personaje existen algunos que, como Fausto o Electra, dan la posibilidad de construir nuevos textos pues son derivaciones de una historia, un mito o una leyenda. La recursividad de sus esquemas supera límites espacio-temporales y permite nuevas construcciones. Dentro de estas adaptaciones, también se crean comparaciones entre las significaciones precedentes y los nuevos sentidos creados; es decir, se observa los cambios que el devenir de estos temas ha tenido y se configuran nuevas propuestas. De esta forma, surge una memoria intertextual que crea un diálogo entre las diferentes versiones creadas de un mismo tema según sus diferencias históricas y culturales (Pimentel, 1993).

En *El Palacio de los Sueños*, el protagonista, Mark-Alem, actúa en función del contexto. Su accionar se ve delimitado por la lógica que impera en el palacio, sus labores como funcionario, el secretismo y el constante peligro en el que cree que está. En un inicio, la caracterización sobre él es escasa, casi nula, por lo que su ingreso al palacio es necesario para que haya una transformación que le permita adquirir una nueva identidad. Mark-Alem se ve forzado a tomar decisiones y escoger su camino; sin su trabajo en el Palacio de los Sueños, él no tendría necesidad de cambiar ni de adaptarse a su nuevo entorno. Además de influir directamente sobre él, el palacio es también determinante en la suerte que tendrá toda la familia de los Qyprilli. Por lo tanto, en esta novela se presenta un tema de situación, ya que el accionar del personaje depende del lugar nuevo al que llega. En su mayoría, los cambios que sufre son resultado directo del viaje realizado al ingresar al Palacio de los Sueños.

1.4.1 Mito literario

De acuerdo a lo planteado previamente, existe una diferencia entre mito y tema. Para profundizar en las características del mito, resulta pertinente la definición de Pierre Brunel (citado en Trocchi, 2002, p. 147-148). El mito es una estructura donde los paradigmas y las

significaciones se relacionan y actúan como una referencia cultural permanente. Generalmente, sirven como explicación etiológica y son vistos desde el ámbito de lo sacro, ya que describen la interacción entre lo sagrado y lo terreno. Esta explicación corresponde a los mitos de carácter etno-religioso. No obstante, en el caso específico del mito literario, que es al que se remitirá este trabajo, es necesario realizar ciertas puntualizaciones.

Para comenzar, según Trocchi (2002, p. 148-150), el mito literario suele tener dos orígenes. Por un lado, surge del paso de la tradición oral a la escrita, es decir, de la recopilación de narraciones preexistentes en codificaciones literarias. Por otro, el mito puede nacer directamente de una narración literaria o un corpus de textos. En el segundo caso, generalmente, la obra literaria gira alrededor de un personaje real al que la tradición popular asignó determinadas características. Un ejemplo sería la figura de Fausto tratada por Marlowe y por Goethe. Lograr una clasificación fija de estos mitos es complicado debido a que cada autor ha contribuido a su estudio desde diferentes perspectivas. No obstante, la propuesta de Philippe Sellier, referido en Trocchi (2002), es pertinente. Son dos las posibles categorías. En la primera, están los mitos literarios surgidos de nuevas narraciones de relatos míticos, principalmente griegos, junto a sus derivados latinos, y de la Biblia. En la segunda categoría están aquellos que han surgido más recientemente de obras literarias.

En la literatura se puede encontrar mitos previamente existentes y, a su vez, es posible crear otros nuevos. Siguiendo con Sellier, un mito literario ha perdido toda seña de anonimato y de origen fundacional. En cambio, ha conservado “la saturación simbólica, la estructuración rigurosa dada por la presencia de un escenario recurrente (un esquema mínimo y fijo), la iluminación metafísica y la presencia de lo sacro.” (Trocchi, 2002, p. 22). En conclusión, el mito literario adquiere una permanencia que se establece más allá del aspecto temporal. Se encuentra formado tanto por una estructura base que se mantiene fija y hace posible que sea

transmitido e identificado, como por elementos variables que le brindan la capacidad de resignificarse de acuerdo a la época, la cultura, el autor o el lector.

1.4.2 Imagología

La imagología forma parte de las propuestas de la teoría de la literatura comparada y se encarga de estudiar específicamente la imagen que se tiene de un otro y también de sí mismo. En los textos literarios es posible encontrar gran cantidad de información que permite conocer lugares, pensamientos y culturas desconocidos, de cualquier época y espacio. Además, estas obras contienen impresiones de los autores sobre la alteridad y sobre sí mismos, por lo que se crea conciencia sobre la impresión propia y del otro. Para superar limitaciones de origen extraliterario, dentro de estos análisis se consideran elementos históricos, sociales, culturales y políticos que promueven un entendimiento más amplio del mundo y de la alteridad. La imagología propone acercamientos hacia lo desconocido y permite también descubrir qué impresiones se tienen sobre sí, lo que implica la adquisición y el entendimiento de nuevos conocimientos (Moll, 2002).

Para su estudio es de gran importancia la decodificación de los valores ideológicos y políticos que tienen las imágenes dentro de un texto literario cuando se construyen desde el punto de vista de un autor. En estas impresiones se encontrará tanto la opinión sobre el otro, su medio social, como la opinión que el autor tiene de sí y de su cultura. También será posible ver cómo se concibe dentro de su propio espacio y cuál es su identidad. Por lo tanto, toda imagen (*image*) está formada por una constante comparación que va desde la identidad hasta la alteridad, y viceversa. Son estos dos puntos los que deben confluir y enfrentarse para que la impresión sea total y completa. De igual manera, dentro de la construcción de una *image* se encontrarán textos previos que servirán para mayor conocimiento de la otra cultura y para contrastar las impresiones que se tengan sobre ella. En ocasiones, la imagen formada no será

del todo favorable o estará lejos de ser precisa y podría crear una idea errónea, esta adopta el nombre de *mirage* (Moll, 2002).

Al igual que otras propuestas de literatura comparada, varios teóricos han sustentado los principios básicos de la Imagología por lo que se ha vuelto complicado definirla totalmente. No obstante, se podría hablar de dos escuelas principales. Por un lado, la “escuela de Aquisgrán”, que se desarrolló entre la sexta y la séptima década del siglo XX bajo la figura de Hugo Dyserick. Por otro, la que surgió de la propuesta del francés Daniel-Henri Pageaux en los años setenta. Ambas tenían en común el alejamiento de una visión previa positivista que planteaba la imagología desde nociones nacionalistas y de raza. Para Pageaux, la descripción de las literaturas extranjeras se daba desde la representación, es decir, estaba condicionada a la posición del autor y los elementos propios de cada cultura. Él desarrolló el término de *imagerie culturelle*, que comprendía todo el “imaginario” que una cultura o nación podía tener de sí misma, y que también se evidenciaba en los mitos y los estereotipos, como formas simbólicas de representación creadas para hablar de un “yo”, un “nosotros” y un “otro” (Moll, 2002).

Desde el planteamiento de Pageaux, la *imagerie culturelle* representa el lugar donde se forman las *images*, es decir, toda impresión que se tenga sobre un otro es un producto cultural que se da en una relación de identificación y contraste desde un contexto específico. El estudioso identifica tres modalidades en la que se dan las representaciones del otro y que están organizadas de manera jerárquica en una relación entre la cultura propia y la extranjera. Para Pageaux, citado en Moll (2002), estas modalidades son la “*manía* (sobreevaluación de la cultura extranjera), *fobia* (desprecio indiferenciado hacia ésta) y *filia* (consideración de la cultura extranjera como equivalente a la nuestra)” (p. 365). La *filia* es la que permite crear una *image* del otro, aunque todas se encuentran inscritas dentro los códigos sociales, culturales e históricos de su autor.

Otro representante de la escuela imagológica es Hugo Dysenrick¹⁶. Su propuesta deja de lado las limitaciones nacionalistas y, en su lugar, analiza las relaciones literarias desde la Imagología. También estudia las interacciones que pueden surgir entre culturas por fuera del ámbito literario. El planteamiento de este autor belga implica un cambio, ya que está enfocado en la importancia que tienen las imágenes dentro de las culturas y la posibilidad que ofrecen de eliminar obstáculos o distanciamientos en el entendimiento del otro. Para lograr esto, el estudioso promueve el trabajo en conjunto de los estudios literarios con otras disciplinas, pues así se potencian las herramientas que cada uno brinda. Por ende, la escuela de este autor toma fuerza del trabajo interdisciplinario, una característica que resulta vital para los estudios comparatistas de la época actual (Fries, 2016).

Dysenrick es un teórico que replanteó cómo se percibía la imagología y respondió a muchas de las críticas que se hacían sobre esta. Para él, la creación de imágenes sobre el otro no se limita al ámbito estrictamente literario, sino que influye en la visión que las personas tienen sobre la alteridad. A diferencia de ciertos estudios imagológicos previos, Dysenrick no buscaba las características nacionalistas que identificaban a una literatura específica, sino que mostraba cómo se veía esta desde fuera; es decir, no se centraba en los detalles asumidos que tenía una literatura por su nacionalidad o cultura, sino en qué se decía sobre ella y qué se le atribuía como parte de su carácter nacional. Por lo tanto, la imagología no contribuía a que estos esquemas ideológicos de atributos nacionalistas se perpetuaran, sino que replanteaba estos postulados. Igualmente, dentro de sus estudios se analizaba cómo influían las *autoimágenes* que una cultura o nación había construido de sí misma. De esta forma, la Imagología deja de lado prejuicios y percepciones aceptados, para proponer nuevos análisis que integren visiones renovadas e integrales de una cultura (Dysenrick, 2016).

¹⁶ El autor presentó una reflexión sobre la imagología en el capítulo *Komparatistische Imagologie* (Imagología comparada) que pertenece al libro *Komparatistik: Eine Einführung* (Literatura comparada: Una introducción) publicada en 1981.

Para concluir este capítulo, es importante resaltar la pertinencia que cada una de estas ramas de la literatura comparada tiene en este análisis. La transtextualidad de Genette permite que se planteen correspondencias entre obras de distinto origen en donde se considere su relación directa y textual. Además, estos estudios no se ven afectados por fronteras espaciales o temporales. La Imagología, Tematología y Hodopórica soportan este estudio por la consideración que hacen tanto de elementos adyacentes como propiamente literarios, lo que permite que este estudio se vuelva más profundo y no deje elementos sin ser considerados para su análisis e interpretación. En este trabajo se ha planteado que el análisis de la relación de *El Palacio de los Sueños* con la tradición helena clásica parte del motivo del viaje.

Capítulo II: Viaje: *katábasis* y descubrimiento

2.1 El viaje: la *katábasis* como la prueba más compleja del héroe

En el capítulo anterior se describió las características generales del motivo del viaje, tanto desde su visión como “género fronterizo” —la literatura de viajes—, como desde una propuesta teórica de literatura comparada —la Hodopórica—. Al seguir con el desarrollo de este tema, se encuentra la conexión que existe entre el motivo del viaje clásico, como un concepto grande y abarcador, y la *katábasis*, que representa la prueba más difícil a la que el héroe se enfrenta. Como se ha visto previamente, el viaje es un proceso constitutivo de grandes cambios, que requiere una motivación para realizarse y crea puentes con la alteridad. La *katábasis* —el descenso al inframundo— enfrenta al héroe al reto máximo, a emprender el viaje más peligroso en el que debe superar una serie de obstáculos. Él ingresará al mundo de los muertos, un espacio que permanece oculto y al que pocos héroes han descendido y lo conocen. Estas dificultades han propiciado que este submotivo clásico haya sido constantemente referido en obras literarias como la prueba más grande para el héroe.

La humanidad, en su devenir histórico, ha debido enfrentarse a hechos que le eran desconocidos o que no comprendía del todo. En su búsqueda por encontrar respuestas, cada cultura ha creado su propio corpus de tradiciones, costumbres y creencias, para que actúen como posible respuesta a estas incógnitas y que después servirían para su constitución como sociedad. Dentro de los enigmas de la existencia humana, la muerte, su entorno y sus componentes han sido ejes directrices y referenciales desde los que han surgido manifestaciones de diverso tipo. Desde la cultura helena hasta la actualidad, son diversos los autores que han tomado como base el motivo de la *katábasis* para mostrar el viaje que un héroe hace hacia el inframundo. En este capítulo se analizará cómo, a partir de la figura de Mark-

Alem, el protagonista de *El Palacio de los Sueños*, se cumple un descenso que surge de la reinterpretación del motivo clásico griego de la *katábasis*.

Desde la antigüedad, al comprender la complejidad de la muerte como un aspecto consustancial e inherente a la humanidad, se ha emprendido una búsqueda en pos de mitigar esta incertidumbre, que es también la confirmación del carácter efímero de los seres humanos. A través de la concepción de diferentes rituales funerarios, creencias y tradiciones, las religiones han buscado responder a las inquietudes que la propia mortalidad tenía. La vida y la muerte eran temas que provocaban dudas e inquietudes y que propiciaron que surjan diversas explicaciones de acuerdo a las creencias de cada cultura. Dentro de estos temas, la temática del descenso al inframundo estuvo presente en varias civilizaciones antiguas y tuvo diversas representaciones, que se construyeron desde la particularidad que cada sociedad le otorgaba. Estas representaciones específicas, no obstante, también tenían constantes y similitudes, que contribuyeron al establecimiento de paradigmas y arquetipos (Morales Harley, 2012, p. 136).

La Hélade construyó un imaginario cultural que representara tanto su identidad como su percepción sobre diversos temas. La muerte fue uno de los ejes fundamentales para su constitución como sociedad. En las obras literarias, es constante la presencia de diversos elementos propios de la temática de la muerte. En la cultura latina, sobre todo con los poetas doctos, se retomó ese legado y ellos contribuyeron con sus obras a que se extienda y tenga incluso más diversidad. Una de las formas de explicar la muerte fue la creación de dioses, semidioses, representaciones, espacios y circunstancias que formaron en conjunto una “cultura de la muerte”. El Hades pasó así a ser parte esencial de la sociedad helena, por su ligazón con la propia vida y por su presencia como espacio perteneciente a un ámbito divino y estructurado.

La tradición clásica utilizó el término *katábasis* por su significado literal de “descenso”; aunque, de manera general, también fue usado como referencia al viaje hacia el inframundo y a su regreso (Frost y Laing, 2014, p. 215). Mientras la *katábasis* era vista como un proceso

iniciático y de transformación para el héroe, la *anábasis* —la ascensión o salida— estaba relacionada con una guía de carácter revelador (Bauzá, 1998). Las aventuras hacia el inframundo fueron escasas por los riesgos y las dificultades que existían. Este viaje era el más peligroso y difícil, requería de gran valor y necesitaban una motivación para ser realizado. Al realizar la *katábasis*, los héroes se enfrentaban al viaje más importante de su vida, que los ponía frente a un espacio incierto y que les era desconocido.

De esta forma, la *katábasis* se convirtió en un referente social y cultural, que era muy respetado y que pocos podían realizar. Las obras literarias, en sus diferentes géneros, narraban las hazañas y los peligros a los que los héroes más grandes se habían enfrentado. Los viajes al Hades resultaban muy conocidos. En la *Odisea*, canto XI, Odiseo realiza una *katábasis* para pedir un oráculo a Tiresias que le permita cumplir su *nostos* y deponer la cólera de Poseidón. Aquí se encuentra con la parte humana de Heracles —otro héroe que también descendió al Hades para realizar uno de sus doce trabajos—. De igual manera, existen más textos en los que se encuentran retratados otros descensos realizados, como el de Psique, en *El asno de oro*¹⁷, para cumplir la prueba de Afrodita; de Orfeo, en la *Geórgica IV*¹⁸ y en las *Metamorfosis*¹⁹, para recuperar a su amada; de Dionisos, en *Las Ranas*²⁰, para buscar al más grande tragediógrafo; de Eneas, en la *Eneida*²¹, para hablar con su padre y conocer el lugar en que debe fundar la nueva Troya. En *Biblioteca* de Apolodoro se narra el descenso de Pirítoo, acompañado por Teseo, para secuestrar y casarse con Perséfone; sin embargo, “cuando Teseo llegó al Hades con Pirítoo, fue víctima de un engaño; pues con el pretexto de brindarles hospitalidad, Hades

¹⁷ *El asno de oro* es también conocido como *Metamorfosis* y fue escrito por Apuleyo. Se considera la única novela latina de viaje de la que se tiene evidencia.

¹⁸ La historia de Eurídice fue narrada por Virgilio en la *Geórgica IV* (453-527).

¹⁹ La historia de Orfeo y Eurídice también se encuentra en el Libro X de Ovidio.

²⁰ *Las ranas* es una comedia escrita por Aristófanes.

²¹ La *Eneida* fue escrita por Virgilio. Desde la teoría de la Transtextualidad puede ser vista como otro hipertexto de la *Odisea* de Homero.

primero los hizo sentar en el trono de Lete, donde quedaron fuertemente adheridos y aprisionados por anillos de serpientes.” (Apolodoro, *Epítome*, I, 24-29).

Asimismo, existen otros descensos que han surgido después de la tradición clásica helena y latina. En el siglo XIII, Dante renovó la visión del cielo y el infierno con la *Divina Comedia*. En el siglo XX apareció el *Ulysses* de James Joyce. De igual manera, en el ámbito latinoamericano, Juan Rulfo con su novela *Pedro Páramo* y Leopoldo Marechal con *Adán Buenosayres* narraron el descenso al inframundo en la época contemporánea. Existen otros textos, además de los ya mencionados, que tomaron la *katábasis* como eje estructural, lo que deja ver cómo esta tradición perduró a través del tiempo y fue reinterpretada desde diversos referentes literarios. Por su parte, Ismaél Kadaré también sintió la necesidad de construir su propio inframundo. Esta inclinación temática es perceptible ya en algunas de sus obras y en los elementos por los que estas se encuentran compuestas; sin embargo, *El Palacio de los Sueños* es la novela en la que se manifiesta en su totalidad la construcción del inframundo y la visión que tuvo de él.

Es importante señalar que estas nuevas versiones del Hades clásico han variado en las significaciones que se les ha dado. En la tradición helena, el Hades era un espacio al que la *psyqué* de una persona iba cuando moría y el lugar al que era destinada dependía por completo de las acciones y comportamientos que había tenido durante su vida. A partir de la *Divina Comedia*, este lugar adquirió una visión distinta, fuertemente marcada por la religión católica. El Hades pasó a ser el *inferos* y a tener la connotación de castigo. Además, se realizó una división y separación entre cielo, infierno y purgatorio. En *El Palacio de los Sueños* se toma como base aspectos de la tradición clásica helena. Sin embargo, el Tabir Saray también tiene una fuerte relación con el *inferos* ya que, para Mark-Alem, este espacio no será un lugar agradable, sino que sufrirá y se lamentará por tener que pasar su vida en ese espacio. Al ser el lugar donde se almacenan los sueños, una parte de cada persona está ahí. Además, los sueños

enviados son evaluados (similar al juicio que se hacía con las almas) y si son peligrosos para el gobierno, los soñantes son torturados hasta la muerte; es decir, sufren un castigo que se determina de acuerdo a un dictamen.

Dentro de la sociedad griega, el género de la épica fue el que inicialmente se destacó en el manejo y la descripción de la *katábasis*. En las obras de Homero se muestran representaciones de las diversas manifestaciones que la muerte, sus procesos y sus formas pueden tener. Por ejemplo, en la *Ilíada*, los encuentros, enfrentamientos y diálogos brindan pistas y nuevas perspectivas alrededor de la muerte. La aparición de Patroclo en un sueño, la muerte de Sarpedón, el ultraje del cuerpo de Héctor, el respeto a los ritos funerarios, entre otros, son episodios que permiten construir un corpus de información alrededor de este tema. De igual manera, en la *Odisea* se narra el famoso descenso de Odiseo. En el Hades, el héroe se encuentra con personajes conocidos de la tradición clásica y también con sus seres amados. Es así que el imaginario homérico fue vital para la sociedad de la época por el entendimiento que brindaba de la muerte y sus aspectos adyacentes (Burkert, 2007).

En el canto XI de la *Odisea*, Homero (trad. 1982) recrea el viaje de Odiseo, rey de Ítaca, quien por consejo de Circe desciende al Hades en busca de un oráculo de Tiresias para indagar sobre el cumplimiento de su *nostos* y la forma de deponer la cólera de Poseidón que impide su retorno. A partir de esta narración, se instaura una representación de la muerte como un espacio ordenado, con jerarquía, elementos simbólicos, estructuras y divisiones. Así como en la *Ilíada* se presenta el catálogo de los barcos y de los pueblos aqueos, en la *Odisea*, en este canto en específico, se encuentra el catálogo de las mujeres famosas y Odiseo puede conocer tanto los hechos que han sucedido durante su ausencia como recordar sucesos importantes de la historia griega. El uso de estas estructuras narrativas contiene información sustancial tanto literaria como sobre la tradición mítica. De igual manera, los diferentes encuentros de Odiseo con héroes, reyes y personajes del pasado reflejan la interrelación entre personajes y obras

mitológicas desde la que la *Odisea* fue construida. Además, estas alusiones responden dudas y dan nueva información, que quizá no se había visto o no habían sido tratados en otros textos.

Cuando Odiseo llega al Hades, realiza un ritual según lo aconsejado por Circe; nadie puede acercarse a beber de las ofrendas antes que Tiresias²², el más reconocido adivino. Mientras espera su llegada, el primero con quien se encuentra es Elpénor, uno de sus compañeros de viaje, que murió al bajar sin cuidado de las escaleras en la isla de Eea²³, y le pide que realice los correspondientes ritos funerarios. Después, llega su madre, Anticlea, que seguía con vida cuando él dejó Ítaca para ir a Troya. Tiresias es el primero en beber y le da el oráculo buscado; además, le explica que solo las almas a las que permita tomar de la sangre, podrán hablar con él (*Odisea*, XI, 57-149). Estos encuentros tienen carga simbólica, representan al Hades como un lugar en el que las almas pueden todavía comunicarse con los seres vivos, interactúan con ellos y transmiten conocimiento. Odiseo ha ingresado a un mundo que no es el suyo, que pertenece a un espacio y un discurrir de tiempo distintos, y tiene un accionar independiente de la vida. No obstante, en el Hades la interacción todavía es posible y permite el reencuentro con el otro, lo que lo vuelve una fuente de información fundamental para el proceso del héroe.

Los acercamientos con las psyqués pueden adoptar diferentes matices. El caso de Áyax Telamonio, quien acabó con su vida después de sucumbir a la locura por no haber recibido la armadura de Aquiles, es más bien doloroso. Si bien Áyax tenía derecho a las armas, Agamenón se las dio a Odiseo, por lo que, cuando se encuentran en el Hades, Áyax permanece distante y le da la espalda. Su actitud se mantiene incluso a pesar de las palabras de Odiseo para dejar de lado cualquier rencor. En este pasaje es importante resaltar la memoria que Áyax no ha perdido sino, por el contrario, ha mantenido. Él es capaz de recordar los hechos dolorosos que vivió, es

²² La historia de Tiresias y su obtención del don de la profecía, como compensación por la ceguera a la que Hera lo condena, se encuentra dentro de las *Metamorfosis* de Ovidio en el libro III.

²³ Este episodio sucede en el Canto X de la *Odisea* en Eea, el hogar de Circe.

decir, su psiqué conserva algunos de sus rasgos humanos. Lo mismo sucede con Aquiles, que lamenta su muerte y pide saber cómo está su hijo. Evidentemente, la memoria de las psíqués se mantiene independientemente del paso del mundo mortal al inframundo.

Las diferentes referencias al Hades han creado un corpus que en conjunto revela la visión que se tiene sobre este espacio. Es común que estas manifestaciones cuenten tanto con similitudes como con diferencias. Por ende, dentro de las *katábasis*, además de las descripciones ligadas a la caracterización del héroe, su entorno y sus decisiones, existen elementos propios que varían de acuerdo a la obra y el autor. Por ejemplo, en la *Eneida* existe una diferencia sutil, pero profunda, en cuanto a la descripción de la situación de las almas en el inframundo. Cuando Eneas desciende para buscar a su padre, Anquises, describe la organización del Hades. Dentro de la narración se nota que el tratamiento de las almas es distinto: “Mas en aquella hora el padre Anquises / absorto estaba en la visión de un valle, / plácido encierro de unas almas prontas / a volver a la luz.” (Virgilio, trad. 1989, p. 345). En la *Eneida* se menciona la posibilidad de un regreso de las almas a la vida, una metempsicosis, que no está presente en la *Odisea*.

Para la tradición clásica, el cuidado que se tenía con el cuerpo mortal era fundamental y comprendía obligaciones de respeto con la tradición y los dioses. Obras como *Antígona*,²⁴ de Sófocles, o el pedido de Elpénor en la *Odisea*, permiten entender la importancia que tenía el cumplimiento de los ritos funerarios en la cultura helena. De igual manera, en la *Ilíada*, se encuentra la aparición de Patroclo en un sueño para pedir ser enterrado. Cuando Aquiles quiere abrazarlo: “tendió los brazos hacia él, / pero no lo pudo tocar; el alma, como el humo, bajo tierra / se desvaneció entre leves susurros.” (*Ilíada*, XXIII, 99-101). Otro episodio importante es el de Príamo, rey de Troya, quien se pone en riesgo para hablar con Aquiles y pedirle que

²⁴ La tragedia de Antígona toma como base estructural el deber de ella con el cuerpo difunto de sus hermanos, Polinices y Eteocles, y su lucha por darles sepultura.

devuelva el cadáver de su hijo, Héctor. Por ende, es evidente el profundo interés que hay en el respeto al cuerpo físico cuando alguien fallece.

No obstante, no eran únicamente los aspectos y procesos del cuerpo material los que requerían atención. Además de existir costumbres ligadas a los restos mortales, había también toda una estructura alrededor de lo que sucedía después de la muerte, es decir, con la *psykhé*²⁵). A esta última se la veía como el aliento que abandona el cuerpo del difunto, cuando cesa la respiración, y se dirige directamente al Hades, donde debe pasar por un proceso hasta saber cuál va a ser su última morada (Burkert, 2007).

La *psyqué* es una imagen intangible e incorpórea, es posible recordarla y pensar en ella, también puede ser vista; pero no hay la posibilidad de tocarla, no tiene materialidad, sino que se desliza como humo entre los dedos. Esto lo siente Odiseo en el Hades cuando ve a Anticlea: “... cediendo a mi impulso / quise al alma llegar de mi madre difunta. Tres veces a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla, / y las tres, a manera de ensueño o de sombra, escapóse / de mis brazos.” (*Odisea*, XI, 204-208). Ante esta situación y percibiendo el desconcierto de Odiseo, Anticlea le explica lo que sucede en el Hades:

“...es esa por sí condición de los muertos: no tienen / los tendones cogidos ya allí a su esqueleto y sus carnes, ya que todo deshecho quedó por la fuerza ardorosa / e implacable del fuego / al perderse el aliento en los miembros; / sólo el alma, escapando a manera de sueño, revuela por un lado y por otro.” (*Odisea*, XI, 218-223).

Entonces, la *psyqué* no es un doble del cuerpo físico ni tampoco tiene los atributos de lo que en la actualidad se conoce como “alma”. Al estar en el Hades ha perdido gran parte de sus características humanas, no es tangible, sino es un aliento apenas (Burkert, 2007).

²⁵ Si bien existen formas distintas de escribir esta palabra, la grafía “*psykhé*” tiene una transliteración más cercana al original griego. En el presente estudio se ha optado por utilizar “*psyqué*” porque su uso es más conocido y ha tenido mayor difusión.

No obstante, como se ha visto en la *Odisea*, hay psyqués que mantienen características propias a pesar de estar en el inframundo. Áyax recuerda lo que sucedió con Odiseo. Aquiles, por unos instantes, se arrepiente por haber muerto joven y también inquiera por la vida de su hijo, Neoptólemo. Agamenón recuerda su muerte a manos de Egisto y la traición de su esposa, Clitemnestra. Anticlea le cuenta a su Odiseo lo que sucedió tras su partida. Por consiguiente, la memoria, ciertas características personales y algunos sentimientos se han mantenido inamovibles aun cuando la psyqué se encuentra en el Hades. Esta permanencia cumple funciones como transmitir información, brindar consuelo, dar consejos o recordar hechos pasados. De igual manera, actúa como punto de conexión entre obras literarias, lo que conlleva a que se fortalezca el entramado mitológico griego. Para Bauzá (1998), la idea de que exista una psyqué constituye una posibilidad de trascender la mortalidad y justificar lo que sucedía tras la muerte. Su presencia es también una explicación a lo que viene después del deceso.

En consecuencia, la *katábasis* posibilita la unión de dos mundos que, generalmente, se encuentran separados. Para el héroe, el descenso implica también la superación de su condición como ser mortal y efímero y un conocimiento anticipado de un lugar al que solo llegaría al morir. Con esta aventura, él regresa distinto, pues ha sufrido una transformación total. Su regreso implica un conocimiento mayor de su identidad y le otorga una visión distinta tanto del mundo efímero como del trascendente. Para Frost y Laing (2014, p. 230-232), después de este viaje, su retorno será también un relato de supervivencia, en el que muchos sucesos habrán cambiado y se habrán realizado sacrificios. Este proceso permitirá que el viajero se vea con mayor profundidad, sea consciente de sus debilidades y fortalezas, es decir, haya pasado por un proceso de constitución personal. Finalmente, gracias a los relatos de quienes han viajado al inframundo, se volverá posible conocer características de este espacio que normalmente permanece desconocido para los seres humanos (Bennett, 2008, p.112).

Para concluir, la *katábasis* es un proceso que enfrenta al héroe a la prueba más peligrosa y también le ayuda en su autoconocimiento. Para realizarla, siempre debe existir una motivación para emprender esta aventura. Asimismo, desde la perspectiva de las obras de la tradición clásica, el inframundo es un espacio organizado y que cuenta con una estructura propia. Los encuentros que aquí se dan pueden ser de diferente tipo y, además, posibilitan diversas visiones sobre el estado de cada psiqué en el Hades. Este viaje conecta dos espacios independientes y permite que quien se aventure a realizarlo emerja con cualidades nuevas y visiones renovadas. Por lo tanto, la *katábasis* es también un factor determinante en la constitución de la identidad propia de cada quien.

2.2 Objetivo de la *katábasis*

*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre,
un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí
que vendría a verlo en cuanto ella muriera.*

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

Cuando el héroe decide realizar la *katábasis* y enfrentarse al viaje más peligroso, lo hace por una motivación específica, tras haber tomado una decisión que marca un punto definitorio en su vida. El descenso, está formado por los mismos elementos generales del viaje: la partida y el regreso. También tiene un eje transversal y que es el objetivo por el cual ha sido realizado. Esta motivación es crucial pues justifica emprender el viaje más arriesgado al que el héroe se puede enfrentar. Dentro de la tradición clásica se han retratado diferentes razones por las que los héroes y los dioses han efectuado el descenso. Sin embargo, en este apartado se pondrá especial atención al motivo del conocimiento como factor determinante en el inicio de un viaje. En la obra analizada, *El Palacio de los Sueños*, la causa fundamental por la que Mark-Alem realiza la *katábasis* es por cumplir con las disposiciones de su familia y solamente después buscará el conocimiento como aliciente para permanecer en el Tabir Saray.

De acuerdo a la cultura helena son diversos los motivos que han llevado a que dioses, héroes y mortales emprendan el viaje al Hades. A diferencia de otras *katábasis* clásicas, la que se representa en la *Odisea* no está fundamentada en la recuperación de una persona o un animal, sino que surge de la búsqueda del conocimiento de un oráculo que permita que Odiseo y sus compañeros consigan su *nostos*. En este relato homérico se describe la distribución topográfica del inframundo, los ritos que se deben realizar, los pasajes de acceso y la situación general de las psyqués que ahí habitan (Calvo Martínez, 2000). Sucede algo similar en la *Eneida*. Para que Eneas pueda completar el viaje a los orígenes de Troya de la nueva ciudad, debe conocer cuál es el destino provisional que le ha sido dado, su *fatum*. Evidentemente, las respuestas que estos héroes necesitan podrán conseguirse solamente a través de grandes esfuerzos y de completar un proceso constitutivo a través del descenso al inframundo.

Otro aspecto importante en la *katábasis* es que, debido a los encuentros y situaciones que se presentan a lo largo de este viaje, los héroes pueden conocer también otra información aparte de la que buscaban en un principio. Por ejemplo, cuando Odiseo llega al Hades obtiene el oráculo que necesitaba, pero, además, descubre que su madre ha muerto —información que está en el ámbito personal y directamente relacionada con él. Además, encuentra datos que le son conocidos, pero que no están dentro de su esfera más cercana e individual. Igualmente, el héroe puede encontrar historias propias de la tradición mitológica clásica en general, como el catálogo de las mujeres famosas, que Odiseo conoce y del que recuerda cada una de las historias, pero que pertenecen al marco general de la mitología. Finalmente, estas narraciones también contienen datos que describen la estructura y las características del Hades y cómo se encuentra organizado.

Por lo tanto, para realizar la *katábasis*, previamente ha existido un proceso en el que el héroe ha dejado el entorno que le era conocido, en pos de un objetivo que le lleva a un contexto nuevo y diferente. El conocimiento que adquiriera en esta travesía le brindará otras

características y una visión del mundo y de sí más amplia. Quien realiza el descenso obtiene atributos que otros no poseen: ha viajado al inframundo y en sí lleva conocimientos de dos espacios, del de los vivos y, después de ese viaje, también del de los muertos (Bauzá, 1998). Para Joseph Campbell (1991, p. 95), dentro de esta aventura, el proceso que se realiza implica un desplazamiento que es tanto físico y externo como espiritual e interno. La *katábasis* es un descenso que implica también una ascensión, la *anábasis*, que podría entenderse como el encuentro final con el ser interno y el retorno a lo esencial. Por ende, el ámbito espiritual también es considerado dentro del proceso de transformación del viaje y es importante tenerlo presente en el análisis.

Dentro de la obra de Ismaíl Kadaré existen referencias de distinto tipo a la cultura helena, que a su vez constituyen reflexiones alrededor del mundo clásico, el albanés y la interacción que surge entre ambos. Por ejemplo, Kadaré menciona ciertos detalles de la interacción histórica entre Grecia y Albania, además de elementos propios de la mitología griega como el Oráculo de Delfos. Independientemente de criterios temporales, espaciales o culturales, Kadaré ha logrado unir en su obra estos dos mundos en un diálogo constante. Entre sus pasiones, la idea de construir un inframundo estuvo siempre presente y la sociedad en la que vivió actuó como catalizador para que esta pudiera concretarse:

Por eso cuando comencé a escribir 'El Palacio de los Sueños' o, más exactamente, mientras concebía los capítulos intermedios, con gozo y miedo simultáneos, comprobé que sin proponérmelo estaba realizando mi viejo sueño: en toda la estructura de mi novela, como en segundo plano, destacaba el infierno. Cuanto más lo pensaba, más claro se me hacía: era una suerte de reino de la muerte donde, si no nosotros mismos, se encontraban nuestro dormir y nuestros sueños, por tanto, una parte nuestra estaba ya del otro lado mientras nosotros permanecíamos aún en éste. Todos los elementos del

infierno de los antiguos griegos estaban allí... (Kadaré citado en Sánchez Lizarralde, 2009, p. 29).

El Tabir Saray tiene una estructura y organización interna que recuerdan las descripciones que se daban del inframundo clásico. Para Kadaré, la organización burocrática, los análisis e interpretaciones de los sueños y el tratamiento que se le daba a cada uno vuelve a este lugar un infierno que está ubicado en la Albania gobernada por el Imperio otomano y en la época moderna, pero tiene como base el Hades griego. Mark-Alem entra en un viaje iniciático cuando ingresa en este aparato estatal y conforme avanza, descubre lo absurdo de la actividad institucional y burocrática, junto a la falsedad desde la que está construida para perpetuar el poder (Sánchez Lizarralde, 2009). En la *katábasis* que realiza, se muestran factores que tienen relación directa tanto con su identidad como con sucesos externos que le rodean — principalmente de origen político y de poder—.

Si bien este trabajo de investigación está centrado en la relación que se presenta con el motivo clásico del viaje, resulta necesario mencionar que esta construcción indudablemente recuerda a la escritura de Franz Kafka. Dentro de sus novelas, el individuo se encuentra subyugado bajo el poder, un poder que desconoce y que le resulta incomprensible. La burocracia es ese proceso inacabable y falto de lógica, que una institución, principalmente gubernamental, ha instaurado y en la que el individuo está atrapado. Los formularios, requisitos y procedimientos suceden uno tras otro en una cadena que no tiene fin, ni razón específica o respuestas. Por lo tanto, cuando Mark-Alem se enfrenta al aparataje estatal instaurado en el Palacio de los Sueños, se encuentra con un proceso incomprensible y falto de sentido. Su obligación como funcionario es adaptarse, incluso si en un inicio no entiende totalmente cómo está organizado este espacio ni cuáles son las funciones de su puesto de trabajo. Finalmente, Mark-Alem se ve atrapado en su totalidad por el sistema operacional del Tabir Saray y, al ser nombrado director, se convierte en un elemento activo y dirigente de esta estructura.

Mark-Alem descende de una familia muy poderosa y de gran tradición que tiene origen albanés: los Qyprilli²⁶. Desde sus inicios y a lo largo del tiempo, la relación que este clan tuvo con el estado otomano variaba constantemente. Esta interacción siempre cambiante gozó en ocasiones de la simpatía del sultán, que los protegió y les otorgó grandes puestos en el engranaje estatal, mientras que otras veces fueron atacados, asesinados o llevados a la desgracia por los mismos que los habían tenido bajo su cuidado. Los Qyprilli fueron desde siempre una amenaza para el gobierno imperial, no solamente por su importante posición social y el respeto que imponían, sino también por lo simbólico de su presencia: eran la única familia que poseía una epopeya propia, que era cantada tanto por los *lahutare*²⁷ en Albania²⁸ como por los rapsodas que venían desde Bosnia y la interpretaban en lengua eslava²⁹.

De ahí la complejidad con que se trataban las acciones y los comportamientos de cualquiera de sus integrantes. La decisión de que Mark-Alem, uno de sus miembros más jóvenes, entrara a trabajar al Palacio de los Sueños respondía a la necesidad de encontrar un trabajo que representara el menor riesgo político y a la búsqueda de los Qyprilli por perpetuar el poder que los mantenía a salvo y en su estatus social. No obstante, era de conocimiento general que las relaciones de los Qyprilli con el Tabir Saray eran complejas, incluso ya desde sus inicios como Yildiz Saray³⁰. Por eso, cuando Mark-Alem es funcionario de Interpretación, su tío, el Visir, insiste en la importancia de que él se mantenga atento a cualquier noticia o cambio que suceda en el palacio. Como él mismo le había explicado, la lucha por dominar el Tabir Saray era manifiesta ya que, con el pasar del tiempo, este lugar había obtenido cada vez

²⁶ La historia del origen de esta familia albanesa está narrada en *El puente de los tres arcos*, novela que fue publicada anteriormente a *El Palacio de los Sueños*.

²⁷ Rapsodas de origen albanés. Su nombre viene del instrumento musical que tocan: la *lahuta*. Son quienes conocen la epopeya de la familia Qyprilli en el idioma albanés.

²⁸ En *El expediente H*, el eje transversal de la obra será la búsqueda del sultán por encontrar un escritor que construya una epopeya personal sobre su gobierno.

²⁹ En *El Palacio de los Sueños* se menciona que la epopeya de los Qyprilli se canta tanto en Albania como en Bosnia. No obstante, antes de la invitación de Kurt a los *lahutare* albaneses, los Qyprilli no conocían la versión en albanés y solamente habían escuchado a los rapsodas venidos de Bosnia.

³⁰ Para Sánchez Lizarralde (2009), la traducción más cercana para esta expresión sería “El Palacio de las Estrellas”.

más poder y tenía la facultad de cambiar el rumbo de los hechos en todo el Imperio: quien obtuviera el control del palacio, sería también dueño de las decisiones y el accionar del estado.

El ascenso vertiginoso de Mark-Alem, de funcionario de Selección y luego Interpretación, a Jefe del Sueño Maestro y, después, primer director adjunto del Tabir, es también un proceso por el cual él completa su viaje y adquiere conocimientos. Sin embargo, esta transición antes que ser un ascenso, es una *katábasis* al corazón mismo del palacio. Conforme su poder aumenta y llega a los más altos mandos, Mark-Alem se interna gradualmente en el reino de la muerte. Las descripciones de la propia novela lo confirman: el frío, el terror, el cansancio y el alejamiento con la vida cotidiana son evidentes. Él sabe que deja de lado su parte humana para internarse en el mundo del sueño; mundo que ahora gobierna y en el que posee un poder gigantesco. Igualmente nota que es un sacrificio y debe permanecer alejado de la vida para ser capaz de resistir su estancia ahí. Ya al final de la novela, con tristeza, Mark-Alem entenderá que “si se había refugiado allí era precisamente con el fin de defenderse” (Kadaré, 2009, p. 232). Para él, ahora la vida está dentro del mundo de los sueños y él es quien tiene el poder de controlarlo y dirigirlo.

Por otro lado, esta *katábasis* es también una forma de alcanzar conocimiento interno para Mark-Alem. Además de la posibilidad de entender su contexto y obtener poder político y social, la identidad del personaje se ve definida conforme se desarrolla su estancia en el palacio. Antes, por su juventud, él había disfrutado de una vida tranquila y sin obligaciones. No obstante, después de su ingreso, para él se inicia una etapa de cambios progresivos, principalmente en su carácter y personalidad. Finalmente, Mark-Alem adquiere madurez y pasa a ser considerado un adulto, por lo que empieza a tener la facultad para tomar ciertas decisiones. Conforme avanza su posición laboral, él va convirtiéndose en un referente de respeto y cuidado dentro de su familia. Su *katábasis* actúa a su vez como un rito de paso hacia la adultez en el

que se constituye como elemento activo de la sociedad y miembro importante dentro de su propia familia.

En conclusión, así como en ciertas *katábasis* clásicas la motivación principal fue la búsqueda de conocimiento, en *El Palacio de los Sueños* el objetivo es el mismo. La necesidad de conocer y obtener información actúa como catalizador para que se mantenga el descenso. Sin este conocimiento, la caída en desgracia de la familia Qyprilli, del propio Mark-Alem, sería inevitable. Con el control del palacio, al menos existe una posibilidad de evitar o prevenir ese proceso. De igual manera, a través de la transformación propia dada por el viaje, el protagonista logra construir su identidad dentro de este espacio. Por ende, la entrada al Tabir Saray implica una lucha por obtener conocimiento y, también poder, además de ser un proceso que influye en la construcción de la identidad de Mark-Alem.

2.3 Simbología de la *katábasis*

El lenguaje del sueño no está en las palabras, sino bajo ellas. En él las palabras son productos accidentales del sentido, el cual se encuentra en la continuidad sin palabras de un flujo. El sentido se esconde dentro del lenguaje de los sueños a la manera en que lo hace una figura dentro de un dibujo misterioso. Es incluso posible que el origen de los dibujos misteriosos se encuentre en esa dirección: en calidad de estenograma onírico.

Benjamin, **Sueños.**

En *El Palacio de los Sueños*, y a diferencia de lo que sucede en las obras clásicas, no existe una alusión específica o directa al hecho de que el personaje realiza una *katábasis*. En esta obra los indicios que muestran la *katábasis* son, además de los otros mencionados previamente en esta investigación, el uso estilístico del lenguaje por parte de la voz narrativa y la simbología clásica desde la que ha sido construida. La presencia de ciertas palabras relacionadas al infierno y la relación entre el sueño y la muerte, como hermanos gemelos son, en esencia, los referentes fundamentales para concebir el palacio como una visión moderna del Hades griego.

La opinión de Ismaíl Kadaré sobre la construcción de su novela resulta sumamente esclarecedora porque, desde un inicio, propone la relación fundamental que atravesará en su totalidad el texto: los sueños en su vínculo con la muerte. En esta obra, los sueños de los súbditos de todo el Imperio son enviados al Tabir Saray y van a pasar por un proceso ya establecido, mientras que su dueño permanece fuera, en la vida; es decir, una parte de cada quien está atrapada en él. De manera que ese fragmento íntimo de cada persona, el que no pertenece al ámbito social externo, es seleccionado, analizado, interpretado y clasificado, en una estructura minuciosamente ideada por una entidad burocrática. Además, como el autor lo afirmó, la organización del Palacio de los Sueños, su distribución y su método de clasificación surgen de lo que se ha establecido previamente en el Hades: “Todos los elementos del infierno de los antiguos griegos estaban allí...” (Kadaré citado en Sánchez Lizarralde, 2009, p. 29).

Para entender el vínculo existente entre el sueño y la muerte, es necesario remontarse a la tradición mitológica, específicamente a la *Teogonía* de Hesíodo (Trad. 1990). Para comenzar, en el apartado “Hijos de la Noche y de Eris”, se narra cuáles son los hijos que tuvo la Noche: “al maldito Moros, a la negra Ker y a Tánato; parió también a Hipnos y engendró la tribu de los Sueños³¹.” (p. 80). Por consiguiente, Hypnos, el sueño, y Thánatos, la muerte, son hermanos. Más adelante, en la *Titanomaquia*, también se hace alusión a Hypnos y Thánatos:

Uno de ellos recorre tranquilamente la tierra y los anchos lomos del mar y es dulce para los hombres; el otro, en cambio, tiene de hierro el corazón y un alma implacable de bronce alberga en su pecho. Retiene al hombre que coge antes, y es odioso incluso para los inmortales dioses. (Hesíodo, trad. 1990, p. 105).

De esta relación surge la temática que acompañará al personaje durante toda la obra: al entrar en el palacio, Mark-Alem está emprendiendo un descenso hacia el reino de la muerte, es

³¹ En las *Metamorfosis* de Ovidio aparece referida *Óneira*, la tribu de los Sueños “pueblo de [sus] mil hijos” (XI, 633), y su morada: “Hay cerca de los cimerios, en un largo receso, una caverna, / un monte cavo, la casa y los penetrales del indolente Sueño, / en donde nunca con sus rayos, o surgiendo, o cayendo, / Febo acercarse puede. Nieblas con bruma mezcladas / exhala la tierra, y crepúsculos de dudosa luz. (XI, 592-596).”

decir, los sueños de cada súbdito son partes que están atrapadas en ese “otro lugar”. Como ya se ha referido, el manejo del lenguaje es esencial para que la relación entre sueño y muerte se materialice y gane fuerza. Con sus palabras, Kadaré crea una atmósfera en la que el elemento reinante es la muerte que domina el accionar de los personajes y acontecimientos. A lo largo del libro y debido al uso lingüístico, la ansiedad, el miedo, lo inexplicable y el continuo acecho estarán presentes en la lectura como elementos conformantes del descenso al inframundo que realiza el personaje. Este autor no se limita en el uso reiterado de palabras como “infierno”, “muerte”, “inquietud”, “frío”, “terror”, “sufrimiento”, “infernidad”, “angustia”, entre otros, sino por el contrario las utiliza en sincronía con las descripciones y los hechos del palacio.

A esta construcción lingüística de la atmósfera se le suman episodios que tienen como tema específico la muerte. Por ejemplo, en una ocasión, Mark-Alem, tras salir tarde del trabajo, debe dirigirse a la puerta trasera del palacio donde están los portadores de sueños y escucha la historia de uno de ellos. El portador recuerda cómo sus caballos se negaron a llevar un cartapacio de sueños proveniente de Jenishehir, una población lejana. Este episodio le pareció similar a la inmovilidad que adoptan los animales cuando ven un cadáver en su camino. Al final, el portador cayó en cuenta de que el cartapacio con los sueños hacía que los caballos se negaran a partir, “como que el sueño y la muerte son casi la misma cosa...” (Kadaré, 2009, p. 140). Algo similar sucede con Mark-Alem cuando ve al primer ataúd saliendo de la sala de interrogatorios y entiende cómo el mecanismo de interrogatorios, las cámaras de incomunicación, sirven para suprimir cualquier síntoma de rebelión: “En una palabra, un lavado de cerebro, pensó Mark-Alem. (...) Eran, al parecer, chisporroteos de ideas peligrosas que el Estado, por una u otra razón, debía aislar, lo mismo que se aísla el microbio de la peste hasta conseguir neutralizarlo.” (Kadaré, 2009, p. 122).

Por otro lado, al centrarse en la organización presentada en esta novela, es vital entender que son tres las propuestas de Kadaré. En primer lugar, está la clasificación según el tipo de

sueño. Mientras Mark-Alem permanece en Selección aprende que, de acuerdo a los asuntos que tratan, se dividen en varios tipos como: seguridad imperial, política interna e integridad, política externa, asuntos civiles, sueños maestros, entre otros. El establecimiento de una clasificación según el tipo de sueño, se encuentra ya presente en la tradición clásica³². Por ejemplo, en la *Eneida*, cuando Eneas va a salir del Averno, se topa con dos puertas:

Dos puertas dicen / tiene el país del Sueño, una de cuerno, / que abre paso a las sombras verdaderas; / con brillo de marfil la otra relumbra, / pero por ella envían sueños falsos / los Manes a la tierra. (Virgilio, trad. 1989, p. 360).

Cuando Eneas se despide de su padre y de la Sibila, se marcha por la puerta de marfil. Este episodio ha sido largamente discutido y, de acuerdo a la opinión recogida por Aurelio Espinosa Pólit³³, traductor de la *Eneida* (1989), una de las posibles razones por las que escogió esa puerta es porque el fin de la katábasis es similar al despertar de un sueño y, así como de estos son necesarias las interpretaciones, quien ha viajado al inframundo solamente puede hacer conjeturas sobre lo que ha vivido.

El Archivo, que se encuentra en el sótano del palacio, ha creado su propia organización. En este lugar se almacenan, en muros llenos de anaqueles hasta el techo, todos los sueños desde el inicio de las funciones del Tabir en el Imperio. Es descrito como: “un verdadero laberinto. Se puede uno perder con mucha facilidad.” (Kadaré, 2009, p. 165). El archivero le cuenta a Mark-Alem que ese lugar tiene su clasificación propia de acuerdo a la naturaleza de cada sueño; aquí está condensada toda la información sobre el soñar. Si el mundo desapareciera, en sus cartapacios podría encontrarse la verdad acerca de todo, pues la información completa se encuentra en ellos. En otras palabras: “Si el Tabir Saray es como el sueño en relación con la

³² Previamente, en la *Odisea*, en un diálogo con Odiseo, Penélope se ha referido a las puertas del sueño: “De marfil es la una, de cuerno la otra, y aquellos / que nos llegan pasando a través del marfil aserrado/ nos engañan trayendo palabras que no se realizan; / los restantes, empero, que cruzan el cuerno pulido / se le cumplen de cierto al mortal que los ve” (*Odisea*, XIX, 563-567).

³³ En una nota al pie de página del libro se menciona un comentario de G. Williams tomado del libro *Technique and Ideas in the Aeneid* (1983).

vida, el Archivo es un sueño más profundo aún en el interior del Tabir (...). En una palabra, un sueño dentro del sueño.” (Kadaré, 2009, p. 166).

En segundo lugar, se encuentra el proceso de codificación por áreas por el que pasan todos los sueños. El sustento para que este control se mantenga viene de los súbditos, que envían cada uno de sus sueños a los empleados del Tabir. Estos se encuentran ubicados en todas las zonas del Imperio, los recopilan y, en algunos casos, sobre todo en las poblaciones más lejanas, son los encargados de su transcripción. Después de este primer paso, existen subordinados, los portadores, que se ocupan de transmitirlos hasta el Tabir. Al llegar al palacio, son receptados para dirigirse en primer lugar a Selección, que actúa como un filtro, aunque, como bien lo nombran en la novela, su depuración no es definitiva, sino tentativa. Es Interpretación quien se encarga de la organización final de los sueños y, según sea el caso, decide qué sueño se convertirá en un Sueño Maestro.

En tercer lugar, está la organización propia del palacio. Arquitectónicamente es descrito como un espacio en el que no existe señalización y es fácil perderse, es decir, es similar a un laberinto con pasadizos interminables. Su división estructural como institución es más compleja y abarca no solamente sus distintos departamentos, sino: “—Además del Tabir normal, existe el Tabir Secreto —prosiguió el otro—, que se ocupa del tratamiento de los sueños que la gente no envía por sí misma, sino que el Estado debe procurarse por sus propios medios y procedimientos.” (Kadaré, 2009, p. 67). Entre el Tabir Legal y el Tabir Secreto todas las secciones se encuentran duplicadas, a excepción de Interpretación, que es el único departamento que funciona para ambos. No obstante, en jerarquía, por sobre estos se encuentran los encargados del Sueño Maestro o *Suprasueño*, que cada viernes entregan uno entre miles de sueños al Sultán.

Finalmente, es importante señalar la conexión directa con el poder institucional, que refleja por qué el Tabir Saray corresponde a un infierno. Durante la cena, Kurt critica

duramente al sistema que rige y las actividades que se realizan en el palacio, lo que causa disgusto entre los presentes. En su opinión, no es solamente una institución antigua y de gran poder. Al contrario, su fortaleza recae en la ceguera del pueblo que le imposibilita ver su verdadera naturaleza y lo protege: es capaz de influir en cualquier asunto sin que el pueblo, ni incluso los gobernantes, noten su intromisión. Es decir, el accionar del palacio interfiere en distintos puntos de la actividad estatal y, a su vez, establece contacto directo con los súbditos, por lo que su alcance es resultado de una intrusión justificada por un afán de control en un régimen totalitario. Lo temible de su poder, al que hace referencia Kurt, es precisamente por establecer contacto con la parte más privada y personal de cada quien, los sueños, sin que haya consciencia ni posibilidad de resistencia de este control establecido.

2.4 Análisis del proceso de *katábasis* en *El Palacio de los Sueños*

*¿Qué otra cosa esperas que surja de los territorios del sueño?,
continuó el otro. Son prácticamente los mismos que los de la
muerte. La misma amenaza omnipresente. ¡Desdichados de
nosotros, que debemos trabajar con estos cartapacios...!
Ismaíl Kadaré, **El Palacio de los Sueños.***

En la novela *El Palacio de los Sueños*, el albanés Ismaíl Kadaré construye una alegoría moderna con base en el tema del descenso. Al analizarlo desde lo propuesto por la teoría de la Transtextualidad, este submotivo no encuentra un único texto que haga las veces de hipotexto, sino que, por el contrario, se nutre de varias obras y referencias clásicas que, en conjunto, han construido el imaginario del inframundo. Si bien son diversos los textos que se refieren al descenso, se ha considerado necesario tomar como eje base la *Odisea*, por su construcción, la de sus personajes y el motivo por el que se realiza el viaje; ya que estos elementos la acercan mayormente a la estructura narrativa de *El Palacio de los Sueños* y permiten que exista una comparación más cercana al realizar el análisis transtextual.

Para comenzar, es importante considerar que la arquitectura del Tabir Saray responde a una organización laberíntica. En este espacio no existe una descripción puntual sobre cómo está dada su distribución, pero se entiende que existe un orden ya establecido. Este aspecto recuerda al inframundo clásico de la *Odisea* o la *Eneida* ya que, cuando se realiza la *katábasis*, el personaje describe las características de este lugar. En el momento en que Mark-Alem llega para trabajar como funcionario, cae en cuenta de que no solamente no conoce los horarios y la forma de organización del palacio, sino que no tiene la posibilidad de ubicarse dentro del palacio. Frente a él se presentan numerosos pasillos extensos y sombríos, conformados por puertas de gran tamaño, sin una numeración aparente o referencia específica: “Le parecía que incluso en aquel desierto de pasillos, después de estrellarse contra los muros y las columnas, se multiplicaban y adquirían resonancias aún más sombrías.” (Kadaré, 2009, p.56)

Esta distribución es fundamental pues contribuye a que se cree una atmósfera que dé verosimilitud a lo que sucede aquí. Los secretos y la muerte son partes esenciales del Tabir Saray, por lo tanto, es de gran ayuda que su forma sea laberíntica y que no exista la posibilidad de ubicarse dentro del lugar ni exista ningún tipo de señalización. La impresión de Mark-Alem sobre este espacio es...

Le parecía ahora que desde su entrada en aquel palacio no había hecho más que vagar por sus laberintos sin encontrar lo que buscaba. Todo indicaba que se trataba de algo deliberado, para recordarles a todos dónde se encontraban. De todos modos no le parecía necesaria semejante extenuación. Bastarían unos cuantos letreros aquí y allá: funcionario del Tabir, no olvides ni por un instante dónde estás... No despiertes. (Kadaré, 2009, p. 163).

En definitiva, al realizar la *katábasis*, se presenta un punto de discordancia con las obras clásicas: el espacio en el que Mark-Alem se encuentra tiene un orden, pero este permanece oculto a los ojos de quienes no han hecho el descenso. Es un enigma que no se deja desentrañar,

sino que se construye desde interpretaciones, murmuraciones e información trabajosamente obtenida. Solamente después, cuando ya ha ascendido al puesto de director, se le presenta la posibilidad de entender un poco mejor este espacio que alberga el soñar de todo el Imperio: “El mecanismo gigantesco que él dirigía trabajaba, a efectos prácticos, noche y día. Sólo ahora llegaba a hacerse idea de las verdaderas dimensiones del Tabir Saray.” (Kadaré, 2009, p. 225).

Para la tradición homérica, los sueños adquieren un papel de gran relevancia. Se los considera formas verdaderas que han sido enviadas por los dioses y que pueden transmitir mensajes o anticipar acontecimientos. En ellos se posibilitan encuentros y reuniones, tanto entre vivos como con algunos muertos. No obstante, también puede haber sueños falsos, sueños *dolosos*, que pueden confundir, dar información incorrecta o crear una idea errónea sobre cuál debe ser el accionar de la persona³⁴. En cierta forma, los sueños fomentan la idea de la trascendencia después de la muerte, ya que, en ocasiones, aproximan a los vivos con las psiqués de los muertos, incluso si esto sucede solo por momentos cortos y bajo formas intangibles. También, se podría entender que el yo de los sueños es uno distinto al de la vigía, pues este otro mundo tiene sus reglas e interacciones propias e independientes del mundo de la vida. En palabras de Erwin Rohde (1948): “Por consiguiente, el hombre que sueña y lo que ve en sueños confirman la existencia de un segundo yo con vida propia. Pero el hombre pasa también por la experiencia de que su cuerpo caiga en una inmovilidad semejante a la muerte sin que las vivencias del sueño inquieten al otro yo.” (p. 14).

De manera similar a cómo eran concebidos por la tradición homérica, en la novela de Kadaré, los sueños se consideran puentes hacia nuevos conocimientos. De ahí la necesidad y el énfasis en recolectarlos y clasificarlos, para después descifrar su significado. Un claro ejemplo de la función que estos tenían es el sueño fatal que anticipa la caída de los Qyprilli:

³⁴ Un ejemplo de un sueño doloso está en el canto II de la *Iliada* cuando Zeus le pide a Ensueño que lleve un mensaje equivocado a Agamenón, asegurándole una falsa victoria, y así honrar a Aquiles: “Anda, ve, pernicioso Ensueño, a las veloces naves / de los aqueos, y entra en la tienda del Atrida Agamenón / y declárale todo muy puntualmente como te encargo” (*Odisea*, II, 8-10).

“...un viejo instrumento musical, de aspecto insólito, que sonaba por sí solo en medio del desamparo, y un toro que, enfurecido al parecer por el sonido del instrumento, bramaba a los pies del puente.” (Kadaré, 2009, p. 81). Este sueño, que proviene de un vendedor de coles, parece dudoso en un principio por su origen sencillo; no obstante, se vuelve crucial en la trama: dictamina el asesinato de los *lahutare* venidos de Albania y la condena y ejecución de Kurt Qyprilli. Es decir, contiene el destino trágico de lo que sucederá durante la cena en la casa del Visir y predice otra tragedia en esta familia.

En la Hélade, un oráculo podía resolver un conflicto, por ejemplo: Tiresias le dijo a Odiseo cómo deponer la cólera de Poseidón. En cambio, en esta novela, fue el sueño el que vaticinó que el toro (el Estado) atacaría a la familia Qyprilli (*Ura*, el puente) por la presencia de la *lahuta*, el instrumento extraño (los *lahutare* albaneses). Se puede inferir, entonces, que los sueños actúan de forma oracular. Igualmente, si bien este sueño pasó por manos de Mark-Alem, él no supo interpretarlo ni recoger sus señales. También, es evidente que un sueño se encuentra cargado de simbología: “el solar repleto de basuras, el viejo puente, el instrumento musical desconocido y el toro enfurecido” (Kadaré, 2009, p. 127). No obstante, la interpretación no se basa en los símbolos por separado, sino que muchas veces su combinación es el elemento crucial para poder descifrar su significado. Esto lo comprenden los funcionarios ya que, si bien es necesario el conocimiento de los arquetipos y símbolos base, la interpretación de un sueño proviene de la creatividad del interpretador. Por ende, este ejercicio no debe verse con rigidez, sino desde las posibles combinaciones simbólicas que se puedan crear.

Puesto que ya previamente se ha mencionado la relación entre sueño y muerte, solamente queda por desarrollar ciertas impresiones que en la novela vuelven más factible el entendimiento del Tabir Saray como una reconstrucción del infierno. A pesar de que los funcionarios no hablan abiertamente de ello, la relación entre sueño y muerte era manifiesta y a su alrededor circulaban diferentes opiniones. Una de ellas proponía a los sueños como

expresiones del reino de la muerte: "...afirmaban que el Apocalipsis no era sino el día en que los sueños saldrían de la cárcel del dormir, pues la resurrección de los muertos que el común de la gente concibe de forma metafísica, se produciría precisamente de ese modo." (Kadaré, 2009, p.124). Esta opinión abre paso al análisis puntual sobre la presencia de Mark-Alem en el Tabir Saray y cómo se realizó su descenso.

La *katábasis* de Mark-Alem no inicia como una búsqueda de conocimiento, pero su vertiginoso ascenso laboral después deviene en adquisición de poder. A diferencia de otros empleados, su ingreso se da directamente en un departamento de gran importancia: Selección. Después es transferido a Interpretación, que es uno de los segmentos más importantes. En poco tiempo ya se ha convertido en el director adjunto del Tabir Saray. No obstante, este avance en el ámbito laboral, tiene un precio que debe pagar. Conforme más poder tiene, más ingresa en un mundo que lo atrapa y del que ya no será fácil regresar. Su *katábasis* llega a su punto más álgido cuando él se convierte en director y debe renunciar a la vida para poder mantener el refugio que el palacio le brinda.

A esto se suma la independencia que el Tabir Saray tiene de otros organismos y la estructura que ha creado para que este mundo autónomo funcione. En el Palacio de los Sueños se ha sistematizado tanto su organigrama institucional, como los funcionamientos y procesos desde los que se manejan los sueños. Todo esto desde un hermetismo que impide que cualquier dato se filtre y llegue a otros espacios. Evidentemente, esto recuerda la condición propia del Hades: solo quien ha realizado la *katábasis* es capaz de conocer el inframundo y su estructura. Es decir, tanto el Hades como el Tabir Saray permanecen en secreto total ante el ojo de los mortales y solamente abren sus puertas a muy pocos escogidos. De entre estos últimos, únicamente quienes tengan poder serán capaces de conocer mejor cómo se encuentra formado este espacio. Esta condición es compleja, pues también implica más peligro y menos posibilidades de regreso.

Esto es experimentado progresivamente por Mark-Alem. Las funciones, conforme el puesto es más alto, requieren más tiempo, dedicación y esfuerzo. Todo el poder que tiene al ser el director adjunto permite que, finalmente, él vea con claridad el espacio en el que se encuentra: “El mecanismo gigantesco que él dirigía trabajaba, a efectos prácticos, noche y día. Sólo ahora llegaba a hacerse idea de las verdaderas dimensiones del Tabir Saray”. (Kadaré, 2009, p. 225). Su entrega al trabajo repercute en su vida personal, ya que lo aleja y encierra en la esfera del inframundo. Después de la entrevista con el Visir y tras la muerte de Kurt, Mark-Alem no volverá a pedir que le liberen de su estancia en el Tabir. Por el contrario, él ha aprendido que debe evitar la seducción de la vida para seguir bajo el “hechizo” que crea el palacio. Si bien es uno de los hombres más poderosos, ha descendido hasta un punto en el que le resultaría extremadamente peligroso salir e intentar el regreso.

La propuesta de Kadaré de recrear la *katábasis* en la modernidad parte de la imagen del Hades de la tradición clásica, pero adquiere un carácter independiente por las características con las que este escritor la ha creado. Una de ellas es la alegoría al poder totalitario del régimen de Enver Hoxha en Albania que es visible en el control que ejerce el Palacio de los Sueños sobre los ciudadanos. El lugar que este escritor construye ya no es el Hades al que las psyqués llegan, sino es un reflejo del autoritarismo y la búsqueda de sometimiento en el pueblo albanés. Si bien Kadaré utiliza elementos que recuerdan las *katábasis* clásicas, como los espacios laberínticos, la relación entre el sueño y la muerte, las puertas que se deben cruzar, la organización del espacio, entre otros, su visión está profundamente marcada por el contexto que él mismo ha vivido. Esto quiere decir que el Palacio de los Sueños tiene relación directa con un régimen estalinista que espiaba y condenaba a quienes creía en contra del partido.

Otro punto a considerar es la caracterización que da a sus personajes y cómo estos responden al proceso del viaje. En el caso de Mark-Alem es evidente que existe un cambio en su personalidad y que su trabajo como funcionario en el Tabir Saray ha influido en él. A

diferencia de los héroes clásicos, Mark-Alem queda atrapado dentro del sistema burocrático y debe renunciar a su vida e identidad para poder sobrellevar el peligro inminente que rodea a los Qyprilli. Al emprender un viaje, el proceso que sigue un héroe clásico dista mucho del de Mark-Alem. Las decisiones que él toma no están enfocadas en la búsqueda de la *areté* ni tienen fines relacionados con el virtuosismo o el bien común, por el contrario, responden a necesidades personales y a la búsqueda de supervivencia, sin importar bajo qué circunstancias o cuáles sean los sacrificios para lograrlo.

Finalmente, el peligro que acecha al protagonista se desarrolla con base en nociones contemporáneas, es decir, el ambiente del Palacio de los Sueños está caracterizado por la angustia, el temor al poder y la constante vigilancia. Estas características se relacionan principalmente con la atmósfera en la que vivían las personas dentro de los regímenes totalitarios. El sentido heroico o virtuoso ha sido dejado de lado por la supervivencia al acecho constante y a la opresión. Si bien Mark-Alem realiza una *katábasis*, esta no se da de forma consciente en un inicio, ya que él no sabe qué lugar es el Palacio de los Sueños. De igual manera, este proceso no le lleva a un desarrollo personal, sino que le encierra en el ambiente donde es más fuerte la represión y, con el tiempo, lo convierte en quien ejecuta y controla este mecanismo. Además, el conocimiento no es una motivación para realizar el viaje y cuando lo consigue, tampoco le permite fortalecer su identidad. Por el contrario, el conocimiento adscribe a Mark-Alem al engranaje estatal de control que creó el gobierno.

Capítulo III: Viaje: búsqueda de conocimiento interno y externo

3. 1. El conocimiento como motivación para realizar el viaje

*En el cristal de un sueño he vislumbrado
el Cielo y el Infierno prometidos*

Jorge Luis Borges, *El otro, el mismo*, Del Infierno y del Cielo.

Como se evidenció en el capítulo anterior, en la tradición clásica se han presentado diversas razones para que el héroe parta en un viaje. Esta “llamada de la aventura” tiene una motivación específica y personal para cada individuo e implica que se dejará el espacio cotidiano para dirigirse a un lugar desconocido, donde se deberán enfrentar diferentes pruebas y riesgos. (Campbell, 1959, p. 40). Para el análisis comparativo entre las obras citadas y *El Palacio de los Sueños* se ha considerado que el submotivo del conocimiento es el que se convierte en el eje conductor de la *katábasis*. Si bien en un inicio el descenso se realiza por la responsabilidad con su familia, después responde a la necesidad de Mark-Alem de conocer, tanto lo que sucede en su contexto social y cultural, como en su aspecto interno, es decir, un autoconocimiento. En suma, el dominio de estos dos campos le llevará a estar protegido y obtener poder dentro de este espacio.

En la *katábasis* de Odiseo, la búsqueda de conocimiento necesario para cumplir su *nostos* es el acto detonante para que el héroe realice el viaje más peligroso hacia el Hades. Por consejo de Circe, él debe bajar en busca de un oráculo. Este descenso es inevitable, ya que no existe otra forma en la que puedan proseguir su viaje, y tanto él como sus compañeros entienden que ni sus lágrimas ni su pena podrán cambiar su destino. La diosa Circe también les aconseja las libaciones y los sacrificios que deben hacer una vez llegados allá, para conseguir el oráculo que busca:

...fuerza es primero que hagáis nueva ruta al palacio de Hades / y la horrenda Perséфона a fin de pedir sus augurios/ y consejos al alma del divino ciego Tiresias, / el tebano, que guarda aún allí bien entera su mente, / pues a él solo Perséфона ha dado entre todos los muertos/ sensatez y razón, y los otros son sombras que pasan. (*Odisea*, p. 166)

Como resultado, Odiseo recibe el conocimiento que buscaba y es capaz de continuar con su viaje, hasta alcanzar el cumplimiento del *nostos*. Una vez en Ítaca, el proceso terminará solamente cuando haya cumplido con lo dicho por Tiresias para deponer la cólera del Poseidón.

En la *Eneida*, se plantea una situación similar. Tras la caída de Troya, Eneas sale de la ciudad con el alcázar sagrado y emprende un viaje en busca de los orígenes de Troya, para fundar la nueva ciudad. Junto a sus compañeros pasa un sinnúmero de dificultades durante este viaje. Su padre, Anquises³⁵, que había muerto en Déprano, se presenta al héroe y le insta a descender al Hades, donde él le entregará un *vaticinium ex eventu*: “Pero antes baja / de Dite a las mansiones infernales, / y a través del Averno ven en busca / de tu padre, hijo mío. (...) Allí conocerás tu raza toda, y qué ciudad el Hado te concede.” (Virgilio, trad. 1989, p. 304). En este descenso, Eneas se reencuentra con su padre y, además de conocer el lugar en el que debe fundar la ciudad, descubre cuál será el destino que le espera, es decir, le revelan el futuro glorioso que tendrá Roma.

Por lo tanto, si bien Odiseo y Eneas requieren respuestas de distinto tipo, los une el fondo estructural de esta búsqueda: la necesidad de obtener conocimiento para proseguir con su viaje. Evidentemente, deben superar airoosamente cualquier prueba que se les presente ya que no podrán conseguir esta información de ninguna otra forma. Al contrario, es un paso necesario dentro de su proceso. Es importante resaltar que, si bien existe una motivación específica por la que cada uno de estos héroes realiza la *katábasis*, durante su descenso se les

³⁵ Anquises había logrado escapar de Troya gracias a que Eneas lo ayuda y lo carga sobre su espalda. En la *Eneida*, al final del libro III se narra su muerte y en el libro V se nombran los ritos funerarios que hace Eneas en su honor. Finalmente, padre e hijo volverán a encontrarse cuando Eneas desciende al Averno en busca del *vaticinium ex eventu* para la fundación de la ciudad.

abre la posibilidad de tener encuentros con personajes famosos y, sobre todo, conocer la distribución del Hades: sus espacios, los castigos y su organización. Esta información adicional es de gran importancia pues los vuelve conocedores de dos mundos, además, de que les da una visión distinta que solamente quienes hayan descendido al inframundo poseen. En consecuencia, estos héroes tienen una perspectiva distinta del mundo cuando regresan de la *katábasis* y, además, la opinión que tienen sobre sí mismos ha cambiado.

De igual manera, en ocasiones, estos héroes pueden ser portadores de noticias sobre el exterior. En el caso de Odiseo, durante sus encuentros, a él se le interroga por información sobre los hechos o personas del mundo de los vivos. Por ejemplo, cuando ve a Agamenón, le pregunta sobre Orestes: "...refiere y explica / si llegasteis a oír del lugar donde vive mi hijo, / si en Orcómeno o Pilo, abundante en arenas, o acaso en la extensa Laconia refugio le dio Menelao, / pues seguro que Orestes divino no ha muerto en la tierra." (*Odisea*, XI, 457-462). Por su parte, Aquiles le pregunta algo similar: "Pero, ¡ea!, refiere de aquél, el preciado hijo mío, / si es o no sucediendo a su padre el primero en la guerra. / Dame nuevas, si puedes, también del cumplido Peleo" (*Odisea*, 1982, XI, 492-494).

Por lo tanto, se podría entender que este encuentro también permite el intercambio de conocimiento. Es verdad que ha existido una motivación inicial específica, pero durante la interacción, se ha producido un encuentro con el otro, dentro de un espacio distinto al habitual. Como todo viaje, la *katábasis* es también un conocimiento de una situación diferente donde se puede interactuar con "otros", de la que el héroe va a salir distinto, con nuevos conocimientos y perspectivas. Durante este proceso, él tendrá la oportunidad de conocerse mejor. Igualmente, quienes acojan al héroe, habrán obtenido información que no poseían. De ahí que, este viaje sea fuente de conocimiento para ambas partes y posibilite encuentros que unan a seres tanto del mundo de los vivos como del de los muertos.

Antes de concluir, es necesario resaltar que el conocimiento también se presenta en otros viajes, que no se limitan a las *katábasis*. Este caso es el de Telémaco, que realiza una expedición guiado por consejo de Atenea, bajo la figura de Mentos. Después de la petición de la diosa para que Zeus interceda por el retorno de Odiseo a Ítaca, hace referencia a Telémaco y dice sobre él: “le haré ir a Pilo arenosa y Esparta a que trate / de saber del regreso del padre querido y consiga / para él mismo también favorable renombre en las gentes” (*Odisea*, I, 93-95). En su travesía, bajo la protección de Palas Atenea, él se encontrará con Néstor y con Menelao que le permitirán confirmar las características de su padre, inquirir cuál fue su destino y conocer los sucesos más importantes acontecidos a los aqueos después de la caída de Troya. Este es un proceso de autoconocimiento que a él, un joven sensato (*puer senex*³⁶), le servirá para darse a conocer como un hombre digno y merecedor de respeto.

En conclusión, el conocimiento actúa como motivación, ya que permite tanto que el viaje comience como que este continúe hasta la consecución del *nostos*. Dentro de esta dinámica, se presentará lo ya referido en la Imagología en relación a los encuentros con el otro: un intercambio de conocimientos que permitirá nuevos acercamientos y percepciones hacia lo desconocido. Igualmente, quien realice la *katábasis*, habrá conseguido nuevos saberes que van a influir en la constitución de su identidad y de su perspectiva sobre el mundo.

3.2 Diferencia entre la búsqueda del conocimiento del protagonista y la materialización del poder

En *El Palacio de los Sueños* (Kadaré, 2009), el conocimiento implica también adquisición de poder. Con el paso del tiempo, el Tabir Saray se volvió más poderoso, convirtiéndose en un pilar base para el Imperio: “El Tabir Saray o Palacio de los Sueños, según

³⁶ Menelao resalta esta virtud en Telémaco: «Has hablado, ¡oh amigo!, en verdad como hacerlo podría / un sesudo varón y de más larga edad; mas, nacido / de ese padre que tú, ¿cómo habrías de hablar de otro modo?» (*Odisea*, IV, 204-2026)

se le llama en el lenguaje actual, es una de las instituciones más importantes de nuestro gran Estado Imperial” (p. 52). Este lugar que inició como un espacio dedicado a la lectura de estrellas y la realización de predicciones, adquirió un tinte distinto gracias a una reestructuración que involucraba procesos burocráticos y sistematizados, junto a un hermetismo total sobre las actividades de sus funcionarios. Existía una fuerte necesidad de limitar cualquier influencia del exterior³⁷ para evitar que disputas ajenas al palacio y luchas por poder influyeran en sus labores; es decir, su impermeabilidad mantenía toda actividad del Tabir Saray como una respuesta debida exclusivamente al acopio e interpretación de los sueños de los súbditos y del soberano.

Desde la antigüedad y en diferentes culturas, se le dio gran importancia a los sueños y a su capacidad oracular para prevenir desastres o evitar conflictos de diversa índole, principalmente aquellos relacionados con el gobierno o con asuntos políticos. El estado imperial retomó estas ideas para convertirlas en una institución independiente y autónoma, capaz de evitar la desgracia del Estado y de su soberano:

—Hace ya largo tiempo que el mundo reconoció la importancia de los sueños y el papel que éstos han desempeñado y desempeñan en los destinos de los Estados y de quienes los gobiernan. Sin duda habrás oído hablar del Oráculo de Delfos en la antigua Grecia, de los célebres nigromantes romanos, asirios, persas, mongoles y otros. (...) Esta secular tradición fue, sin lugar a dudas, de gran importancia, pero resulta insignificante frente al formidable mecanismo del Tabir Saray. Nuestro Estado imperial ha sido el primero en la historia del mundo en situar a tan elevado nivel la interpretación de los sueños, adjudicándole rango institucional. (Kadaré, 2009, p. 53)

³⁷ Esta es la razón por la que, cuando Mark-Alem entrega una carta de recomendación, no es aceptada sino, más bien, la destruyen: “El fundamento del Tabir Saray radica no en la penetración de las influencias exteriores sino en su obstrucción, no en la apertura sino en el aislamiento; así pues, no en la recomendación sino en su contrario.” (Kadaré, 2009, p. 52)

Por lo tanto, la situación de todo el Imperio dependía directamente del entendimiento que se tuviera de los sueños, que eran recolectados, sin excepción, en todos los lugares y de cada uno de los súbditos del Imperio. El entonces director justifica este accionar con la idea de que Alá libera un sueño premonitorio sin fijarse en dónde podría caer, por lo que: “es tarea nuestra vigilar dónde viene a parar ese sueño, buscarlo entre los millones y miles de millones de otros sueños, tal como se busca una perla extraviada en un desierto de arena” (Kadaré, 2009, p. 54).

Durante mucho tiempo, la familia Qyprilli intentó eliminar al palacio o, al menos, limitar el poder que adquiriría. Su relación siempre fue compleja por lo que, a pesar de tener personas de confianza infiltradas, resultaba más conveniente y de mayor interés tener a uno de los suyos dentro. Para ellos, el control de este espacio era también una forma de protección para evitar futuros ataques en su contra. En una reunión privada, el Visir le confirma a Mark-Alem un rumor: “No en vano se dice últimamente que quien tiene en sus manos el Palacio de los Sueños, posee las llaves del gobierno del Estado.” (Kadaré, 2009, p. 153). A esto se le agrega que los sueños restantes se usaban para descifrar relaciones secretas y peligrosas, y eran enviados como advertencia al soberano por los encargados del Sueño Maestro. De igual manera, si bien el palacio presume hermetismo y un constante actuar secreto, se conoce que algunos sueños maestros son inventados en función de las necesidades que los grupos de poder tienen o necesitan realizar.

Muchas de las decisiones del Estado tenían como base el resultado obtenido de la interpretación del Sueño Maestro; no obstante, como el Visir le confirma:

Se decía, por tanto, que algunos de los sueños maestros eran inventados, que eran fabricados en el Tabir Saray por los propios funcionarios del departamento, a la medida de los intereses de los poderosos grupos que rivalizaban por el poder, o de acuerdo con el estado de ánimo del soberano. Si no enteramente falsos, al menos en parte, sin lugar a dudas; era cosa sabida. (Kadaré, 2009, p. 57).

Mientras los ciudadanos obedecían y enviaban sus sueños, Kurt Qyprilli fue de los pocos que entendió lo temible de la existencia de una institución que pretendía controlar cada movimiento y pensamiento de sus súbditos. Según él, la presencia del palacio no representaba solamente una institución que se contaba entre las más antiguas, sino que era la culminación del poder burocrático del Estado. Para Moisés Mori (2006, p. 222), las acciones que emprende Kurt y la amistad que tiene con el cónsul austriaco son vistas como peligrosas pues se entienden como una intención de reivindicar su identidad albanesa. La invitación a los *lahutare* para cantar la epopeya de la familia Qyprilli es un acto peligroso que “guarda relación con el asentamiento y desplazamiento de pueblos en los Balcanes, con la proporción entre los pueblos eslavos y no eslavos, como es el caso de los albaneses; en una palabra, está en juego el mapa de los Balcanes” (Kadaré, 2009, p. 209). Finalmente, estas acciones serán consideradas separatistas, los *lahutare* serán asesinados durante la cena y Kurt será ejecutado días después.

Además, este lugar cuenta con un sistema propio de organización, que se ha perfeccionado con el tiempo, hasta volverse la única institución de su magnitud con una estructura específica para el almacenamiento de los sueños. De acuerdo a Mori (2006, p. 260-263), la creación del Archivo, un lugar de acopio de información de todo tipo, es una alusión directa a la vigilancia que se daba en Albania en la que los papeles, actas, grabaciones y expedientes constantemente aparecían durante las acusaciones. Por ende, el Archivo era poseedor de información extremadamente secreta, y también peligrosa. Su consulta podía traer de vuelta hechos del pasado ya olvidados o que eran considerados amenazas para el Estado. Algo similar sucede con la canción de gesta cantada por los *lahutare*³⁸, es un canto de una

³⁸ La relación de los *lahutare* con la canción de gesta será desarrollada de manera más profunda en *El expediente H*, donde, según Mori (2006, p. 260-261), la grabación de estas voces será un reflejo del aliento mismo de la nación albanesa, un eco de su historia. Por otro lado, al igual que la *Ilíada* y la *Odisea*, la canción de gesta fue transmitida de manera oral. Esto significa que una grabación podría no solamente indicar el margen de variación entre cada versión interpretada sino también ofrecer una aproximación del cambio que esa obra ha tenido desde que fue compuesta.

época pasada que recuerda la tradición albanesa y muestra a una nación que se resiste a caer bajo el poder otomano y cuenta su verdad.

Se debe agregar que el palacio, al ser una institución desde la que el poder gubernamental busca controlar todos los rastros de ideas propias o pensamientos, mantiene su posición gracias al acceso que tiene a los sueños de todo el Imperio. Durante una conversación con un empleado de Copistería, Mark-Alem llega a conocer los procedimientos que se dan en las cámaras de incomunicación, un espacio secreto incluso entre los propios funcionarios, donde se realizan interrogatorios a los *soñantes* del Sueño Maestro para pedirles información adicional. En este episodio, se revela la existencia de un hombre proveniente del extremo oriental que va alrededor de cuarenta días en interrogatorio constante y cuyo testimonio ha llenado ya cientos de páginas. Las preguntas que le hacen no tienen una finalidad aparente, sino que se centran en detalles extremadamente minuciosos que, debido al tiempo pasado y la intensidad de la investigación, serían imposibles de recordar.

Los interrogatorios adquieren un papel fundamental como mecanismos de represión, cuyo fin es hacer que se olviden las ideas surgidas en el sueño. Este proceso actúa de forma similar a un lavado de cerebro, pues suprime y neutraliza pensamientos que, si se desarrollan, podrían ser peligrosos para el Estado y devenir en un intento de rebelión. Por la propia naturaleza del sueño, la imposibilidad de responder a exigencias mínimas llevaría al soñante a un estado en el que “el sueño se descompusiera y se perdiera definitivamente en la memoria de su autor” (Kadaré, 2009, p. 122); es decir, una descomposición que progresivamente eliminaría toda la memoria del sueño.

En definitiva, el poder desde el que se sustenta el Palacio de los Sueños trasciende toda intención personal, pues es un organismo institucional sistematizado e independiente. Por el contrario, el poder que obtiene Mark-Alem se debe a su estancia en el palacio y su progresiva ascensión laboral. Si bien el conocimiento suele ser una motivación para realizar la *katábasis*,

solamente con el transcurrir del tiempo, Mark-Alem cae en cuenta de lo necesario de este y emprende su búsqueda. De esta forma, la materialización del poder que él obtiene motiva a que Mark-Alem busque el conocimiento que le permitirá mantenerse en su puesto como director adjunto del Tabir Saray.

3.3 Conocimiento externo en *El Palacio de los Sueños*

El conocimiento dentro de *El Palacio de los Sueños* se da en dos ámbitos distintos: el externo, que involucra todos los procesos y la organización que conforman el Tabir Saray, y el interno, que comprende la consciencia que Mark-Alem adquiere de sí mismo. Este apartado se centrará en la adquisición de conocimiento del personaje conforme se desarrolla su carrera como funcionario de los departamentos de Selección, Interpretación, *Suprasueño* y, finalmente, como director adjunto.

La familia Qyprilli llevaba más de dos meses realizando todos los procedimientos necesarios para que Mark-Alem pudiera reunirse con el director general del Tabir Saray. Debido a su influencia familiar y bajo la misteriosa consigna de “Tú eres apreciado por nosotros” (Kadaré, 2009, p. 55), Mark-Alem ingresa a un departamento de gran importancia: Selección. Desde su primer paso por la Sala de las Lentejas, él comienza a descubrir el complejo sistema que se ha ingeniado para procesar los sueños. En esta primera sala, se realiza la purga inicial³⁹; en otras palabras, este lugar actúa como un filtro que separa los sueños útiles, que posteriormente servirán para ser interpretados, de los sueños que deben ser eliminados:

Primero, los sueños de inspiración privada, que no tienen vinculación alguna con el Estado. Segundo, los sueños inspirados por el hambre o el hartazgo, el frío o el calor, las enfermedades, etc.; en una palabra, todos aquellos que están vinculados al ser carnal

³⁹ En la novela se hace referencia a una purga previa realizada en cada una del alrededor de mil novecientas secciones provinciales. No obstante, se enfatiza en que esta purga es “insuficiente”.

del hombre. Tercero, los sueños simulados, es decir, los sueños que no han sido tales en realidad sino inventados por gentes con ánimo de hacer carrera, tramados por maníacos embusteros o provocadores. Las tres categorías deben ser eliminadas de nuestros expedientes. (Kadaré, 2009, p. 60).

Además de esta sala, existen otras que Mark-Alem visita durante sus primeros días para aprender su funcionamiento. Es en este departamento donde conoce las funciones base del Tabir Saray y parte de su estructura arquitectónica. Durante su primer día, en la pausa de la mañana, conoce al archivero, quien le explica la organización interna del palacio y también le revela la existencia del Tabir Secreto. Gracias a él, entiende el proceso semanal de envío de un Sueño Maestro al soberano y la importancia que tiene todo el departamento del *Suprasueño*. De igual manera, en Selección aprende la agrupación de sueños en categorías y subcategorías de acuerdo a su naturaleza. Aquí se encuentra por primera vez con el sueño que vaticinaría la catástrofe que sufriría la familia Qyprilli durante la fiesta del Visir.

Cuando él es transferido a Interpretación, el director general le asegura: “No olvides que el camino hacia las cumbres del Tabir Saray pasa a través de Interpretación.” (Kadaré, 2009, p. 107). Gracias a su estancia con los viejos maestros interpretadores de sueños y a las explicaciones de su jefe, descubre que la organización de este departamento comprende un sistema lógico con símbolos y agrupaciones propios, que difiere de otros más comunes de interpretaciones. Después, durante una pausa de la mañana, conoce a un empleado de Copistería que le revela la existencia de las Cámaras de incomunicación, donde se realizan interrogatorios, que pueden llegar hasta la tortura, para pedir información adicional a los *soñantes* dueños del sueño maestro que se ha enviado y ha sido considerado “peligroso”. Hay que recalcar que en este departamento se encuentra por segunda ocasión con el sueño que se refiere a los Qyprilli.

Otro espacio que visita, mientras trabaja en Interpretación y que tiene gran importancia es el Archivo que se encuentra en el sótano del palacio. Esta es la primera visita que realiza Mark-Alem. Aquí se encuentra nuevamente con el empleado que conoció en su primer día de trabajo, el archivero, que personalmente le muestra ese espacio conformado por anaqueles repletos de cartapacios, en los que se encuentran almacenados y catalogados todos los sueños. Esta clasificación es incluso mayor que la que se maneja en Selección, pues comprende un repositorio gigante, con varios siglos de existencia, que sirve tanto para la consulta y referencia de interpretaciones anteriores de sueños, como para que exista evidencia y testimonio de las decisiones y los hechos que han afectado al Estado.

Después de los sucesos en la cena del Visir y tras la condena de Kurt Qyprilli, Mark-Alem asciende primero a la sección del Sueño Maestro y, después, es nombrado jefe de ella. Este puesto le permite el acceso a gran cantidad de información y conoce detalles que permanecen ocultos incluso a otros funcionarios del Tabir Saray. Finalmente, él pasa a ser nombrado director adjunto del Palacio de los Sueños y, debido a esta posición, adquiere un dominio total sobre lo que sucede en el Tabir Saray. A él llegan altos funcionarios a pedirle información sobre sueños relacionados con ellos y es el encargado directo de realizar informes especiales para el sultán. Por otro lado, él es testigo del ataúd en el que sale el cuerpo del vendedor de verduras. Sin embargo, para él esta visión se ha normalizado, dado su actual entendimiento de las funciones del palacio y los procesos que ahí se dan. Por consiguiente, Mark-Alem ha perdido parte de su identidad y se ha adaptado a las actividades del palacio. Incluso si no está de acuerdo, su labor como funcionario le obliga a dejar de lado su opinión y suscribirse a lo dictaminado por el Tabir Saray.

Antes de concluir, es importante señalar que el conocimiento externo también comprende la mirada que se tiene entre pueblos. En este caso, cómo el Imperio otomano ve al

albanés y viceversa. En la novela se hace referencia a la complejidad que existía para que algunos pueblos enviaran sus sueños:

Pensaba en los pueblos que habitan en la parte oriental del Estado y en los que ocupaban la occidental, los pueblos que tenían muchos sueños y los que tenían pocos, los pueblos que los contaban de buen agrado y los que lo hacían sólo por la fuerza, como era el caso de los albaneses (a causa del origen albanés de su familia, Mark-Alem registraba involuntariamente cuanto se decía sobre aquel país.)” (Kadaré, 2009, p. 77).

A lo largo de la novela, es notorio el alejamiento que el estado siente con Albania, que es vista como una provincia rebelde y que constantemente causa problemas. Incluso la familia Qyprilli siente esta distancia y, a excepción de Kurt y por momentos Mark-Alem, no existe una búsqueda real de su identidad ni la intención de conocer sus orígenes.

Como se ha podido ver, el ascenso laboral de Mark-Alem es lo que le brinda un conocimiento progresivo de las funciones que tiene el Palacio de los Sueños y los secretos que esconde. Con cada ascenso, con cada cambio de departamento, él conoce en profundidad este lugar y va adaptándose —lo que es también una forma de resignación— a los hechos que ahí suceden. Asimismo, para que él llegue a un puesto tan elevado, ha sido necesario un sacrificio: la muerte de Kurt Qyprilli. La condena y muerte de su tío le recuerdan los hechos trágicos que han marcado desde el inicio a su familia: el asesinato de un hombre para que un puente se mantenga estable. Por lo tanto, comprende que en su familia estos sacrificios pueden otorgar unos momentos breves de estabilidad. Además, Mark-Alem entiende que el conocimiento que ha llegado a poseer, y el poder que este le concede, son los elementos que lo mantienen protegido, a él y a su familia. Esta razón es suficientemente fuerte para que él decida quedarse en el Tabir Saray.

3.4 Proceso de autoconocimiento en *El Palacio de los Sueños*

Antes de comenzar su trabajo como funcionario, Mark-Alem era un hombre joven cuya cotidianidad implicaba reuniones con su poderosa familia y una existencia sin mayores dificultades. Vivía en una mansión ubicada en la Avenida Real, junto a su madre y Locke, ya que su padre había muerto. Además de esta información, no se dan descripciones complementarias sobre la vida de Mark-Alem previo a su ingreso laboral. Por el contrario, solamente conforme se desarrolla la novela, se enfatiza en los cambios de su personalidad y comportamiento. Se menciona también el alejamiento progresivo con sus amigos, a los que, si van a verlo en casa, Locke tiene por encargo responder que está ocupado y no tiene tiempo. Definitivamente, esta época en el Tabir Saray significa un gran cambio para Mark-Alem tanto a nivel personal como en sus actividades usuales.

Para comenzar, se puede inferir que la influencia de la familia Qyprilli en Mark-Alem es bastante fuerte. Ciertos detalles sobre estas relaciones familiares pueden ser encontrados en determinadas escenas que se narran en el libro. Por ejemplo, en la primera reunión familiar mencionada, se describe a los integrantes de la familia Qyprilli. En el salón de la casa se encuentra el hermano mayor de su madre, que trabaja como gobernador en una zona muy alejada del Imperio, junto a su esposa. En ella es palpable cierto resentimiento con el Visir, que es el hermano mediano de tres, por no conseguirle a su esposo un trabajo en la capital. El Visir tiene en ese momento el puesto más elevado en la familia al ser Ministro de Asuntos Exteriores. Se menciona también a sus dos primos que ocupan el cargo de viceministros. Todos estos personajes carecen de nombre propios y, a lo largo de la novela, son referidos de acuerdo al cargo que ocupan.

Lo contrario sucede con el hermano menor de la familia. Kurt Qyprilli no solamente tiene un nombre propio —que proviene de una mezcla germanoalbanesa— sino que se conoce que físicamente es rubio, tiene ojos claros y unos bigotes rojizos. Sus acciones son consideradas

problemáticas para la imagen familiar, pues nunca ha sido de su interés ser contado entre los altos funcionarios, sino que se ha dedicado a sus aficiones personales. Kurt es la imagen de la liberación del sistema burocrático otomano y realiza fuertes críticas contra él, ya que reconoce el peligro constante en el que mantiene a su familia. Solamente Mark-Alem reconoce estas características, las admira y afirma que él: “soñaba con imitarlo, pero presentía que iba a ser incapaz.” (Kadaré, 2009, p. 87).

Otro elemento importante que marca la personalidad de Mark-Alem es la inestabilidad constante a la que su familia se encontraba expuesta. Un consuelo para su madre era que Mark-Alem no llevara el apellido Qyprilli directamente. Él recordaba que desde su infancia su familia se había visto envuelta en momentos de angustia que terminaban con la calma que les seguía cuando llegaba la noticia de una nueva tragedia sufrida por un miembro de los Qyprilli. Todos ellos: “Sabían que si durante alrededor de cuatrocientos años la presidencial familia había gozado la gloria tanto como padecido la adversidad, tal coincidencia no dejaría de producirse hasta su completa extinción.” (Kadaré, p. 89).

Además, esta familia era la única que poseía una canción de gesta, lo que causaba envidia en el sultán. La epopeya de los Qyprilli se cantaba dos lugares: en Bosnia, en idioma eslavo, y en Albania, que era el lugar de origen de esta familia. No obstante, por años esta familia solamente había conocido la versión eslava del cantar de gesta. Este país pasaba por muchas dificultades y esperaba que ellos, al tener una buena posición en el Imperio y ser de origen albanés, hicieran algo por cambiar su situación. No obstante, a excepción de Kurt, existía un alejamiento manifiesto con este pueblo. Solamente él se había interesado por sus orígenes y había buscado escuchar la famosa epopeya interpretada por los *lahutare* albaneses. Este acto, que era revolucionario y peligroso, fue una de las razones por las que se le condenó. El conocimiento de esta epopeya, que estaba impregnada de la memoria social y cultural albanesa, podía propiciar una sublevación futura tanto en Albania como entre los súbditos.

Cuando Mark-Alem realiza la *katábasis*, estos elementos adquieren más fuerza y se vuelven determinantes. Si bien ha debido adaptarse al engranaje estatal; por dentro, cada vez resurge con mayor fuerza su identidad albanesa. Su relación con Albania parte de un desconocimiento casi total de las costumbres, el idioma y la cultura de este pueblo. En su familia esta situación es similar, ya que se ha dado principal atención a la necesidad de mantener un buen vínculo con el Imperio otomano. No obstante, para Mark-Alem, sus orígenes le resultan atractivos y se siente identificado con ellos.

Conforme a esto, se puede entender que el conocimiento interno de Mark-Alem está constituido por dos estados. El primero, una suerte de exaltación a su ascendencia albanesa, que le hace recordar a sus antepasados, los orígenes de su nombre y el de su familia. Este apego puede verse en la importancia que le da a la *Chronique* familiar, por contener las tradiciones de los Qyprilli, sus miembros y las acciones que cada uno realizó. También es perceptible su interés por conocer más elementos sobre este país. Al final de la novela, cuando ocupa el cargo de director adjunto, Mark-Alem decide agregar una breve reseña sobre la situación en la que murió su tío Kurt y su propia vida. Por su mente ha pasado muchas veces la idea de desprenderse de su nombre otomano para adoptar uno que pudiera representar su identidad albanesa: “y lo mismo que en otra ocasión se repitió: Mark Ura, Gjorg Ura...” (Kadaré, 2009, p. 230). Por lo tanto, es perceptible que el conocimiento que él adquiere al ser funcionario del Palacio de los Sueños propicia su inclinación por la tradición albanesa de la que viene.

No obstante, si bien Mark-Alem tiene estos sentimientos, el segundo estado que surge durante su proceso de autoconocimiento es la noción del peligro acechante y la necesidad de mantenerse oculto. Él “se había vuelto aún más taciturno e inabordable” (Kadaré, 2009, p. 220) conforme avanzaba su ascensión laboral en el Tabir Saray. Su distanciamiento con todo lo vivo respondía a su deseo de mantener el refugio que el palacio le brindaba. Bien sabía que, así como “los Qyprilli habían camuflado su apellido para hurtarse así a la identificación con el

puente.” (p. 230), así él debería permanecer fiel a las disposiciones del palacio e ignorar cualquier distracción que la vida le presentara: “...todo lo que había fingido ignorar, temeroso de que pudiera arrancarlo del hechizo del Palacio de los Sueños” (p.232).

Para cerrar el capítulo sobre el conocimiento, es importante tomar en cuenta que las novelas de Ismaíl Kadaré permiten que el lector conozca Albania desde la perspectiva de sus personajes, es decir, a través de lo que la voz narrativa cuenta. En esta novela se muestra la imagen que los ciudadanos tenían de Albania durante el régimen de Enver Hoxha, pero que no podían comentar pues era fuertemente reprimida. Además, el mundo no tenía conocimiento de estos sucesos ya que este país había adoptado un aislamiento total de cualquier influencia exterior. A lo largo de *El Palacio de los Sueños* son visibles las similitudes que existen entre los procesos realizados por Hoxha (espionaje, interrogatorios, rumores, etc.) y el funcionamiento propio del Tabir Saray. Con maestría, Kadaré devela lo que tuvo que padecer mientras Albania estaba dominada por un régimen estalinista y cuáles fueron los procesos de represión a los que el pueblo era sometido. De esta forma, el lector puede conocer a este país durante uno de sus momentos más críticos y se encuentra frente a una recreación de los excesos de poder a los que se este régimen llegaba.

Asimismo, Kadaré retrata la situación política-cultural que ha marcado por mucho tiempo a la Península Balcánica. La presencia de la epopeya de los Qyprilli es un medio para exponer que la disputa entre el pueblo eslavo y albanés se remonta a varios siglos atrás y es un hecho que continúa afectando a estos países. En sus otras novelas la referencia al problema de los Balcanes es continuamente referida. De igual manera, tanto *El Palacio de los Sueños* como las otras tres novelas escogidas hacen posible conocer cómo era vista Albania. En el caso del Imperio otomano, se lo veía como un país que traía muchos problemas y, aunque pertenecía a su territorio, siempre fue considerado como una provincia difícil de manejar y con continuas rebeliones. No obstante, estas referencias también son utilizadas para que el lector entienda la

imagen que el propio pueblo tenía sobre sí y qué símbolos —como el águila o Scanderbeg— los representaban. En la obra de Kadaré también existe una exaltación hacia la identidad albanesa y sus cualidades. En consecuencia, la trama de esta novela representa un acercamiento a la cultura albanesa, cómo se ve a sí misma y cómo la han visto los demás.

Capítulo IV: Final del viaje: El cumplimiento del *nostos*

*Pero en la mente siempre ten a Ítaca,
porque llegar allí es tu objetivo.
Mas no apresures en nada tu viaje.
Mejor que dure muchos, muchos años,
y eches el ancla viejo ya en la isla,
rico de cuanto ganaste en el mundo,
sin esperar que las riquezas te las traiga Ítaca.*

C. P. Cavafis, *Ítaca*.

*I don't want to fight anyone.
I have no enemies.
I want to go home.*

Ágota Kristóf, *Le grand cahier*.

4.1 El regreso como elemento en el motivo clásico del viaje

Para cumplir el proceso instaurado por el motivo del viaje es importante que haya un punto de llegada; es decir, que exista un fin. Así como el héroe ha partido de su lugar familiar debido a una motivación específica, que lo embarca en una aventura incierta, igualmente, es necesaria una conclusión que permita que el ciclo se cierre. Esta comunión entre inicio y fin es también una manera de mantener en equilibrio el cosmos, de que el proceso iniciado llegue a su finalización. La *Odisea* es un relato que tiene como base la necesidad del retorno: el *nostos*. Después de haber finalizado la guerra de Troya, Odiseo emprende el viaje de regreso a su patria, Ítaca, y es a lo largo de esta travesía donde surgen todos los acontecimientos y las pruebas, que él y sus compañeros tienen que superar. Por ende, el *nostos* es de gran importancia en la tradición clásica pues representa el retorno al hogar que cada viajero debe cumplir como parte integral de su travesía.

Para comenzar, es importante señalar la razón por la que se realizó el desplazamiento de las tropas y los aliados, tanto del bando de los aqueos como del de los troyanos. En la *Ilíada*, se narra los sucesos de la guerra de Troya, en la que Helena⁴⁰, esposa de Menelao, ha sido

⁴⁰ Hija de Zeus y la Leda. Es hermana de Clitemnestra, esposa de Agamenón, y de los dióscuros, Cástor y Pólux.

secuestrada por Paris, el príncipe troyano. Tras existir un juramento previo solicitado por Tíndaro, su padre, todos los reyes que habían pretendido casarse con ella, deben partir a Troya para recuperarla y devolverla con su familia. De ahí que, en el Canto II, aparezca el famoso “Catálogo de las naves”, que recuerda cada una de los veintinueve contingentes griegos que estuvieron presentes en la batalla. Tras diez años de combate y cuando finalmente ha caído la ciudad, cada uno de los reyes y jefes aqueos —que no han perecido en Troya— intenta regresar a su hogar. Si bien la *Odisea* es la obra en la que el retorno se encuentra presente en su totalidad, para revisar la presencia del *nostos* como submotivo esencial dentro del proceso del viaje, se ejemplificará los intentos y las consecuencias del regreso según en la experiencia de ciertos personajes: los Atridas, Agamenón y Menelao; Néstor, rey de Pilos; Aquiles, jefe de los mirmidones, y el propio Odiseo, rey de Ítaca.

El Atrida Agamenón⁴¹ debe sacrificar a su hija Ifigenia para apaciguar la ira de Artemisa por haber matado a un ciervo en una de sus arboledas sagradas. Después, la llegada de él y su escuadra a Micenas es un motivo de celebración:

Quando ahora haya entrado en mi palacio y morada, en el hogar familiar, alzaré primero mi mano en honor de los dioses que me enviaron lejos de aquí y aquí me trajeron de nuevo. ¡Ojalá que la victoria que me acompañó permanezca aquí para siempre!
(Esquilo, trad. 1986, p. 406)

No obstante, su estancia en su hogar dura muy poco. Después de haber pasado un largo tiempo en Troya y haber padecido muchas dificultades, Agamenón cae ante la venganza de Egisto y es asesinado mientras tomaba un baño. Estos sucesos desencadenarán después la búsqueda de justicia por parte de Orestes, su hijo⁴².

⁴¹ La historia del regreso de Agamenón a Micenas y su asesinato por Egisto puede revisarse en la tragedia *Agamenón* de Esquilo.

⁴² *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las euménides* son las tres obras trágicas que conforman la Oresteia, la trilogía escrita por Esquilo.

El caso de Aquiles es distinto ya que desde un inicio él sabía que tendría una *Kalos Thánatos*, es decir, una muerte bella en batalla: “se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible”⁴³ (*Ilíada*, IX, 413). Después de haber ganado fama y renombre (*kleos*) por su destreza como guerrero, Aquiles va a morir joven a manos de Paris⁴⁴, por una flecha lanzada a su talón. Su madre, Tetis, también confirma esta situación cuando se reúne con él y le exhorta a dejar el sufrimiento que le invade por la muerte de Patroclo: “pues no sólo ya no vivirás largo tiempo, sino que además/ cerca de ti se aproximan la muerte y el imperioso destino.” (*Ilíada*, XXIV, 131-132). En el encuentro con Príamo, cuando este llega a su tienda en busca del cuerpo de Héctor, se compadece de él pues los dones y la dicha que tenía le han sido arrebatados y ha caído en desgracia. De igual manera, Aquiles se lamenta por su padre, Peleo, al que no podrá volver a ver ni cuidar durante su vejez. (*Ilíada*, XXIV. 538-542).

En cuanto a lo narrado en la *Odisea*, cuando Telémaco emprende el viaje para obtener el consejo de Néstor, él le cuenta cómo, tras la caída de Troya, junto a Diomedes y Menelao zarparon de inmediato, sin hacer sacrificios para deponer la cólera de Atenea. Por su parte, Agamenón, a quien después se le unió Odiseo, permaneció ahí realizando las hecatombes sagradas. Mientras que las naves de Néstor y Diomedes llegaron en poco tiempo a sus reinos, Menelao tuvo muchas dificultades para volver, se desvió del camino, y solamente gracias al consejo de Proteo, el viejo del mar, supo cómo podría regresar a Esparta (*Odisea*, III. 143-185). En la visita que Telémaco le hace a Menelao, el rey lamenta todas las dificultades que han impedido que Odiseo regrese: “porque nadie penó entre los hombres aqueos / como Ulises penó y se afanó; sus trabajos debían / convertírsele en lutos y a mí en aflicción incesante / por su suerte, pues tanto aquí falta ya y no sabemos si está vivo o muerto.” (*Odisea*, IV, 106-110).

⁴³ La presente cita corresponde al discurso que Aquiles pronuncia frente a Odiseo, Áyax y Fénix. Aquí él relata el destino doble que le puede esperar: morir joven y con eterna gloria, o tener una vida duradera sin fama (*Ilíada*, IX. 410-416).

⁴⁴ Al borde de la muerte, Héctor es quien profetiza la muerte de Aquiles a manos de Paris.

Después de estos ejemplos sobre diferentes casos de héroes que buscan cumplir el *nostos*, es necesario aludir al modelo base sobre el retorno: el viaje de Odiseo a Ítaca. En las descripciones que se hacen sobre el héroe, cuando sigue impedido de regresar, es manifiesto el dolor y la añoranza que siente por su patria; constantemente él se encuentra: “destrozando su alma en dolores, gemidos y llanto” (*Odisea*, V, 83). Tras casi diez años desde su salida de Troya y después de haber atravesado muchas pruebas, Odiseo puede finalmente abandonar la isla de Calipso y embarcarse en la travesía de regreso. Cuando la diosa le pregunta si en verdad quiere marcharse y regresar con su esposa, Odiseo le da una respuesta que demuestra la necesidad de un retorno y la voluntad de realizar todos los esfuerzos necesarios:

Mas con todo yo quiero, y es ansia de mis días, / el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso. / Si algún dios me acosare de nuevo en las olas vinosas, / lo sabré soportar; sufridora es el alma que llevo / en mi entraña; mil penas y esfuerzos dejé ya arrostrados / en la guerra y el mar: denle colmo esos otros ahora.” (*Odisea*, V. 219-224)

Odiseo se distingue de otros héroes homéricos porque cuando se encuentra con sus seres queridos, él ha logrado alcanzar tanto la fama en la guerra de Troya (*kleos*) como completar el regreso (*nostos*). Como figura heroica, su nombre ha sido merecedor de gran prestigio y se ha convertido en un referente de la tenacidad y la fuerza con la que un hombre se enfrenta a diferentes peligros para completar su viaje. Finalmente, el regreso del héroe a su lugar conocido es también un reencuentro con una parte de su identidad. En la segunda mitad de la *Odisea*, se presentan escenas en las que Odiseo comienza progresivamente a identificarse como rey de Ítaca, tras haberse escudado en el disfraz que le dio Atenea. Este accionar implica retomar relaciones afectivas desde un proceso de reconocimiento con quienes permanecieron en el lugar de origen mientras él emprendió el viaje. Además, durante estos encuentros, él debe verificar y probar quién todavía le es fiel, a pesar del tiempo transcurrido (Murnaghan, 2011).

Después de las aventuras que el héroe ha tenido, el retorno es el cierre a este proceso iniciado. Al estar lejos de casa, Odiseo obtiene mucha experiencia y también tiene la posibilidad de conocerse a sí mismo. Él ha debido atravesar diferentes pruebas y dificultades, incluso ha descendido al Hades, que es la prueba más compleja a la que el héroe puede enfrentarse, y finalmente tiene la posibilidad de regresar a su casa. No obstante, si bien externamente son muchos los cambios que se han dado, la transformación fundamental en el viaje de Odiseo ha sido interna. Todos los lugares que ha visitado y las personas que ha conocido se han vuelto elementos que van a influir en su personalidad y le servirán como lecciones. Después de lo que ha tenido que atravesar, Odiseo regresa a Ítaca más sabio y prudente, con un mayor conocimiento de sí mismo y con historias para compartir. Por ende, desde la tradición clásica helena se ha visto que una persona siempre surge distinta de un viaje, consigo lleva todos los momentos vividos, que van a ser parte esencial de su identidad y harán que su perspectiva de la vida sea distinta.

Para concluir, al emprender el viaje y después de realizar hazañas heroicas, el retorno al hogar es fundamental y representa la finalización del proceso. El *nostos* es el anhelo más grande de Odiseo, un hombre de muchos ingenios y rico en inteligencia, que ha ganado fama y reconocimiento en la guerra de Troya y busca encontrarse finalmente con sus seres queridos. Para esto, deberá seguir lo aconsejado por Tiresias para deponer la cólera de Poseidón y poder volver a Ítaca. Por consiguiente, una de las características del héroe clásico es que, sin importar los obstáculos presentes y por sobre cualquier prueba, siempre tendrá presente regresar a su hogar. No obstante, algunos héroes no pudieron regresar a su patria ya que encontraron la muerte en batalla⁴⁵. De igual manera, los compañeros de Odiseo tampoco van a lograr ir a Ítaca.

⁴⁵ Otro caso para considerar es el de Sarpedón, hijo de Zeus, que en los últimos instantes previos a su muerte le pide a Héctor que proteja su cuerpo: "...porque ahora veo que no era mi destino / regresar a casa / a la querida tierra patria, / y regocijar a mi esposa y a mi tierno hijo!" (*Ilíada*, V, 686-688).

Al no cumplir con lo sugerido por Tiresias y comerse las vacas sagradas del Sol, ellos cometieron una *hybris* que imposibilita su retorno.

4.2 Desarrollo del *nostos* en *El Palacio de los Sueños*

De acuerdo a lo expuesto previamente, el cumplimiento del *nostos* es un elemento esencial dentro del motivo clásico del viaje e implica un reencuentro entre el viajero y su lugar de origen. Dentro de *El Palacio de los Sueños*, la relación establecida con el regreso es muy peculiar y propone una reinterpretación moderna de este submotivo clásico. Desde su ingreso como funcionario, Mark-Alem no ha tenido días libres, sino que se ha dedicado por completo a sus ocupaciones. Su jornada laboral implica un horario que le obliga a salir muy temprano por la mañana y regresar ya en la noche. De esta forma, él no tiene tiempo para otras actividades, más que las relacionadas con el palacio, e incluso ha descuidado sus relaciones personales. Por lo tanto, su trabajo exige una dedicación total por parte de él y también conlleva al descuido de su ámbito personal.

En el capítulo IV de la novela, *El día de descanso*, se narra la primera salida que Mark-Alem realiza desde su ingreso al palacio, es decir, su *anábasis*. Tras haber tenido una noche intranquila, él se levanta para desayunar junto a su madre y Locke, el ama de llaves. Cuando decide salir a dar un paseo, llega a una ciudad que es la suya, pero que ahora le resulta desconocida. Él tiene la sensación de haber regresado tras una larga ausencia. Conforme camina, descubre que todo lo que aparece a su alrededor se le antoja muerto y sin vida. Este regreso a la “vida” es para él un encuentro decepcionante con una ciudad a la que siente mezquina y que le entristece. Su separación y el tiempo que ha pasado en el reino de la muerte, lo llevan a comprender que ahí ya no hay nada de su gusto, sino que, al contrario, todo es incomprensible y molesto: “todo se le antojaba descolorido e insípido. (...) El mundo entero parecía haber perdido sus tonalidades, empalidecido como después de una prolongada

enfermedad.” (Kadaré, 2009, p. 147). En este encuentro él se enfrenta a una comparación entre el ser y el parecer y comprueba que aquello que él recordaba de su ciudad ha cambiado con la percepción actual con la que se encuentra al llegar.

Mientras está en su día libre, recuerda el Tabir Saray y en él se afianza la percepción de que ese es el único lugar con vitalidad propia. Recuerda los expedientes y los cartapacios con los que se encontraba a diario y siente que es el espacio donde todo tiene vigor, donde está la verdadera hermosura. Ese otro mundo es el que le atrae y le resulta enigmático. Este le parece aburrido y le llena de decepción. A lo largo de su salida, él entiende el profundo cambio del que ha sido objeto. Evita llamar al tiempo anterior a su labor en el palacio como el de la “vida” o el de estar “despierto”; por el contrario, se enfoca en lo que percibe a su alrededor. También comprende la razón por la que son raros los permisos de salida en el Tabir Saray y acepta que no tiene necesidad de ellos: “Ahora se daba cuenta de que tampoco a él le hacía ninguna falta el día de descanso. Ni tenía objeto alguno volver a recorrer aquella ciudad desnaturalizada.” (Kadaré, 2009, p. 148).

A esta salida se le suma las sensaciones que le embargaron durante una charla privada con su tío, el Visir, en la que se enteró de ciertos detalles secretos sobre el manejo y la lucha interna por el poder en el Palacio de los Sueños. El terror y la angustia de verse atrapado en ese lugar lo envolvían. En un acceso de desesperación, él siente deseos de pedirle a su tío: “¡Deja que me marche de allí, tío, no permitas que me pierda!” (Kadaré, 2009, p. 157). Durante su conversación, varias veces se repitió mentalmente el ruego que le evitaría tener que volver al Tabir Saray; no obstante, bien sabía que jamás esas palabras llegarían a decirse. Aunque supiera que su vida corría riesgo, él no le pediría a su tío que le permitiera abandonar el palacio. Al concluir esta reunión, mientras viajaba en el carruaje, Mark-Alem sintió su viaje y transición: “Mark-Alem tuvo la intuición de que, confinado en aquella carroza negra con la Q estampada

en los costados como un sello fatal, solo y aislado, cabalgaba en la frontera entre dos mundos, a propósito de los que se ignoraba cuál de ellos imperaba sobre el otro” (Kadaré, 2009, p. 157).

A lo largo de su salida, él fue consciente de las miradas y comentarios que se hacían sobre su presencia. Algunos incluso se sorprendían de que siguiera siendo de carne y hueso, como si su consistencia debería haber cambiado a otra — una semejante a una psíqué— por trabajar en el palacio. Al llegar a su casa él supo que su primer regreso al mundo de los vivos se acababa. Sintió también que nunca más tendría miedo a la muerte, porque la vida no tenía ya nada que ofrecerle: “El mundo era tan gris que no merecía la pena atormentarse ante la posibilidad de perderlo”. (Kadaré, 2009, p. 159) Para finalizar, él entendió que al día siguiente podría volver a su lugar de trabajo con cartapacios llenos de sueños. Contundentemente afirmó que, incluso si le dieran otro día de descanso, él ya no lo tomaría, pues no deseaba volver a visitar la ciudad.

4.3 Consecución del *nostos* dentro de *El Palacio de los Sueños*

En el capítulo final de la novela, *La aproximación de la primavera*, se relatan los hechos que siguieron a la tragedia que sufrió la familia Qyprilli en la cena celebrada por el Visir en su casa. Con el pasar de los días, se mantuvo en secreto lo que sucedió esa noche. No obstante, las detenciones a ciertos funcionarios en el palacio continuaron; hubo, sobre todo, especial dureza con quienes trabajan en el departamento del Sueño Maestro. Muchos fueron destituidos y otros tantos trasladados a otras secciones. Para completar la nómina de esas plazas, varios empleados de Selección e Interpretación fueron ascendidos. La oportuna contrarespuesta de los Qyprilli al ataque que sufrieron, tuvo eco en todas las acciones que el estado imperial adoptó en relación con el Palacio de los Sueños (Kadaré, 2009, p. 219).

La respuesta más sorprendente en el Tabir Saray fue el ascenso gigantesco y vertiginoso que tuvo Mark-Alem. Dos días después de ser transferido al departamento del *Suprasueño*, fue

llamado a Dirección para notificarle su ascenso como jefe de esa sección. Aquí, él tenía una gran carga de trabajo, pues debía reorganizar todo y ofrecer un sueño maestro cada viernes. Además, él conocía que se estaba realizando un interrogatorio al vendedor de verduras, quien había enviado el sueño fatal “que había llevado a su tío a la tumba y le había elevado a él a la dirección del Tabir” (Kadaré, 2009, p. 226). La muerte de Kurt, que fue otro ataque a los Qyprilli, devino en el nombramiento de Mark-Alem como primer director adjunto del palacio, debido a la frágil salud del director general. En apenas pocos días, él había ascendido hasta la cúspide del Tabir Saray e “imperaba en las zonas oscuras de la vida de la gente, poseía sin duda un inmenso poder. Cada vez era más consciente de ello.” (Kadaré, 2009, p. 225).

La ascensión de Mark-Alem en el ámbito laboral implicaba a su vez un descenso hacia el espacio más remoto del Tabir Saray. Entre más poder adquirió, más involucrado se encontraba con el palacio y tenía menos posibilidades de salir. Su carácter se volvió progresivamente más hermético y así también su aislamiento. Un día, él decide escribir en la *Chronique* familiar. Este momento es quizá uno de los pocos en los que se puede detectar el anhelo que él tiene por Albania, por su patria, por sus raíces. En su mente, él recuerda a su ancestro Gjon, la construcción del puente del que deviene su apellido y al destino que al parecer ha marcado a su familia: “la verdadera esencia de la leyenda es la idea de que en los inicios de cada cosa, o acción de importancia, hay que sacrificar algo y que esta idea es majestuosa y se halla en la mitología de varios pueblos” (Kadaré, 1989, p. 82). Mark-Alem lo llama “tristeza qyprilliana” y es un sentimiento que solo él puede comprender.

En este episodio, se observa fuertemente el anhelo del retorno, no solamente a la vida fuera del Palacio de los Sueños; sino también a su verdadero hogar, Albania. Si bien a lo largo de la novela, Mark-Alem sintió la necesidad de reprimir cualquier deseo de regreso o de reconocimiento en sus raíces albanesas. Este momento es un claro ejemplo de la búsqueda de la consecución del *nostos*, en la que el personaje se enfrenta a la tristeza de estar lejos de su

hogar. Este *nostos* implicaría en Mark-Alem salir tanto del Tabir Saray como del Imperio otomano, y poder finalmente regresar a su verdadero origen: Albania. De ahí que él, por un momento, se permita tener el deseo de liberarse y “desembarazarse de la máscara protectora, ese medio cascarón islámico de Alem, y adoptar uno de aquellos otros nombres que sembraban el peligro y estaban marcados por la fatalidad: Pjeter, Zef, Gjorg⁴⁶.” (Kadaré, 2009, p. 230)

Los días que le siguen son de intenso trabajo laboral, lo que también permite que él mitigue cualquier sensación interna por abandonar ese reino de la muerte y regresar a la vida. A pesar de intentar protegerse contra la atracción que esta tiene sobre él, la visión del florecimiento de los almendros le conmueve profundamente y le entristece. A manera de símbolo, estos representan la renovación de la vida, que es de lo que precisamente Mark-Alem debe alejarse:

Adivinaba que si se había refugiado allí era precisamente con el fin de defenderse y que en el momento en que, atraído por la vida, saliera de su refugio, en el instante mismo de la traición, el encarcelamiento tocaría su fin, y cuando el viento volverá a soplar contra los Qyprilli, en un crepúsculo como aquél, vendrían por él como habían hecho con Kurt, puede que más quedamente, para conducirlo allá donde nadie regresa. (Kadaré, 2009, p. 232).

Evidentemente, a Mark-Alem no le pasa inadvertida ni le disgusta la posibilidad de un retorno, de cumplir con su *nostos* y abandonar, de una vez por todas, ese lugar que le ha traído tanto sufrimiento y le obliga a desatender su parte humana.

No obstante, él sabe que la razón por la que sigue en el Palacio de los Sueños es porque este es su refugio contra cualquier ataque que pudiera haber en su contra o de los Qyprilli. Si él evita la consecución del *nostos* es precisamente porque en cuanto caiga seducido por la vida,

⁴⁶ Gjorg es un personaje que aparece en la novela *Abril quebrado*. Él, parte del clan de los Berisha, ha disparado contra Zef Kryeqyqe por el cumplimiento del *Kanun* (la ley de sangre que rige los comportamientos de los montañeses albaneses). La disputa entre ambas familias lleva más de setenta años y exige un pago de sangre; es decir, una muerte exige otra a cambio.

su destino no sería distinto al que tuvo que sufrir Kurt. A pesar de esto, no tarda en encargarse de una rama de almendro para su tumba. Su futuro será siempre incierto y un destino fatal pesa sobre su familia, lo que es algo que ni siquiera la protección del Tabir Saray puede eliminar. Finalmente, el libro cierra esta historia con las lágrimas de un hombre que se ve impedido en su regreso por una fuerza que lo supera: el poder imperial. Antes que una renuncia voluntaria al *nostos*, esta decisión es para Mark-Alem una forma de mantenerse en resguardo, incluso si es momentáneamente. De igual manera, y como le había aconsejado el Visir, su presencia en el palacio es también una forma de prevenir cualquier ataque ulterior a su familia.

En conclusión, a diferencia de héroes clásicos como Odiseo, quien mantenía siempre en su mente el retorno, Mark-Alem se enfrenta a la difícil decisión de renunciar a este regreso para mantener el poder que ha adquirido en el Tabir Saray y que es lo que actúa como su refugio. El retorno podría fácilmente desencadenar en otra tragedia en su familia, similar a la que le sucedió a Kurt. Es así que, para mantenerse en sus labores, él debe ignorar y alejarse de cualquier elemento que le recuerde su estado anterior, ese en el que estaba vivo, despierto. Finalmente, existe un profundo dolor por no poder cumplir el *nostos*, pero es la elección que él ha hecho para mantener la protección que tienen él y su familia del poder imperial.

4.4 Relaciones intertextuales de *El Palacio de los Sueños* con: *El expediente H*, *El Nicho de la Vergüenza* y *El puente de los tres arcos*

Para concluir este trabajo investigativo, se ha considerado necesario revisar la relación intertextual que se manifiesta en ciertas obras de Ismaíl Kadaré. Debido a su estilo y la construcción literaria que emplea, es posible encontrar datos, referencias, lugares y personajes de una obra presentes en otra. Es decir, se plantean conexiones textuales que posibilitan descubrir alusiones de un texto dentro de otro. Esto permite que su narrativa sea vista como un entramado de referencias y conexiones literarias, donde una obra puede llevar a otra y permitir

incrementar el conocimiento sobre un tema. En este apartado se propone revisar la intertextualidad entre *El Palacio de los Sueños* y tres obras de Ismaíl Kadaré —*El expediente H*, *El Nicho de la Vergüenza* y *El puente de los tres arcos*—, que se han escogido tanto por su referencia directa al Tabir Saray y sus personajes, como por su relación con situaciones y elementos presentes en la trama de la novela estudiada.

Antes de comenzar con el análisis estrictamente intertextual en las tres novelas ya mencionadas, es pertinente señalar que *El Palacio de los Sueños* también anticipa o menciona otras obras de Kadaré. Una de ellas es *El cortejo nupcial helado en la nieve*, a la que se hace alusión durante la conversación de Kurt con los otros Qyprilli y que tiene relación directa con la epopeya albanesa: “Evocan terribles persecuciones a través de las cumbres, duelos singulares, secuestros de doncellas y de mujeres, cortejos nupciales que viajan hacia bodas preñadas de peligros, kruq helados en la nieve y petrificados por haber cometido faltas durante el camino...” (Kadaré, 2009, p. 100). Otra novela a la que se hará referencia cuando Mark-Alem visita el café en su día de descanso, es *El Firmán de la ceguera*:

Aunque vagamente, Mark-Alem recordaba de la infancia un decreto famoso, el Firmán de la Ceguera, por medio del cual el Estado impuso el cegamiento de decenas de miles de personas que, con su mirada maléfica, hacían peligrar el Imperio; pero fue sólo gracias al dueño del café como supo qué había sucedido en realidad: el terror generalizado, la caza de los poseedores de tal mirada, finalmente las pensiones que el Estado concedió a todos aquellos que se presentaron voluntariamente para librarse de sus propios ojos. (...) Se sienten orgullosos del sacrificio de sus ojos. Vete a saber por quiénes se toman a sí mismos, seguro que por verdaderos héroes (Kadaré, 2009, p. 150-151).

Si bien estas obras han sido referidas en la novela estudiada, no se las ha analizado en este trabajo investigativo, porque no se ha considerado que el argumento que cada una

desarrolla tenga relación directa con *El Palacio de los Sueños*. Es decir, si bien están presentes como una referencia a la epopeya albanesa y al Firmán de la ceguera, cada una maneja una trama que no crea un vínculo directo con el Tabir Saray o sus personajes. Por el contrario, las tres novelas antes propuestas proponen visiones adicionales a lo narrado en *El Palacio de los Sueños*. En ellas será posible encontrar datos complementarios y esclarecedores sobre el origen de la familia Qyprilli, la situación política de Albania y la epopeya albanesa en su relación con los *lahutare*. El orden propuesto para el análisis intertextual responde a un intento de mantener la temporalidad a la que está suscrito el argumento de cada una de estas novelas.

4.4.1 *El puente de los tres arcos*

*Que tiemble este muro,
Como tiemblo yo entre piedra.*

Kadaré, *El puente de los tres arcos*

La narración de esta novela se realiza entre los años 1377 y 1379, en una Albania (Arbería) que se enfrenta al Imperio otomano. El río Ujana e Keqe⁴⁷ es fundamental para la vida cotidiana de la gente, por lo que se considera necesario construir un puente que una ambas orillas y evite los problemas y ahogamientos al cruzar. Detrás de esta construcción, se encuentra también un conflicto de poder y dinero —la organización “Chalupas y chalanas” está dedicada al transporte de personas y carga—, lo que lleva a que diferentes partes involucradas intenten resolver este asunto de acuerdo con sus intereses. En varias ocasiones se presentan intentos de sabotaje y destrucción del puente, lo que retrasa la obra y hace que un miedo supersticioso crezca en torno a él. De ahí que, la leyenda albanesa sobre una mujer que fue sacrificada⁴⁸ para

⁴⁷ El traductor, Jesús Hernández Carrascosa, ha interpretado el nombre de este río como “Aguas Malas”.

⁴⁸ Tres hermanos construían los muros de un castillo, pero la obra se derrumbaba por la noche. Un viejo sabio les dijo que, para que esta se mantuviera en pie, debían sacrificar a una persona. Decidieron que se sacrificaría a la esposa que llevara la comida al día siguiente. El hermano mayor y el medio contaron lo sucedido a sus esposas, es decir, rompieron la *besa*. El menor, mantuvo su palabra. Finalmente, la esposa de este último fue emparedada para que la construcción se mantuviera en pie (Kadaré, 1989, p. 75-78).

mantener en pie una construcción se vuelva cada vez más poderosa. La idea de que el puente solamente se mantendrá en pie si se realiza un sacrificio está latente entre los pobladores.

Dos sucesos que marcarán para siempre este puente. El primero, un crimen que nunca queda resuelto del todo: Murrash Zenebisha fue emparedado bajo el segundo arco del puente, sin una razón específica ni un culpable conocido. El segundo incidente sucede después de la finalización de la construcción, el 23 de diciembre de 1379. Durante una rencilla entre soldados albaneses y turcos, muere un otomano en el centro del puente, sobre el lugar en el que está el cadáver emparedado de Murrash. La sangre ha sido derramada y esto es visto como un presagio. Finalmente, el monje Gjon⁴⁹ entiende que toda esta historia no puede perderse en el olvido, sino que debe ser escrita y guardada en el tiempo, incluso si eso le puede costar su vida. Para él, estos hechos sucedidos durante la construcción del puente son una maldición que estará siempre latente y cada cierto tiempo exigirá sacrificios del pueblo albanés.

Esta historia será conocida como *la Balada del puente de tres arcos* y dará origen al nombre de la familia Qyprilli. A Mark-Alem, uno de sus primos le había explicado con anterioridad que “el apellido de los Qyprilli no era más que la traducción de la palabra *ura* (puente), procedente de un antiguo puente de tres arcos de la Albania Central, edificado en el tiempo en que los albaneses estaban aún con los cristianos” (Kadaré, 2009, p. 103). Su antepasado, Gjon, en recuerdo del crimen había adoptado la palabra “Ura” para su nombre, lo que, en cierta medida, actuaba como predicción definitiva de los sucesos que marcarían⁵⁰ a esta familia albanesa.

Por otra parte, en esta novela se esclarece el origen de la “Posada de los dos Robertos”, que es un lugar donde los *lahutare* suelen generalmente hospedarse. Esta se encuentra ubicada

⁴⁹ El monje que escribe esta historia en *El puente de los tres arcos* es el predecesor de la familia Qyprilli. Esto explica que muchas veces Mark-Alem considere cambiar su nombre por Gjon Ura (puente).

⁵⁰ En *El Palacio de los Sueños*, durante la cena con los *lahutare*, se entona esta balada y para Mark-Alem: “... el puente no solo había dado su nombre a los Qyprilli, sino que los había marcado también con su fatalidad”. (Kadaré, 2009, p.194)

en un antiguo camino, por el que habían pasado las cruzadas y que tenía gran relevancia para el pueblo albanés.

Se cuenta que dos de los jefes de la Primera Cruzada, Robert, duque de Normandía, y Robert conde de Flandes, durmieron una noche en una posada que hay a unos mil pasos de aquí y que desde entonces empezó a llamarse “Posada de los dos Robertos” (Kadaré, 1989, p. 28).

Esta posada también aparece en *El Palacio de los Sueños*, como el lugar desde el que se envía una provocación contra el Estado: “Sueño visto en la segunda mitad de la noche del 19 de diciembre por el huésped X en la Posada de los Dos Robertos (Bajalato de Albania Central)” (Kadaré, 2009, p. 132). Mark-Alem es el encargado de interpretarlo por orden de su supervisor durante una jornada laboral extraordinaria.

También se hace alusión a ella en *El Nicho de la Vergüenza* como la posada en la que el correo, Tunxh Hata, encargado de transportar las cabezas decapitadas, tiene que detenerse, debido al incesante frío, para poder darle un poco del calor de la chimenea a la cabeza del gobernador: “Se trataba de una de las centenares de posadas ordinarias del camino real, sólo su nombre tenía algo de especial: “Posada de los dos Robertos”.” (Kadaré, 2001b, p. 52). De igual manera, es mencionada en *El expediente H* como el único lugar donde se puede encontrar a los *lahutare*: “Si lo que desean es verlos, no existe otra posada en Albania, aparte tal vez de la Posada de los Dos Robertos, pero ésa está muy lejos de aquí, donde aún se alojen los lahutare.” (Kadaré, 2001a, p. 71).

El puente de los tres arcos es una novela que anticipa varios de los temas que Kadaré desarrollará en sus otras obras. En este texto, se prefigura la *besa*⁵¹ y la ley del Cra-cra⁵², el

⁵¹ La *besa* es un código de comportamiento/moral de los montañeses albaneses. Este tema es tratado con mayor profundidad en la novela *Abril quebrado*. En *El puente de los tres arcos* se indica que: “la *besa* no es algo simplemente moral, sino un mecanismo legal con sus reglas, artículos e intérpretes” (Kadaré, 1989, p. 75).

⁵² Se trata de una ley punitiva para quienes han querido independizarse del Imperio otomano. Se basa en una destrucción y eliminación progresiva de su identidad cultural que va desde las tradiciones y pequeñas costumbres, hasta la ruptura de su sistema lingüístico. Este aspecto será desarrollado en *El Nicho de la Vergüenza*.

origen de los Qyprilli —junto a esa especie de maldición que pesa sobre ellos—, la Posada de los dos Robertos, entre otros. Por lo tanto, desde la visión del universo literario creado por Kadaré, esta novela actúa como antecesora y fuente de origen y explicación para estos temas fundamentales en la obra del escritor. Además, debido a su localización temporal brinda información sobre el origen de Albania como nación, su identidad, tradiciones y costumbres; todo esto en su relación con el Imperio otomano:

Los turcos han iniciado una gran ofensiva diplomática. Otros cuatro principados en las fronteras de Arbería han aceptado convertirse en vasallos del sultán. ‘Más de la mitad de la Península Balcánica se encuentra ya bajo la media luna otomana. Tres de los once señores de Arbería también han aceptado el vasallaje. Por todos los Balcanes, los ejércitos turcos hacen grandes maniobras para intimidar a los príncipes y duques que todavía no han aceptado someterse. Los señores balcánicos, albaneses, croatas, griegos, serbios, rumanos, macedonios y eslovenos envía sus correos ora a Venecia, ora a Turquía, ora en las dos direcciones a la vez, para elegir entre las dos felonías la más beneficiosa. (Kadaré, 1989, p. 130).

Además, esta novela se remite a los inicios del conflicto con Turquía que marcó fuertemente a Albania y a su origen como nación. Como se mencionó previamente, en la progresiva dominación otomana, los principados albaneses cedieron y, aunque algunos mantuvieron a sus líderes (como se menciona en *El Nicho de la Vergüenza*), todos se encontraban bajo el poder del sultán. El contexto previo a la dominación es retratado en *El puente de los tres arcos*, novela en la que también se narran detalles sobre la situación geográfica, política y cultural en la que se encontraba Albania en esa época. Por lo tanto, esta obra resulta fundamental para una mejor comprensión de lo que fueron los inicios de la ocupación otomana, situación que después devino en el conflicto cultural presente en *El Palacio de los Sueños*.

4. 4. 2 *El Nicho de la Vergüenza*

El Nicho de la Vergüenza (Kadaré, 2001b) es la novela que anticipa explícitamente la aparición del Palacio de los Sueños. Entre las diferentes referencias realizadas, la primera sucede cuando el correo Tunxh Hata llega a la capital y observa las bóvedas de los diferentes edificios estatales, entre ellos, el Tabir Saray (p.71). Después se mencionan las constantes reuniones y las horas extraordinarias que aquí se realizan (p. 95). Además, Hurshid Bajá, el encargado militar de reprimir la rebelión en Albania por orden del emperador, es quien describe las cúpulas de color azul pálido del Palacio y lo que allí sucede: “hacia el que, desde todos los confines del Imperio volaban los correos, o *portasueños*, según se los llamaba, montados en sus carrozas pintadas, igualmente, de azul pálido.” (p.157)

Asimismo, se prefigura la existencia de la familia Qyprilli, aunque, al ser una novela anterior, este apellido tiene una grafía distinta: “Rumores de que los Qyprillinj caerán por fin junto con Albania.” (Kadaré, 2001b, p. 92). También se explica el sinnúmero de quejas de varios grupos de poder por el trato preferencial que esta familia recibe y la facilidad con la que sus miembros se mantienen y se suceden en el puesto de Primer Ministro. Por otro lado, existen otras alusiones como la realizada cuando el correo imperial, que lleva la cabeza decapitada de Alí Bajá de Tepelena, el visir de Albania, hace su recorrido, pasa por el río Ujana e Keqe y menciona el emparedamiento que hubo en él: “Era justamente aquel río, con su famoso puente de los tres arcos. Ello significaba que las tierras de Albania terminarían pronto. (...) en uno de sus tres arcos habían emparedado a una persona.” (Kadaré, 2001b, p. 57) y el segundo incidente fatal del puente, la batalla entre albaneses y otomanos y sus consecuencias: “A la salida del puente, a su derecha, había un mausoleo tan antiguo como el mismo puente. Fue erigido en memoria del primer incidente sangriento entre tropas otomanas y albanesas, que se había producido precisamente sobre el puente del Ujana e Keqe.” (p. 58).

Como se había mencionado antes, en esta obra uno de los temas tratados que tienen gran importancia es el proceso de desnacionalización que se lleva a cabo por el Archivo del Estado y que fue empleado en varios de los territorios conquistados por el Imperio otomano: el Cra-cra. Este se encuentra conformado por cinco etapas que se realizan progresivamente: la supresión de la rebelión, la eliminación de su idea, la erradicación del ámbito cultural, la ruptura total o parcial de su lengua y, finalmente, el ataque a la memoria nacional. (Kadaré, 2009, p. 145). Estos procesos son visibles en las regiones por las que pasa el correo y que han perdido casi la totalidad de su identidad, quedando reminiscencias apenas perceptibles. Estos territorios son temidos y a la vez tratados con indiferencia, como si no fueran parte del imperio.

Al finalizar la novela, se hace mención a un sueño sobre un país lejano y se muestra las primeras letras con las que sus habitantes le identifican. Esta alusión se refiere a Albania, con el nombre que se le daba en la antigüedad: *Shqipëria*⁵³, que viene de *shqiponjë* que significa águila. Por ende, la denominación de esta nación tiene un significado similar a “grupo de águilas”. El sueño antes nombrado es uno que ha llegado la noche anterior y podría definir la situación albanesa.

Solo se sabía que en el Palacio de los Sueños las luces habían estado encendidas hasta el amanecer, lo que significaba que se habían pasado la noche interpretándolo. He oído que mañana por la tarde le presentarán el sueño al soberano, decía alguien. Según parece el destino de Albania depende de él. (Kadaré, 2001, p. 187).

Además de las referencias directas a la novela analizada, en *El Nicho de la Vergüenza* se presentan personajes históricos y que fueron fundamentales en la historia de Albania. Por

⁵³ En *El Puente de los tres arcos* se realiza una explicación mucho más profunda sobre los orígenes del nombre del pueblo albanés y las interpretaciones que este tiene. Se habla también de otros pueblos balcánicos y los símbolos que los acompañan: «Le expliqué que nosotros somos descendientes de los ilirios y que los latinos llaman a nuestro país Arbanum, Albanum o Regnum Albanie, y a sus habitantes arbaneses o albaneses, que es lo mismo. (...) Yo continúe hablándole de una vieja lista servia de naciones, con sus respectivos signos, que me había explicado un monje esloveno, dondel shqiptar, (albanés), es representado por el águila (dabar), el servio por el lobo, el croata por la lechuza, el magiar por el lince y el rumano por el gato» (Kadaré, 1989, p. 62).

un lado está Scanderbeg, que es considerado el héroe nacional, quien libró a Albania en varias ocasiones de los intentos de conquista del Imperio otomano. Su figura es esencial pues es considerado uno de los arquetipos de la identidad albanesa. Por otro lado, está Ali de Tepelena, uno de los señores albaneses que intentó enfrentar a los otomanos pero no lo consiguió. Es notable que, en *El Nicho de la Vergüenza*, Ali de Tepelena envidie el apoyo que tuvo Scanderbeg cuando se enfrentó a los turcos, mientras que él opuso resistencia por su cuenta y sin que los otros líderes albaneses quisieran ayudarle.

Es preciso señalar que en *El Palacio de los Sueños* existe una referencia a un territorio creado por Kadaré y que previamente ya se ha mencionado en *El Nicho de la Vergüenza*: la subprefectura de Kerk-kili, bajalato de Qystendil. Finalmente, esta última, además de mencionar la existencia del Tabir Saray, permite entender la situación política, geográfica y social en la que se encontraba Albania durante la ocupación otomana. En esta ocasión, la información que se da corresponde a otra época y permite que el lector complemente su conocimiento sobre la historia de Albania.

Esta novela resalta porque muestra las visiones que los pueblos tienen sobre sí y sobre el otro. Al cambiar los puntos de focalización, la voz narrativa deja ver tanto la perspectiva de los personajes otomanos como albaneses; es decir, se realiza un ejercicio desde la imagología en el que el lector puede acceder a ambas visiones y complementarlas. Se esclarece también la visión que el Imperio otomano tenía sobre Albania y el distanciamiento progresivo que esta manifestaba. Por ende, *El Nicho de la Vergüenza* es una guía para comprender las relaciones que se planteaban entre ambas naciones, además de que menciona tanto al Tabir Saray como los elementos icónicos de la tradición albanesa, el puente de los tres arcos y la ley del Cra-Cra.

4. 4. 3 *El expediente H*

Este último libro remite a Albania en el siglo XX. Su trama gira alrededor de dos investigadores, Max Roth y Willy Norton, quienes viajan desde Nueva York a este territorio para investigar el misterio que envuelve a la transmisión oral de los poemas homéricos y su relación con la epopeya albanesa. Son considerados espías y hay una vigilancia total a sus actos. Además, su trabajo saca a la luz la antigua disputa que ha estado presente desde hace mucho tiempo en los Balcanes y que ha mantenido enfrentados a los pueblos de Serbia y Albania. Esta lucha también busca el verdadero origen de la epopeya: “Y, por si no fuera suficiente, se disputaban también la antigua epopeya, la cual, como para rematar la fatalidad de las cosas, existía en las dos lenguas: en albanés y en serbocroata.” (Kadaré, 2001a, p. 85).

Para el estudio de la epopeya, los investigadores deciden entrar en contacto con los portadores de ella, es decir, los *lahutare*. Ellos, además de mantener y transmitir la epopeya, actúan también como “autores tardíos”, con la capacidad de añadir o eliminar fragmentos y modificar una parte del texto. Esta situación, que se presenta en las obras que han sido transmitidas de manera oral, es lo que permite que se realice un estudio comparado entre la *Ilíada* y la *Odisea* con la epopeya albanesa: “Más importante incluso será la comparación interna de una rapsodia. Dicho de otro modo, cómo se canta el mismo poema épico transcurrido cierto tiempo.” (Kadaré, 2001a, p. 55). Por lo tanto, son de interés las condiciones bajo las que se realiza esta transmisión oral y la versión que se ha cantado.

De igual manera, cuando los investigadores escuchan fragmentos de la epopeya cantada por los *lahutare*, hacen referencia constante a lo antinatural de su voz, como si les llegara de otro mundo, y a la sensación que les produce. En *El Palacio de los Sueños* (Kadaré, 2009) se menciona este canto como “una larga, extraordinariamente larga queja, que provocaba angustia en el pecho” (p. 192) y la voz del *lahutare* que “tenía algo de inhumana. Se diría que mediante

una operación singular hubieran arrancado de ella todas las entonaciones cotidianas, para dejar sólo las de carácter perdurable” (p.193).

Por otro lado, es importante señalar que en esta novela se hace una referencia directa a la tradición clásica helena pues se discute sobre la figura de Homero como autor de la *Odisea* y la *Iliada*, y la complejidad de que una obra oral, de tal magnitud, pueda ser transmitida por tantos años sin variaciones. Además, uno de los *lahutare*, que se decide a cantar sin instrumento, pero que con sus manos adopta la posición *majekrah*⁵⁴ (cresta alada), interpreta la *Rapsodia de Zuk Flamurtari*, que es también conocida como la *Orestiada* albanesa y que tiene una estructura y trama narrativa similar a la trilogía trágica escrita por Esquilo (la *Oresteia*). Esta obra también aparece en *El Palacio de los Sueños*, cuando el hijo del cónsul austriaco la reconoce durante la cena en la que fueron invitados los *lahutare*; no obstante, aquí se cambia el nombre del personaje de Zuk a Zek.

En *El Palacio de los Sueños* se explica la importancia de la epopeya y el peligro que esta significa para el Imperio otomano. Su presencia, además de significar el poder que tiene la familia Qyprilli, es también un viejo recordatorio del antiguo conflicto en la Península Balcánica, específicamente entre Eslovenia y Albania. Cabe recalcar que, en el período anterior a la conquista otomana, estos pueblos convivieron conjuntamente e incluso se hizo mención de una asimilación cultural. Por ende, la epopeya es un símbolo de las tradiciones de los Balcanes:

Todo guarda relación con el asentamiento y desplazamiento de pueblos en los Balcanes, con la proporción entre los pueblos eslavos y no eslavos, como es el caso de los albaneses; en una palabra, está en juego el mapa de los Balcanes. Porque esa epopeya, según ya te he dicho, se canta en dos lenguas: en albanés y en eslavo, de modo que está

⁵⁴ Esta posición se realiza para acompañar su canto y la forma en que el *lahutare* aquí mencionado la realiza es: «alzó el brazo derecho y, abriendo la palma de la mano, se la colocó sobre la parte superior de la mejilla y la oreja mientras los dedos estirados le sobresalían de la nuca como una cresta» (Kadaré, 2001, p.97).

directamente vinculada con cuestiones de fronteras en el interior del Imperio. (Kadaré, 2009, p. 209).

Para concluir, en estas dos obras es posible encontrar tanto una referencia a los *lahutare* y su tradición como una explicación a la canción de gesta sobre los orígenes del pueblo albanés y la antigua disputa que existe en la Península balcánica. *El expediente H* es una obra necesaria para entender esta situación de los Balcanes y permite adentrarse en el mundo de los rapsodas albaneses. De igual manera, brinda al lector conocimiento sobre los detalles de la vida en las montañas albanesas. Finalmente, esta novela es también una lectura complementaria, que examina la complejidad de que la familia Qyprilli tenga una epopeya propia, las repercusiones de que se haya invitado a los *lahutare* albaneses a la cena familiar y las consecuencias sociales y culturales que estas acciones conllevan.

Al considerar estas cuatro novelas y sus relaciones en conjunto, se puede ver que otorgan aportes de distinto tipo. En primer lugar, aportan datos históricos. Para un lector que desconoce la historia albanesa, leer estas novelas le permite conocer las diferentes etapas por las que esta nación pasó: desde sus inicios, cuando estaba dividida en señoríos feudales (*El puente de los tres arcos*), el período en que fueron conquistados por los otomanos (*El Nicho de la Vergüenza*), su declaración como nación independiente y sus inicios en la democracia (*El expediente H*) y, finalmente, su período bajo el régimen totalitario de Enver Hoxha (*El Palacio de los Sueños*). Es decir, la lectura de estas novelas representa un recorrido histórico alrededor de los puntos más álgidos en la historia albanesa.

Además, son también una representación territorial del desplazamiento y cambio geográfico en los Balcanes. Desde sus inicios, esta zona tuvo fuertes enfrentamientos territoriales, luchas que no han concluido hasta la actualidad. Estos conflictos han perdurado en la memoria de los pueblos y han influido en las relaciones que mantienen entre sí los diferentes pueblos de la Península Balcánica. Su cercanía ha hecho que estos pueblos

compartan tradiciones y tengan elementos en común (como el caso de la epopeya). Para Ismaíl Kadaré, este es otro de sus temas recurrentes (que también desarrolló en *El cortejo nupcial helado en la nieve*) y que es necesario para comprender la identidad de un pueblo.

Finalmente, está presente una relación de carácter estrictamente literario. La escritura que maneja Kadaré ha devenido en el universo conocido como Kadaria, donde las conexiones entre obras son perceptibles y comparten elementos en común. Por ende, si se ha elegido estas novelas es por la confluencia de temas en común. Si bien *El Palacio de los Sueños* actúa como una suerte de receptáculo, más actual y cercano temporalmente al lector, en el que convergen la mayoría de los temas tratados, es posible también encontrar que, entre las otras tres novelas, y de manera independiente, existen relaciones de intertextualidad y que permiten que haya encuentros. Después de revisar estas características y para concluir, es visible lo que la escritura de Kadaré ofrece: una entrada a un universo autónomo donde las relaciones y referencias están presentes y en espera de que el ojo de un lector audaz las descubra.

Conclusiones y recomendaciones

En este trabajo de disertación se ha referido la existencia una relación transtextual entre la novela *El Palacio de los Sueños* y el motivo clásico del viaje, en específico dentro de los submotivos de la *katábasis*, el conocimiento y el *nostos*. Después de observar las características particulares desde las que Kadaré ha estructurado su novela y los detalles específicos que le ha otorgado, es posible decir que la relación hipertextual que define esta obra es la transposición. Kadaré retoma las características fundamentales del viaje clásico y las replantea en su novela dentro de un contexto actual y situado en una Albania dominada por el Imperio otomano. Se infiere que su estilo y la construcción que ha hecho dista de ser una réplica exacta del motivo clásico del viaje y es más una reinterpretación moderna. En *El Palacio de los Sueños*, el lector se encuentra con sucesos que pueden asimilarse como propios de la tradición clásica pero que ocurren en un período y espacio distintos y que han sido contados desde la estilística propia del autor albanés, es decir, en palabras de Genette, se realiza una transformación. Además, el tratamiento que se ha dado y el estilo con el que han sido descritos los personajes y las situaciones se encuentran dentro de un régimen serio.

Mientras que en la cultura helena Hypnos era el hermano gemelo de Thánatos, en esta novela se realiza una asimilación entre ambos, donde los sueños son portadores de oráculos y están inscritos en el reino de la muerte. El sueño, al encontrarse dentro del ámbito privado y ser parte sustancial de la persona, también adquiere semejanza con la psiqué de los griegos. De ahí que el Palacio de los Sueños sea concebido como una nueva versión del inframundo clásico y esta idea se sustente con las descripciones que se hacen sobre él y su atmósfera. Incluso, en un diálogo de Mark-Alem con el encargado del Archivo, se plantea la posibilidad de que los sueños abandonen su mundo y pasen a formar parte de la vida. Para el archivero, el ingreso de los sueños al reino de la vida es similar a un retorno de las almas de la muerte.

Para entrar al Palacio de los Sueños, se debe cruzar unas puertas de gran tamaño que recuerdan a las de cuerno y de marfil mencionadas en la *Eneida*. Estas puertas prefiguran la existencia de una clasificación entre los sueños, organización que en *El Palacio de los Sueños* ha adquirido un carácter burocrático. De igual manera, en esta novela se plantea la posibilidad de que haya sueños alterados o que den falsos pronósticos (aquellos que pasarían por la puerta de marfil). Además, al no existir un método específico para el desciframiento de los sueños, sino al ser un proceso desarrollado progresivamente en los departamentos, se presenta la duda sobre la fiabilidad de la interpretación que se da de estos o si los resultados se encuentran mediados por el interés específico de algún grupo de poder.

El Hades permanece como un espacio desconocido para todo aquel que no haya muerto y eso lo entiende Mark-Alem cuando, dentro del palacio, se encuentra con un lugar laberíntico que no puede descifrar y solamente después de su ascenso laboral comienza a comprender. Al igual que el Hades tienen una estructura y distribución, en esta novela, esta organización se encuentra presente en los departamentos existentes y en la función que cada uno cumple. Finalmente, al ser el director adjunto del Tabir Saray y tras las constantes ausencias del director, Mark-Alem se vuelve la máxima autoridad, pasa a formar parte del engranaje estatal y controla este sistema que el estado ha creado.

Adicionalmente, el motivo del viaje implica que se va a realizar un proceso. Para Mark-Alem este se da en la serie de cambios que debe enfrentar desde su ingreso como funcionario. Su vertiginoso ascenso laboral lo lleva a ser director en poco tiempo. No obstante, para mantenerse en este cargo, él debe dejar de lado su parte más humana, la que pertenece a la vida, y sumirse en el “hechizo” que produce el Palacio de los Sueños. Esta decisión la toma para cuidar a su familia, prevenir otro ataque y evitar que vuelva a ocurrirles una desgracia. A diferencia de Ulises, que siempre buscó regresar a Ítaca y tuvo en mente el cumplimiento de su *nostos*, Mark-Alem renuncia a esta posibilidad de retorno y se dedica por completo a su trabajo,

incluso si este le exige sacrificios que atenten contra su humanidad o que signifiquen la pérdida de su identidad albanesa. Este sacrificio conlleva dolor. Por eso, al final novela: “[Mark Alem] comprendió entonces que sus ojos estaban llenos de lágrimas” (Kadaré, 2009, p. 232).

Como funcionario, Mark-Alem se sumó a una institución que no entendía del todo y que se manejaba por una necesidad insistente de mantener el control. Como persona, renunció a su identidad albanesa y suprimió su deseo de abandonar el palacio, para protegerse y cuidar a su familia. Este abandono de sí y la adopción de una máscara que oculte su sentir no permite que exista un equilibrio entre el ser y el parecer. La búsqueda del bienestar personal supera al sentido del bien social y hace que las acciones de Mark-Alem estén basadas solamente en sus necesidades. A diferencia de los héroes clásicos, Mark-Alem toma sus decisiones por motivos distintos a la búsqueda de la *areté*.

Es importante señalar que el ingreso de Mark-Alem a la vida laboral es un proceso obligatorio, tanto por su edad como por la posición social que ocupa por ser un Qyprilli. Este podría tomarse incluso como un rito de paso. Por lo tanto, al menos en sus inicios, el conocimiento no es una búsqueda intencionada, sino que, por el contrario, conforme descubre los procesos del palacio, comprende el poder que este puede darle para prever ataques en contra de su familia y asegurar su integridad dentro del orden estatal. Además, gracias al conocimiento externo que adquiere, Mark-Alem se vuelve uno de los personajes más poderosos del estado, encargado de la organización de la información más importante y depositario de los mayores secretos que guardan los sueños. No obstante, esto no justifica la existencia de una organización estatal como el Tabir Saray, un ministerio que no duda en realizar cualquier acción si es que esta le ayuda a mantener el control y es un claro reflejo de los excesos del poder.

Por otro lado, y en concordancia con los postulados de la hodopórica, durante el viaje también se adquiere conocimiento interno. A lo largo de su labor como funcionario, Mark-Alem comienza un proceso de autoconocimiento en el que influye en gran medida el

desconocimiento de su identidad albanesa y el anhelo de estar más cerca de ella. Si bien es perceptible su interés en saber más de sus orígenes y conocer la epopeya, el poder estatal y las consecuencias que este pudiera tener, le obligan a renunciar a todo acercamiento a Albania. Después de la muerte de Kurt y de su nombramiento como director, él decide quedarse en el palacio y alejarse de su herencia cultural. Esta renuncia a la identidad propia, dista del viaje clásico, donde el héroe luchaba por encontrar su identidad, y se replantea en una situación en la que el incumplimiento del *nostos* es la opción escogida porque responde al bienestar personal de Mark-Alem.

La presencia de la epopeya en la novela es de gran importancia como representación de la tradición oral que ha imperado por varios años en Albania. Sin embargo, para el estado, es considerada peligrosa por la conexión que le da al pueblo con su memoria social y cultural, ya que puede ser una fuente para futuras sublevaciones. En esta epopeya se encuentran historias fundamentales para la familia Qyprilli, como la del sacrificio realizado en el puente de los tres arcos. Este episodio familiar sucede nuevamente cuando Kurt es condenado a muerte por haber traído a los *lahutare*. De esta forma, la familia Qyprilli se encuentra marcada por un destino trágico en el que cada cierto tiempo uno de sus miembros sufre una desgracia que mitiga temporalmente la cólera del sultán, hasta que esta vuelve a surgir y ocurre otra tragedia, creando un círculo indefinido entre el poder estatal y los Qyprilli.

Otro elemento que debe ser considerado es la relación que tienen los *lahutare* y la epopeya albanesa con los textos homéricos. Por un lado, ambas tradiciones señalan que en un inicio estas obras se transmitieron de manera oral en diferentes pueblos. Homero fue el aedo encargado de componerlas y los rapsodas fueron quienes las cantaron y difundieron oralmente. En Albania, estos rapsodas adoptaron el nombre de *lahutare*, debido al instrumento que los acompañaba, la *lahuta*. Para Ismaíl Kadaré, la oralidad es un elemento decisivo en su obra ya que actúa como una fuente rica de historias y referencias, además de que es portadora de los

cimientos de la identidad albanesa. De ahí que la constante recurrencia temática a la epopeya se deba también a una necesidad cultural y de identidad, donde se ve reflejada Albania desde sus cimientos más antiguos.

Además, de acuerdo a los principios de la imagología, en esta novela se puede apreciar la visión que los pueblos tienen del otro y de sí mismo. El Imperio otomano es visto como una presencia opresora y que mantiene subyugada a la identidad albanesa. El control totalitario que ejerce sobre sus ciudadanos le permite mantener el poder y acallar cualquier indicio de rebelión. No obstante, y a pesar de estar bajo este estado, el pueblo albanés se ha mantenido en una constante búsqueda de liberación y reivindicación de su identidad y tradiciones. Para los albaneses, su historia y cultura son realmente importantes y no pueden ser eliminados ni siquiera con todo el aparato estatal empleado por el Imperio otomano.

En el último apartado, se ha realizado un análisis intertextual entre *El Palacio de los Sueños* y tres novelas de Kadaré. Estos tres textos otorgan información adicional sobre aspectos importantes mencionados en *El Palacio de los Sueños*. *El puente de los tres arcos* revela los inicios de la familia Qyprilli y su apellido, mientras muestra cómo comenzó la confrontación entre el Imperio otomano y Albania. Además, esta novela es esclarecedora en cuanto al proceso de dominación otomana y los conflictos por los que pasó la Península balcánica. *El Nicho de la Vergüenza* acerca al lector al contexto social y cultural de Albania como territorio conquistado por la nación otomana y en él se encuentra referencias específicas al Tabir Saray. También cuenta con gran cantidad de percepciones imagológicas que permiten entender cómo los pueblos otomanos y albaneses se percibían y, principalmente, cuál era el tratamiento de Albania como territorio conquistado. En *El expediente H*, es posible comprender la tradición detrás de la epopeya albanesa y la transmisión que hacían de ella los *lahutare*. Además, resalta la importancia de la tradición oral y su influencia en esta nación. En definitiva, estas obras

reflejan la construcción literaria que Kadaré maneja, donde las relaciones entre textos crean un universo literario.

Para concluir, el análisis propuesto ha dejado ver las características específicas empleadas por Ismaíl Kadaré durante la creación de *El Palacio de los Sueños* y cómo estas distan o se asemejan con las propuestas en las obras clásicas. Como se ha mencionado previamente, este estudio busca ser un aliciente para futuras investigaciones, que pueden darse desde diversas disciplinas y que tengan como interés la literatura extranjera o el contexto sociopolítico de Albania. Se sugiere que al realizar un análisis de la obra de Kadaré se tome en cuenta que sus obras están atravesadas por diversos ejes y desde la interdisciplinaridad se puede realizar acercamientos que comprendan esta variedad temática, es decir, estudios que engloben la diversidad que se encuentra en las obras de este escritor.

Bibliografía

- Apolodoro. (Trad. 1985). *Biblioteca*. Madrid, España: Editorial Gredos. Recuperado de: https://www.academia.edu/31698485/BIBLIOTECA_MITOL%C3%93GICA_por_Apolodoro.
- Bauzá, H. F. (1998). *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2011). *Sueños*. Madrid: Abada Editores, S. L. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/211070295/sueno-walter-benjamin-pdf>.
- Bennett, A. (2008). *Narrative and the afterlife in modern fiction the meanings of life after death*. (Tesis doctoral). Durham University, Durham. Recuperado de: https://etheses.dur.ac.uk/2468/1/2468_479.pdf.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega. ARCAICA Y CLÁSICA*. Madrid: Abada Editores.
- Calvino, I. (1993). Por qué leer los clásicos. En *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets. Recuperado de: https://www.urbinavolant.com/archivos/literat/cal_clas.pdf.
- Calvo Martínez, J. L. (2000). The katabasis of the hero. *Héros et Héroïnes dans les Myths et les Cultes Grecs*, 67-78. Recuperado de: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/36642247/THE_KATABASIS_OF_THE_HEROE.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1555366461&Signature=evrwxe2J32cT7j7O25KYeB9DZiw%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DThe_Katabasis_of_the_Heroe.pdf
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/25143_91318.pdf.
- . (1991). *El poder del mito*. Barcelona: Emecé Editores. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/28157058/Campbell-Joseph-El-Poder-Del-Mito-1>.
- Dysenrick, H. (2016). Imagología comparada. *Anuario de Literatura comparada*, 6, pp. 281-292. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133616/1/Imagologia_comparada_Hugo_Dyserinck.pdf.
- Elsie, R. (1910). *Historical Dictionary of Albania*. United Kingdom: Scarecrow Press. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=haFlGXIG8uoC&oi=fnd&pg=PP1&dq=albania+dictionary&ots=dPwO-JH2K1&sig=6AA4-VNkO20F-1zu9wpHicSykk&redir_esc=y#v=onepage&q=albania%20dictionary&f=false
- Esquilo, (Trad. 1986). *Tragedias. Agamenón*. Madrid, España: Editorial Gredos. Recuperado de: https://kupdf.net/download/esquilo-tragedias-gredos-madrid-1986pdf_5a1b64c6e2b6f5de55444fec_pdf.
- Fevziu, B. (2016). *Enver Hoxha: The Iron Fist of Albania*. Londres: Bloomsbury Publishing. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=&id=lbeKDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=albania+enver+&ots=KUN_FEiBa1&sig=tXuSRfi4-6I-cfPBAmO1BhvWNLw#v=onepage&q=albania%20enver&f=false
- Fries, R. T. (2016). Introducción. En Dysenrick, H. Imagología comparada. *Anuario de Literatura comparada*, 6, pp. 281-292. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Recuperado de: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/133616/1/Imagologia_comparada_Hugo_Dyserinck.pdf.

- Frost, W., y Laing, J. (2014). Travel as hell: Exploring the katabatic structure of travel fiction. *Literature & Aesthetics*, 22(1). Recuperado de: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/7584>.
- García Gual, C. (2011). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Geli, C. (2012). Ismaíl Kadaré: “Bajo el miedo no se puede crear nada”. *Diario El País* [Edición online]. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349368405_533535.html.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Recuperado de: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/32060576/Genette__Gerard_-_Palimpsestos.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1516825098&Signature=HCAG%2BluH1ZC7JvZFrHhUmk%2BiBpc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DGenette_Gerard_-_Palimpsestos.pdf.
- Hesíodo. (Trad. 1990). *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Madrid, España: Editorial Gredos S. A. Recuperado de: http://filosofia.en2sp.com/historia1/04_hesiodo_teogon%C3%ADa.pdf.
- Hight, G. (2013). *La tradición clásica. Volumen II*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Homero. (Trad. 1982). *Odisea*. Barcelona, España: Editorial Gredos.
- . (Trad. 2013). *Ilíada*. Barcelona, España: Editorial Gredos.
- Jaeger, W. (2016). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Kadaré, I. (2001). *El expediente H*. Madrid, España: Alianza.
- . (2001). *El Nicho de la Vergüenza*. Madrid, España: Alianza.
- . (2009). *El Palacio de los Sueños*. 3era ed. Madrid, España: Cátedra.
- . (1989). *El puente de los tres arcos*. Madrid, España: Tres de cuatro soles librerías.
- . (2009). Intervención del Sr. Ismaíl Kadaré. *Ceremonia de entrega de los Premios Príncipe de Asturias 2009*. Oviedo, España: Premios Príncipe de Asturias. Recuperado de: <http://www.abc.es/gestordocumental/uploads/Cultura/discursokadare.pdf>.
- López Gómez, P. (2013). *Fuentes para la historia de la educación, institucional y estamental, en la España de la edad moderna*. Recuperado de: <http://sieu.es/ahdi/downloads/educacion.-texto-pagina-web.-la-educacion-inst.pdf>
- Martínez Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 18 (1-2), 268-285. Recuperado de: <https://www.jstor.org/puice.idm.oclc.org/stable/41054827>.
- Martínez Andrade, M. (2006). *De orden suprema: la literatura de viajes de Guillermo Prieto*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F. Recuperado de: <https://148.206.53.84/tesiuami/UAMI13701.pdf>.
- Moll, N. (2002). Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales. En Gnisci, A. (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 347-389). Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Morales Harley, R. (2012). La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino. *Káñina, Revista Artes y Letras, Universidad Costa Rica*, 36 (1), 127-138. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/html/442/44249252010/>.
- Morales Osorio, S. y Fernández Hoyos, S. (2006). El Mediterráneo a través de la ficción: el extraño caso de Sir John Mandeville. *Anuario de estudios medievales*, 36(1), 335-354. Recuperado de: <https://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/10/10>.

- Morgan, P. (2002). Between Albanian Identity and Imperial Politics: Ismail Kadare's "The Palace of Dreams". *The Modern Language Review*, 97(2), 365-379. doi:10.2307/3736866.
- Mori, M. (2006). *Voces de Albania. Lectura en falso de Ismaíl Kadaré*. Madrid, España: Editorial Losada.
- Murnaghan, S. (2011). *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Reino Unido: Lexington Books.
- Nucera, D. (2002). Los viajes y la literatura. En Gnisci, A. (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 241-289). Barcelona: Editorial Crítica.
- Núñez, E. (1964). Literatura comparada en Hispanoamérica. *Comparative Literature Studies*, 1(1), 41-45. Recuperado de: <https://www.jstor.org/puice.idm.oclc.org/stable/40245626>.
- Ovidio. (Trad. 2002). *Metamorfosis*. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/ff8ccec6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_
- Pier, J. (2010). Gérard Genette's Evolving Narrative Poetics. *Narrative*, 18(1), 8-18. Recuperado de: <https://www.jstor.org/puice.idm.oclc.org/stable/25609381>.
- Pimentel, L. (1993). Tematología y transtextualidad. En *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 41(1), 215-229. Recuperado de: <https://www.jstor.org/puice.idm.oclc.org/stable/40299217>.
- Rohde, E. (1948). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/145026754/109766480-Rohde-Erwin-Psique-La-Idea-Del-Alma-y-La-Inmortalidad-Entre-Los-Griegos-pdf>.
- Sánchez Lizarralde, R. (2009). Introducción. En Kadaré, I. *El Palacio de los Sueños* (pp. 9-38). 3era ed. Madrid, España: Cátedra.
- Tadoun, G. M. N. (2009). *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)* (Vol. 229). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Tafalla, M. (2004). ¿ Es posible narrar el totalitarismo?. *Er, Revista de Filosofía*, (33), 151-168. Recuperado de: http://www.academia.edu/download/46364143/Narrar_Totalitarismo.pdf
- Trocchi, A. (2002). Temas y mitos literarios. En Gnisci, A. (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 129-169). Barcelona: Editorial Crítica.
- Vilanova, Á. (1999). Nuevas aproximaciones a las Antígonas Iberoamericanas. *Nueva Revista De Filología Hispánica*, 47(1), 137-150. Recuperado de: <https://www.jstor.org/puice.idm.oclc.org/stable/40300051>.
- Virgilio. (Trad. 1989). *Eneida*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S. A.
- Villegas, J. (1973). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.