



EL TERCER POEMA

UN ENSAYO SOBRE LA HÉLADE DE ISMAÍL KADARÉ

THE THIRD POEM

AN ESSAY ON ISMAIL KADARE'S HELLAS

CARMEN RABADÁN PUCHADES¹

Fecha de recepción: 10-03-2021
Fecha de aceptación: 25-03-2021

Resumen: La autora realiza un comentario literario de las obras de Ismaíl Kadaré que guardan una especial relación con la literatura griega, tratando de reseñar las principales aportaciones del escritor a la interpretación de la misma. El comentario se centra, principalmente, en dos ensayos (*La cólera de Aquiles* y *Esquilo*), una obra de teatro (*Mala temporada en el Olimpo*), dos poemas (*Laocoonte* y *Exorcismo*), tres cuentos (*Antes del baño*, *Prometeo* y *La portadora de sueños*) y seis novelas (*El monstruo*, *La hija de Agamenón*, *El sucesor*, *El expediente H.*, *El Palacio de los Sueños* y *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*).

Abstract: *The author makes a literary commentary on Ismail Kadare's works which have an special link to the Greek literature, trying to review his main contributions to the interpretation of the same one. The commentary focuses above all on two essays (Achilles' Wrath and Aeschylus), two poems (Laocoon and Exorcism), one play (Bad Season On Olympus), three stories (Before the Bath, Prometheus and The Dream Bearer) and six novels (The Monster, Agamemnon's Daughter, The Successor, The File on H., The Palace of Dreams and Life, Games and Death of Lul Mazreku).*

Palabras clave: Ismaíl Kadaré, literatura albanesa, literatura griega, literatura comparada.

Keywords: *Ismail Kadare, Albanian Literature, Greek Literature, Comparative Literature.*

INTRODUCCIÓN. El presente ensayo tiene como punto de partida la lectura de otro titulado *Ismaíl Kadaré: la Gran Estratagema*, de José Carlos Rodrigo Breto, publicado en 2018 por Ediciones del Subsuelo y basado en la tesis doctoral del mismo autor, leída en 2015 en la Universidad Complutense de Madrid (*Ismaíl Kadaré y la Gran Estratagema: reflejos literarios del totalitarismo*), la segunda tesis en España dedicada a Kadaré (la primera, *Ismaíl Kadaré: un misterio entramado*, de Tal Levy Mizrahi, fue leída en la Universitat Autònoma de Barcelona en 2007). *Ismaíl Kadaré: la Gran Estratagema* es un ejercicio de literatura comparada que traza relaciones

¹ C. Rabadán Puchades es graduada en Filología Clásica por la Universidad de Valencia.

entre Kadaré y Dante, Kafka, Shakespeare y Cervantes, principalmente, además de ubicar las novelas del escritor albanés en el contexto histórico antiguo y reciente de su país y en el panorama de la literatura centroeuropea.

Tomando de la novela *El monstruo* el concepto de “Gran Estratagema”, lo utiliza como *leitmotiv* con el que leer el resto de la obra de Kadaré, enfocando así la perspectiva política de resistencia que encarna el escritor frente al régimen comunista que ha amenazado la publicación y supervivencia de sus escritos. Pese a que su escritura es a veces poco nítida (o poco solidaria con el tiempo del lector), Rodrigo Breto comparte el mérito, junto con Tal Levy y Moisés Mori (dejando aparte a Ramón Sánchez Lizarralde, principal traductor de Kadaré en España), de haber dedicado el tiempo, el entusiasmo y el trabajo de su escritura al comentario y a la difusión de Kadaré en España, donde, pese a haber recibido él mismo el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y su traductor, Sánchez Lizarralde, el Premio Nacional de Traducción por *El concierto*, sigue siendo un autor relativamente poco estudiado.

Al leer la tercera parte de su ensayo (*Kadaré y los mitos clásicos: la Gran Estratagema*) se me planteó la posibilidad de acercarme al autor albanés redirigiendo esta vez la mirada hacia la relación de sus escritos con la literatura griega clásica.

1. GRECIA ESTÁ (Y NO ESTÁ) EN LOS BALKANES. Que el tema fundamental de Kadaré es el totalitarismo y su terror es algo que intuye cualquier lector a poco que husmee entre las páginas de sus novelas y conozca el contexto histórico de partida en el que su obra germinó (el atroz régimen comunista de Albania). Que Kadaré establece en ellas, además, una relación fecunda e intensa con la literatura griega antigua (no del mismo modo con la latina, adviértase esto) es algo que parece evidente en algunas de ellas (por sus tramas, como *El monstruo* o *El expediente H.*, o directamente por sus títulos, como *La hija de Agamenón*), y en otras, no tanto (aunque la haya, como veremos, por ejemplo, en *El palacio de los sueños*). Una relación intensa, por una parte, porque es casi imposible encontrar una novela en que no aparezcan, al menos, referencias constantes a la *Ilíada*, a los personajes esquilios, al enigma de la composición oral de los aedos y a su triste ocaso, a personajes mitológicos diversos o incluso a las erudiciones de Robert Graves sobre estos mismos: Kadaré es un testigo más (de una larga lista) de que los griegos son una buena compañía aun en la más oscura de las noches. Una relación fecunda, por otra parte, no solo porque poner a Albania frente al espejo heleno haga atractiva su obra a un público que, desafortunadamente, poco o nada sabe de aquel pequeño “país de las águilas” contiguo a la Hélade, sino porque, en el reflejo que nos devuelve esa contraposición Albania-Grecia, encontramos respuestas nuevas a enigmas tan viejos como los textos griegos que los contienen.

Diez años de guerra, con la ristra de consecuencias pírricas que nos relata el ciclo de tragedias troyano... ¿no resultan excesivos para castigar una frívola infidelidad? Sin embargo, si la guerra no fue motivada realmente por el rapto de Helena, entonces ¿por qué fue? Y ¿cómo llegó Helena, en todo caso, a convertirse ella misma en un pretexto? Por otro lado, si las mujeres en realidad no ocupan un lugar relevante en las grandes causas dentro de una mentalidad fuertemente patriarcal como la griega ¿cómo es posible que Agamenón inmolará a una de sus hijas, Ifigenia, para garantizar el buen rumbo de la guerra? Y una vez en Troya, diez años después ¿cómo es posible que un héroe como Aquiles, llevando sobre sus hombros el peso de la guerra bajo las directrices del rey argivo, deje de pelear únicamente por una riña menor con aquel a propósito de una simple esclava, y no acepte ninguna de las espléndidas reparaciones que después se le ofrecen? Cuando vuelve a la batalla para vengar a su querido Patroclo, en uno de los duelos más aciagos de la literatura occidental ¿por qué razón Homero, que generalmente no oculta demasiado su simpatía por los troyanos,

nos retrata a Héctor, descrito hasta ese momento como el más digno antagonista del Pelida, poniendo pies en polvorosa? De hecho, Héctor había matado a Patroclo totalmente convencido de que era Aquiles, puesto que llevaba su armadura.

Algunas preguntas más: tras aguantar los troyanos diez impíos años de artimañas griegas de toda clase ¿cómo es posible que caigan en la simple treta del caballo de madera? ¿No parece un fin demasiado ramplón? *Timeo Danaos dona ferentes*: ¿no parece extraño que Laocoonte, el fiero troyano oponente de la aceptación del caballo, sea muerto con sus hijos por unas serpientes enviadas por Apolo, dios de quien precisamente es sacerdote? En alguna versión se nos dice que Apolo estaba resentido con él por no cumplir el voto de celibato debido pero, en ese caso ¿por qué el dios defensor de los troyanos elige un momento tan poco apropiado para castigar a su sacerdote? Por último, los retornos, las venganzas pendientes, las muertes siempre irónicas: regresado Agamenón a Argos, arrasada ya Troya, Esquilo nos cuenta cómo Clitemnestra lo mata mientras está en el baño, inmovilizándolo con una red primero, acuchillándolo (y descuartizándolo) después. Como es bien sabido, Orestes acaba matando a su madre para vengar a su padre, pero lo extraño es que, cuando se justifica ante el coro, exhibe la red que ella había utilizado como prueba del crimen. ¿Por qué conserva Clitemnestra esa red, prueba de los hechos que más bien debería eliminar? Y, si Orestes no estaba en dicho momento ¿cómo sabe él de su existencia y de su paradero? Un poco antes “del último crimen” ¿cómo se atreve Orestes a llamar directamente a la puerta de la casa, cuando sabe que la hostilidad de su madre y Egisto aguarda su llegada?

Toda este largo desfile de preguntas podría ser un buen “Protesto, señoría” ante el nihilismo más desangelado que “sostiene” (si es permisible el oxímoron) que en las Humanidades está ya todo dicho y escrito, que no queda nada por hacer salvo languidecer esperando la muerte en este *vallis lacrimarum*. Cuando uno lee las novelas de Kadaré, en las que casi siempre los protagonistas mueren de forma trágica, asfixiados por las tinieblas de tiranos neuróticos, sufre, al menos de pasada, la tentación de pensar (con torpeza, desde luego) que su obra sigue la estela del pesimismo. Pero es precisamente toda esa constelación de preguntas que hemos desarrollado en los párrafos anteriores, y que el propio autor traza (pues todas ellas están contenidas en sus escritos), la que guía las obras de Kadaré hacia varios puertos: hallar respuestas a tales preguntas y esclarecer con algunas de ellas cómo el poder escribe sus verdades oficiales, por un lado; por otro, hacer ver al lector que, en la lista de invitados del comparatismo al banquete de la hermenéutica de la literatura griega, Albania y el resto de países balcánicos deberían figurar en una posición considerada (lo que, hasta el momento, ha sucedido en contadas ocasiones); por último, y quizá lo más importante, hacer buena literatura.

En su ensayo *La cólera de Aquiles*, tras formular una de las muchas preguntas que hemos enumerado arriba, la de la incomprensible huida de Héctor en el canto XXII de la *Iliada*, Kadaré da una respuesta que extrae de una “pista” de Homero, el verso 199, donde se dice que Héctor y Aquiles se perseguían igual que en un sueño, sin escapar ni alcanzarse del todo, respectivamente (“ὡς δ’ ἐν ὀνείρω οὐ δύναται φεύγοντα διώκειν”).² Según Kadaré, toda la carrera de Aquiles tras Héctor es un delirio, un ensueño de este, el último antes de morir, pues en realidad ha sido abatido al primer golpe. Ahora bien, esto nos conduce a una nueva pregunta: ¿por qué Homero, que, en su imparcialidad, suele tratar con benevolencia a los troyanos, nos cuenta esta

² *Homer: Iliad, books XIII-XXIV with notes*, ed. de D. Binning Monro, Oxford Clarendon Press, Oxford, 1897, p.197.

alucinación de Héctor que nos hace dudar de su valentía? Para esto Kadaré encuentra no tanto una respuesta satisfactoria como sí una hermosa:

[...] tal vez podríamos consolarnos diciendo que con la poesía, y sobre todo con Homero, suceden cosas imprevisibles. [...] Aparecen ante nosotros dos poemas homéricos. No sé si a alguien se le habrá ocurrido pensar en un tercer poema. Un poema en modo alguno perdido, sino ausente. Un poema intermediario, en el cual deberían encontrarse visiones, sucesos, sueños y vigilias sucedidos entre la *Iliada* y la *Odisea*. [...] A nosotros esto nos parece natural, pero pocas veces se nos ocurre pensar que así es como ha nacido la gran literatura: una obra tangible y otra intangible. Una sombra complementaria, una suerte de espíritu o de sueño que la acompaña. [...] Muchas cosas encontraríamos en el tercer poema, podríamos llamarlo la “Ausenciada”. Y entre otras encontraríamos tal vez la completa explicación de por qué los dos gloriosos combatientes, Aquiles y Héctor, son a un tiempo combatientes y desertores de guerra, héroes y antihéroes.³

La obra de Kadaré se nutre toda ella de ese tercer poema ausente y, como él, está llena de “visiones, sucesos, sueños y vigilias”, así como de personajes que transitan entre la vida y el más allá, de espadas de Damocles, de resistencias que implican la tibia aceptación de la muerte tanto como un amor pertinaz por la vida (y por la mayor expresión de aquel: la libertad), de culpabilidades cenagosas y sistemas de vigilancia implacables, de tiranos a los que parece ya demasiado difícil (demasiado tarde) hacer dudar. Pero también está llena de todas las preguntas que hemos referido hace poco, y como tal, de una búsqueda, de una espera. De hecho, son los personajes que pretenden pasar por la vida sin detenerse en esos interrogantes quienes vuelven opresivos (hasta la angustia, la exasperación, la locura y, por supuesto, la muerte) los ambientes de pasillo estrecho que presenta Kadaré, es decir, los que sufren la conspiración perpetua de su propia carestía de buenas preguntas.

En este pequeño ensayo se pretende comentar algunas de las obras de Kadaré que guardan una relación más estrecha con la literatura griega, así como reseñar algunas aportaciones que el autor ha hecho a la interpretación de la misma desde la clave de la cultura y la literatura albanesa. El escritor apunta a una especie de *koiné* cultural balcánica que reclama ser tenida en cuenta en la lectura de los textos griegos. El pie que Grecia tuvo en este mundo estaba clavado en los Balcanes, pero lo que parece una obviedad ha sido, paradójicamente, obviado en demasía hasta hace relativamente poco tiempo.

2. DIONISOS, FALSO CULPABLE: LA INADVERTENCIA DE NIETZSCHE. Dos son los géneros literarios por los que Kadaré hace pasear sus historias sin cesar como Sócrates por Atenas, repensando, reescribiendo, interpretando: la épica (más bien: Homero) y la tragedia. El motivo es claro: uno de los primeros desarrollos literarios de los problemas del totalitarismo político, del imperialismo, de la tiranía que se extiende hasta nuestros días (y que ha teñido de sangre la historia de Albania, tanto la vieja como la reciente), está en la epopeya homérica de la guerra de Troya y en los relatos trágicos que nos han llegado de Esquilo, Sófocles y Eurípides. De su pasión, sobre todo, por Homero y por Esquilo nacen dos ensayos de desigual extensión pero del mismo valor: *La cólera de Aquiles* (sobre el cual ya hemos mencionado algo y al que volveremos) y *Esquilo. El gran perdedor*.

En este último ensayo (para el lector que lo desconozca, es el momento de hacer un transbordo, a menos que estime en poco el valor de la intriga) Kadaré saca los colores a toda la comunidad helenófila, incluyendo al Nietzsche de *El nacimiento de*

³ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.26-27.

la tragedia: ¿cómo es posible que durante siglos haya quedado sin someter a cuestión la tesis del origen dionisiaco de la tragedia, cuando las semejanzas entre la tragedia y las fiestas dionisiacas son más bien anecdóticas? El origen del drama trágico hay que buscarlo, según Kadaré, en los ritos mortuorios (y en los ritos nupciales, como coadyuvantes) balcánicos:

Por tratarse de las ceremonias más conmovedoras y a la vez las más difundidas entre las gentes, los rituales nupciales y funerarios se constituyeron simultáneamente en la primera escuela de educación estética. En ninguna otra clase de rito puede producirse una turbación espiritual interior de todos los participantes como en una boda o en un entierro. La alegría, el arrepentimiento, el pesar, el rapto de la novia, el enardecimiento, la venganza por el muerto, el furor, estaban todos allí, reunidos en una reducida superficie, casi, casi en un escenario.

En ninguna otra ceremonia puede suceder que un único personaje, el muerto en la ceremonia fúnebre o una pareja de personajes, la novia y el novio en la boda, se sitúe en el centro de atención. ¿Qué importancia podía tener que todavía no hablasen? Ellos irradiaban toda suerte de pasiones y pensamientos a su alrededor. Los asistentes a la ceremonia se comparaban con ellos y se imaginaban en su lugar, los casados hacían repaso de su matrimonio feliz o desdichado, los solteros, de lo que habría que ocurrir, el resto evocaban cómo serían llorados o se les tomaría venganza tras su muerte, etcétera, etcétera. En una palabra, la atmósfera estaba cargada de drama. Un drama que había tenido lugar, que podía ocurrir o que residía sencillamente en las cabezas de las gentes, el más intrincado de todos.⁴

En calidad de ausente, el muerto se convierte en el primer personaje dramático, el primero en ser y no ser en ese espacio liminar que es el escenario. El lugar de la sepultura es, de hecho, el primer escenario. Kadaré considera que la similitud del rito fúnebre con el teatro está sugerida incluso en la *Poética* de Aristóteles cuando este afirma que aquello que contemplamos con pavor en la “realidad inmediata” (como, por ejemplo, los cadáveres), en el reino de la imitación (en el teatro, pues) lo contemplamos con placer. Pone en relación también el κῶμος (*kómos*), del que habla Aristóteles más tarde (ese momento de la tragedia en que el coro y los personajes se unen en un lamento coral único), con una expresión albanesa que todavía se usa en la zona de su ciudad natal, Gjirokaster, *e qarë me botë*, “llorar con el mundo”, y que corresponde a un momento del rito fúnebre en que “el mundo” (es decir, los ajenos, los de “fuera de la casa”) llora con la familia por el muerto. A su vez, otra expresión albanesa similar, *e qarë me ligje*, “llorar conforme a ley, según la ley”, alude a un oficio antiquísimo y participante fundamental del rito fúnebre que, según Kadaré, es el “primer proyecto del coro antiguo”: las plañideras. Las plañideras son las ὑποκριταί (literalmente, “hipócritas”) por excelencia, tanto en el sentido propio de la época clásica (“actrices”) como en el que se popularizó posteriormente (“personas que fingen, que ocultan sus verdaderos sentimientos”). Son ellas las que ocupan, con su llanto, el centro de ese primer escenario que es la sepultura. Siempre según Kadaré, ellas representarían “el muro vivo” con el que Schiller se refería al coro, las primeras máscaras, el distanciamiento que posibilita el arte, en definitiva:

Allí, en aquel escenario, en aquel terreno con un agujero en medio, quedó de manifiesto que lo que ante todo suscitaba interés no era el llanto directo de las madres y de las hermanas sino su representación, no el dolor tosco sino el cincelado artificialmente, el arte, en una palabra. De modo que allí, junto al hoyo de la sepultura, nació una de las leyes universales del arte: el distanciamiento de la vida, del

⁴ I. KADARÉ, *Esquilo*, trad. De R.Sánchez Lizarralde y M. Rocés, Siruela, Madrid, 2006, pp.32-33.

enardecimiento personal, de uno mismo, es decir, la renuncia a una verdad aherrojada, a una libertad aprehensible, en nombre de una libertad más difícil: la de la creación.⁵

Por otra parte, la conversión del muerto en espectro, en fantasma que habla, cuenta su historia y reclama algo (una innovación atribuida a Esquilo), vendría a su vez sugerida y posibilitada por un antiguo arte funerario que “levantaba” a los muertos esculpiéndolos, representándolos en estelas funerarias, incluso haciéndoles dirigirse al caminante (al espectador), mediante una inscripción parlante que le pedía o le advertía de algo (o ambas cosas al mismo tiempo). Kadaré advierte que la piedra en la mentalidad balcánica es un símbolo concreto de la muerte y recuerda que todavía hoy tanto los hablantes griegos como los albaneses juran “por esta piedra” cuando quieren aseverar algo con solemnidad, con la misma función, por ejemplo, con la que en culturas vecinas se jura directamente por los antepasados (“por los muertos”).

Además, en el ritual fúnebre albanés, un heraldo ha de anunciar la muerte acaecida con el rostro arañado (Kadaré opina que quizá las primeras “máscaras trágicas” consistían en ese simple gesto). La similitud con numerosas escenas de las tragedias conservadas (tanto por la figura del heraldo como por el gesto de los arañazos) es, cuanto menos, llamativa.

3. LA IMPORTANCIA DE SER UN BUEN INVITADO: EL *KANUN* Y EL CICLO TRÁGICO TROYANO. Si hay un pecado original griego (implícito, no declarado), o en qué momento y por qué se sacralizó, en el imaginario heleno, un concepto de venganza que confirió al asesinato la forma de un bucle fatal (y sangriento), estas son cuestiones que requieren un ensayo aparte. A este respecto, en el ensayo sobre Esquilo, Kadaré señala que esa espiral de asesinatos concatenados que observamos en el ciclo trágico troyano queda bien explicada con un concepto, el de la “venganza de sangre”, en torno al cual se desarrolla buena parte de un vetusto código de derecho consuetudinario albanés, el *Kanun*, cuya puesta por escrito se remonta al siglo XV y que (pese a sus diferentes procesos de redacción) se ha transmitido oralmente de generación en generación hasta la actualidad. Si, al leer el *Kanun*, la casuística de las “venganzas de sangre” se redujera a la formulación de que una muerte se paga con otra, probablemente nada nos llamaría la atención. Sin embargo, en este código, la muerte no es la pena exclusiva para un asesinato: también lo es para un exhaustivo e inaudito listado de formas de estropear la hospitalidad. Porque, en realidad, ese es el eje central del *Kanun*: la hospitalidad, concepto que más que ningún otro otorga a dicho texto una antigüedad que sobrepasa con creces la época en la que empezó a redactarse, una antigüedad suficiente como para arrojar luz sobre unos cuantos de los interrogantes que hemos expuesto al principio.

Seguramente la hospitalidad sea en las primeras sociedades sedentarias la continuación lógica del “igualitarismo obligatorio” de las sociedades cazadoras-recolectoras que las precedieron, y, por esto, lo más probable es que dicho valor sea fácil de encontrar, como un universal, en toda cultura mínimamente desarrollada. En el ámbito indoeuropeo puede decirse que una gran parte de las historias de las primeras literaturas (la griega, pero también la celta o la india) parten de este concepto, pero habría que preguntarse cuántos documentos desarrollan y reglamentan la práctica de la hospitalidad de una forma tan minuciosa y extraordinaria como el *Kanun* albanés (remitimos al ensayo sobre Esquilo para mayor detalle).

⁵ *ibid.*, pp.39-40.

En el *Kanun* cualquier huésped, cualquier “ajeno a la casa” que recibe la hospitalidad de la misma es llamado el “Amigo”: el asesinato del “Amigo”, pero también ofensas menores, por parte de cualquiera (sea de la casa o no), implican el deber del anfitrión de castigar a quien ha infringido las leyes hospitalarias para reponer la honra del Amigo (incluso aunque este “Amigo”, este huésped, lo sea desde hace apenas unos minutos). Sabemos bien que la hospitalidad es una institución importantísima en las culturas antiguas: en la *Ilíada*, sin ir más lejos, el hermoso descubrimiento de Glauco y Diomedes (troyano y griego respectivamente, por tanto enemigos), en el canto VI, acerca de un lazo de hospitalidad entre sus familias evita que se maten entre ellos e incluso propicia que intercambien, como renovación de dicha relación de hospitalidad, escudos de desigual valor monetario (observación que nos llega por el narrador, no por los personajes). Este carácter poco comprensible del gesto, que Homero enfatiza, es el que predomina en el *Kanun*, donde la relación misma de huéspedes y anfitriones con la ley de la hospitalidad proporciona muchas más preocupaciones que lo contrario. Es peligroso observar la institución de la hospitalidad bajo el halo de una idealización romántica: en muchas ocasiones la institución de la hospitalidad impone antes un estado de sumisión rigurosa y de alerta perpetua que uno de feliz igualdad fraternal. En este punto, un tanto sorprendente, Kadaré convoca la ayuda de Kazuhiko Yamamoto, un estudioso japonés del *Kanun* que ha relacionado este concepto de “Amigo” con el *marebito* japonés: en la cosmovisión shintoísta, las divinidades recorren casa por casa las aldeas niponas pidiendo hospitalidad, ocultando su naturaleza divina como si fueran simplemente humildes peregrinos. Atando cabos, el “Amigo” del *Kanun* sería, en última instancia, una manera de llamar a Dios. Con esta clave se comprende mejor la exhaustiva codificación de la hospitalidad que queda registrada en el *Kanun* y las múltiples exigencias que dejan al lector contemporáneo, cuanto menos, anonadado.

La comparación con una cultura tan lejana como la japonesa es, no solo hermosa, sino útil para observar de qué peculiares (y sin embargo, semejantes) formas el valor de la hospitalidad se ha ido fraguando en culturas con historias diferentes. Pero no es preciso irse tan lejos para encontrar una divinización de la figura del “amigo”: en la poesía persa sufí el Amigo es también una metáfora frecuente de Dios (y tiene sentido que seguramente lo sea en toda poesía que haya funcionado como expresión literaria de los monoteísmos de la cuenca mediterránea). Es difícil, al leer los artículos del *Kanun* sobre los que Kadaré rumia en su ensayo, no evocar poemas como *Dirección*, de Sohrab Sepehrí (de época contemporánea y alejado del tema que tratamos, pero profundamente arraigado en la tradición que lo nutre con respecto al uso de la imagen que nos interesa):

“¿Dónde está la casa del Amigo?.

Fue al alba cuando el jinete hizo la pregunta.

El cielo se detuvo, el transeúnte entregó a las tinieblas de arena

la rama de luz que tenía en los labios,

luego señaló con el dedo un sauce blanco y dijo:

“Antes de llegar al árbol hay una alameda

más verde que el sueño de Dios,

donde el amor es tan azul como el plumaje de la sinceridad.

Irás hasta el final de esta calle que aparece pasada la adolescencia,

luego torcerás hacia la flor de la soledad.

A dos pasos de la flor,

te detendrás al pie del alto surtidor de los mitos de la tierra.

Allí te envolverá un pánico transparente;

en la intimidad fluida del espacio oirás cierto crujido:

verás a un niño encaramado en un pino alto

dispuesto a coger los polluelos del nido de la luz
y le preguntará:
“¿Dónde está la casa del Amigo?”⁶

Si hay una relación causal entre la presencia del Amigo divinizado en el *Kanun* y el Amigo de la poesía persa (con la invasión otomana como canal de transmisión, periodo en el que precisamente comienzan las primeras redacciones del código albanés) y en qué sentido se habría dado (pues la antigüedad de las versiones orales del texto supera a la de las escritas), esa es, de nuevo, una cuestión para investigar en otra ocasión, pero cuya mención parece obligatoria por la relación histórica entre Albania y Turquía-Irán.

En cualquier caso, la peculiar codificación de la hospitalidad en el *Kanun* nos permite leer con mayor provecho ciertos pasajes de la *Orestíada* de Esquilo. El primero de ellos es la antístrofa I del segundo estásimo, en el que, al referirse al origen de la guerra de Troya, se dice de Paris que “deshonró la mesa hospitalaria/a una esposa raptando”.⁷ Como podemos observar, Esquilo propone como acción principal no el rapto, sino la traición a la hospitalidad. Un poco más tarde, en la primera antístrofa del estásimo tercero, la mención es más explícita todavía: “los agravios inflingidos/a una mesa hospitalaria, / y a Zeus, protector del hogar”.⁸ Tal vez si el rapto de Helena se hubiera dado en una ausencia de relaciones de amistad, de forma abrupta y violenta pero sin romper ningún pacto de confianza previo, la guerra de Troya no habría sucedido. Sin embargo, puesto que tuvo lugar en medio de plenos acuerdos de concordia, de formulaciones de *besa* (“palabra de honor”, en albanés, concepto fundamental del *Kanun* y toda una institución rectora de la convivencia), en casas donde los troyanos habían sido aceptados como huéspedes, dicho rapto adquirió estatus de crimen abominable, imperdonable:

Mas toda esta adoración y solicitud por el amigo se tornaban en sus contrarios si el propio amigo las malempleaba: “Como estás obligado a vengar al amigo ultrajado, también lo estás a dar cuentas por el ultraje a cualquiera por parte del amigo que come tu pan” (artículo 639). Para el montañés, por tanto, Macbeth y Paris son igualmente condenables, pues si el primero ha puesto la mano sobre su propio huésped, el segundo ha profanado la hospitalidad.

Que la vulneración de la hospitalidad constituyó entre los albaneses una auténtica fuente de los más trágicos dramas hasta cerca de la mitad del siglo XX es algo que puede comprobarse fácilmente con sólo hojear los periódicos de los años veinte y treinta. [...] De modo que, si se le hubiera contado a un montañés albanés que mucho tiempo atrás tuvo lugar una guerra entre griegos y troyanos por culpa de una mujer, se habría encogido de hombros un tanto sorprendido. Pero si se le hubiera explicado que no se trataba del simple rapto de una mujer, sino de la profanación de la hospitalidad, esa guerra, por sangrienta que hubiera sido, a él le habría parecido la cosa más natural del mundo.

A este respecto, el razonamiento del montañés albanés es semejante, si no igual, a la vieja mentalidad de todos los balcánicos.⁹

⁶ S. SEPEHRÍ, *Espacio verde. Todo nada, todo mirada*, trad. de C. Janés, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2010, pp.52-53.

⁷ ESQUILO, *Tragedias completas. Agamenón*, trad. de J. Alsina Clota, Cátedra, Madrid, 2000, p.1026. Original: “ἤσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός”, según la edición de Smyth: *Aeschylus. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, ed. de H.Weir Smyth, London, William Heinemann, 1926, vol. II., p.36 (vv.401-402).

⁸ ESQUILO, *Tragedias completas. Agamenón*, trad. de J. Alsina Clota, Cátedra, Madrid, 2000, p.1037. Original: “τράπεζας ἀτίμωσιν [...] καὶ ξυνεστίου Διός”, según la edición de Smyth: *Aeschylus. Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, ed. de H.Weir Smyth, London, William Heinemann, 1926, vol. II., p.60 (vv.701-703).

⁹ I. KADARÉ, *Esquilo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde y M. Rocés, Siruela, Madrid, 2006, pp.193-197.

Así las cosas, parece estar en lo cierto Kadaré cuando observa que Esquilo fue más preciso que Homero en decir el motivo de la guerra de Troya, pero también que fue seguramente en el transcurso de la misma cuando Helena se tornó en pretexto, pues el motivo de una mujer seductora y cruel sería mucho más “instigador” para las huestes que el de la defensa de un código legal: “tampoco están presentes las esposas de los demás caudillos para ensombrear la fama de Helena, de modo que fue precisamente allí, bajo los muros de Troya, donde tuvo lugar la deformación inicial del asunto y Helena conquistó el derecho a ser declarada, como mucho, la causante de la guerra y, como poco, su falso motivo o pretexto.”¹⁰

Otro pasaje: tras encontrarse con Electra en la tumba de Agamenón y pedir la ayuda de este en la venganza planeada, Orestes acuerda con su hermana que esta vaya a casa y que él, fingiendo ser un extranjero procedente de Daulis (una ciudad de la Fócide), llamará a la casa pidiendo hospitalidad. ¿No sería mucho menos temerario, más eficiente quizá, entrar a escondidas, sin levantar sospechas, sin dar tiempo a los enemigos (su madre y su padrastro) a ponerse en guardia? Sobre todo porque quedaría la posibilidad de no ser aceptado, por tanto, de perder la oportunidad... Al menos, si las férreas leyes de la hospitalidad no estuvieran presentes. El *Kanun* obliga a acoger al que pide cobijo sea cual sea la hora del día o de la noche, y sea cual sea su situación, incluso si entre el huésped y el anfitrión hay cuentas de sangre pendientes. Lo que nos indica que, aun si Orestes hubiera llamado a la puerta sin ocultar su identidad, una poderosa ley habría obligado a Clitemnestra y a Egisto a recibirlo: la actuación de Orestes, en todo caso, habría sido poco estratégica (por la pérdida del factor sorpresa), pero de ninguna manera absurda.

Lo que queda por resolver es el momento en el que Orestes, habiendo asesinado ya a Egisto y a Clitemnestra, enseña la red con la que esta le tendió la emboscada a su padre para asesinarlo. Si él no estaba presente ¿cómo sabe de dicha red? Y aun si se hubiera enterado de ella por los rumores ¿cómo sabe dónde se encuentra? La respuesta la conserva la cultura de la venganza de sangre que se ha mantenido viva en Albania: cuando alguien de la familia era asesinado, la ropa que llevaba, con sus manchas de sangre, se exponía en un lugar visible de la casa. El cambio de color de la sangre se interpretaba como un mensaje del difunto acerca de su estado anímico (se sabía así si seguía exigiendo venganza, si por el contrario se sentía satisfecho...). La única prenda que llevaba Agamenón en el momento del crimen era precisamente esa red que Clitemnestra le echó encima: la razón por la que la conserva, y a la vista, es porque es la única manera que tiene ella de saber si Agamenón intenta comunicarse con Orestes. El *Kanun*, por cierto, prohíbe descuartizar un cadáver precisamente porque se cree que eso impide la comunicación de los muertos, por lo que el crimen de Clitemnestra habría sido doble. El motivo de Clitemnestra para su acción no habría sido un odio furioso, insatisfecho con el mero asesinato, sino una clara intención de impedir la comunicación de Agamenón con Orestes y Electra.

Por último, un retorno (uno de muchos) a la *Iliada*: es posible que el juicio que se nos describe en el escudo de Aquiles (canto XVIII, versos 497-508) sea un juicio de venganza de sangre clásico, lo que explicaría el debate que genera (si la venganza se ha saldado ya o no) y las muchedumbres que aglomera en dos bandos, entre otras cosas.

Concluimos este apartado con unas palabras de Kadaré sobre el *Kanun* y el pueblo que lo ha mantenido vigente:

Toda una población obsesionada por la búsqueda del «derecho», por el cuidado de no sobrepasar la medida de las cosas, por el terror al envilecimiento de la sangre, al

¹⁰ *ibid.*, p.198.

incesto y al caos, y por encima de todo por una fatalidad que permanece suspendida sobre la totalidad de las cosas como un sol frío del que nadie puede escapar.

¡Pero si ésta es la atmósfera de las tragedias antiguas!, dirá alguien. Así es justamente. Y puede añadirse que resulta difícil hallar otra existencia que se encuentre tan próxima al teatro como la que aparece en el código consuetudinario albanés.

Las sombras y las máscaras se asemejan, y esto no es casual. Desde hace miles de años los albaneses han estado lindando con los griegos. Con los antiguos y con los nuevos.¹¹

4. EL SUEÑO DE HOMERO PRODUCE MONSTRUOS. Retomemos otra de las preguntas iniciales: ¿cómo una ciudad que había soportado diez largos años de asedio se dejó embaucar por una artimaña tan evidente como la del caballo de madera? ¿Qué significados se encerraron en el caballo para no salir de él jamás? Un asedio tenaz al símbolo, aparentemente tan inexpugnable como las murallas que burló: eso es *El monstruo*, quizá uno de los escritos más raros y, al mismo tiempo, más apasionados de Kadaré.

La historia tiene lugar en la Tirana socialista en el momento de quiebra de las “buenas” relaciones de Albania con la Unión Soviética, en torno a los años 60. Un estudiante de filosofía, Gent Ruvina, regresado de Moscú debido a las “discrepancias políticas” entre los países ya mentados (trasunto del propio Kadaré, que fue expulsado del Instituto Gorki en 1961 por estas mismas circunstancias), se enamora en una fiesta universitaria de una estudiante de filología, Lena, quien, a su vez, le corresponde, a pesar de que está prometida a un inspector de museos llamado Max. La relación de semejanza que se establece entre Lena y Helena de Troya (por el nombre, la cabellera rubia, la belleza y el aviso de un matrimonio infeliz) queda expuesta desde el principio de la narración: se cuenta que los niños de su pueblo, tras ver la película de “El caballo de Troya”, la llamaban así, Helena de Troya. Sin embargo, en la fiesta en la que se conocen, Gent no sabe su nombre: no sabe nada de ella, de hecho, y cuando le pregunta dónde puede volver a verla, ella le invita, con un deje de amargura, a su fiesta de compromiso. Gent acude y, mientras bailan, un antiguo compañero de colegio de Lena, borracho, la vuelve a llamar “Helena de Troya”, lo que da pie a una conversación decisiva entre Lena y Gent que desemboca en una fuga de los dos, en un “rapto legendario” al modo de Paris y Helena (esta vez, en taxi).

Esto no inicia, sin embargo, un ejercicio de simetría obligatoria: *El monstruo* no pretende ser una fiel versión actualizada del mito indoeuropeo del rapto de la mujer hermosa, ni del relato homérico del asedio a Troya. Es una pieza, quizá la más onírica, de ese tercer poema al que hemos aludido al principio. Lo que no significa, como veremos más tarde, que el autor no incurra en la tentación deliciosa de arrojar a algunos de los bronceos personajes de la *Iliada* y la *Odisea* a las poco sosegadas postrimerías del siglo XX, sin linaje, sin genealogía ni dioses protectores, sin el mullido lenguaje de las fórmulas, tan solo con una rara sensación de *déja vu* y bajo unas frías luces (cuando las hay) que acentúan el carácter desangelado del ambiente. En todo caso, esta puesta en escena es solo un pretexto (nunca mejor dicho) para dar rienda suelta a la obsesión de Gent (es decir, de Kadaré) por la historia de la ruina de Troya, enmarcada por dos engaños: el pretexto del rapto de Helena (para iniciar la guerra) y la treta del caballo (para ganarla de una vez por todas). Obsesión que, de forma oblicua, ofrece asimismo una interpretación de la historia reciente de una *Albania troyana*, constantemente vapuleada entre un sinfín de dolosos imperios (la URSS, la República Popular de China...) y de necedades propias (no parece haber victimismo en Kadaré, como no lo hay en Homero, pese a que sus simpatías estén bien definidas).

¹¹ *ibid.*, p.163.

La novela es en sí misma un “caballo de Troya formal” que esconde una parte de una reflexión de Kadaré (el tercer ensayo, si se quiere seguir el juego) sobre el mito de la guerra de Troya, examinado en su condición de relato paradigmático y primigenio de una cultura de la guerra, estado de cosas cuyos orígenes están tan envueltos en la niebla como el nacimiento de la épica y su posterior puesta por escrito, y que, sin embargo, conforma todavía nuestra actualidad. Las otras partes de este “tercer ensayo” están repartidas en otras de sus obras, como si estas hubieran intercambiado entre sí téseras de hospitalidad y nos obligaran a nosotros, lectores, a recorrerlas todas para entenderlas, o como si Kadaré hubiera querido reflejar, con sus propias decisiones, la fragmentariedad de la mitología griega y en general de los relatos antiguos, partidos, como un espejo roto, en diferentes obras y versiones. Como si hubiera querido reflejar, en definitiva, la necesidad última (y primera) de interpretar (y de estudiar para poder sostener dichas interpretaciones). Esos otros escritos que componen este “ensayo sobre la cultura de la guerra en la literatura griega antigua” son *La cólera de Aquiles*, *El expediente H.*, *La hija de Agamenón*, *El canto*, *Prometeo*, *Mala temporada en el Olimpo* y, de entre su obra poética, dos poemas especialmente: *Laocoonte* y *Exorcismo*.

El juego de palabras inicial entre "Lena" y "Helena" es el punto de partida de la realidad doble que invade la novela (la de la historia de los dos jóvenes, Gent y Lena, y la de la verdad sobre Troya, que Gent desarrolla en su cabeza). Las inquietantes amenazas que reciben tanto los fugados como sus familias por parte del agraviado Max, sumadas a los rumores distorsionados acerca de lo sucedido que circulan por la facultad donde Gent estudia, precipitan los pensamientos de este una y otra vez a la antigua historia de la caída de Ilión para ponerla en duda, en parte fruto de un interés que permanecía latente desde su bachillerato, en parte con el fin de desviar de sí mismo, puesto sobre la mesa cierto paralelismo funesto, una expectativa de futuro del todo desesperada:

Al comienzo ni él mismo comprendía la causa, pero acabó por descubrirla más tarde: sólo así le parecía adquirir el derecho de poner en duda su trágico desenlace. Todo esto no es más que una insensatez, se decía a veces. ¿Qué le importaba a él determinar lo que había sido y lo que no había sido verdad en el escándalo de Helena? Pero al momento se veía en la necesidad de reconocer que no era así. Él pertenecía ya a la raza de los raptos, vástago lejano que perpetuaba la antigua secta, de modo que cualquier detalle que tuviera que ver con ellos le concernía a él también.¹²

Sin embargo, el acicate definitivo lo proporciona la silenciosa presencia de un "gran furgón abandonado" a las afueras de la ciudad: el elemento que faltaba, un nuevo caballo de Troya, siniestro protagonista con que la novela, de hecho, empieza: “A varios kilómetros de la ciudad, ya en las afueras, a campo abierto, se hallaba un gran furgón abandonado”.¹³

Tanto es así que, en una carta que Gent le está escribiendo a Lena, en el segundo capítulo (al volver a sus respectivas rutinas de estudiantes tras el alboroto inicial, ella le pide que le escriba), empieza exactamente con las mismas palabras con las que el narrador abre la novela: “A varios kilómetros de la ciudad, ya en las afueras, a campo abierto, se hallaba un gran furgón abandonado”.¹⁴ ¿Es todo cuanto pasa en la novela, incluido lo que en principio sucede de forma ajena a los dos estudiantes, supuestamente contado por un narrador omnisciente y externo, una mera imaginación

¹² I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, pp.36-37.

¹³ *ibid.*, p.9.

¹⁴ *ibid.*, p.19.

de Gent? ¿O esta repetición exacta de palabras no es más que un sutil homenaje a la lengua formular homérica? No está muy claro, pero ese es precisamente el ambiente que pone Kadaré como condición: si vamos a hablar de Troya, nada puede estar demasiado claro en ningún momento, nada excepto que el desenlace de aquella historia, habida en una cultura de la guerra, no fue justo (dicho de otro modo: que el único personaje que se comportó con justicia fue el gran personaje que compuso a los demás, Homero, al no dar a sus compatriotas griegos un trato de favor). Solo esa nitidez. Lo demás: bruma, confusión, sueño... Lo mismo que utilizan los dioses (y las certezas que otorgan) para aparecerse u ocultarse. Esta sensación de incertidumbre, de confusión, está sostenida a pulso en todo el relato.

En el primer capítulo se nos dice que el furgón había sido avistado por primera vez en una excursión en primavera, y en el segundo capítulo se nos dice que Gent también lo vio por primera vez en una excursión (como él mismo confirma más tarde; excursión en la que alguien tira una botella vacía al furgón); a su vez, los miembros del 'batallón' que permanece dentro del furgón-caballo rememoran también la llegada de un grupo de personas en la que sucedió lo mismo que en el recuerdo de Gent. Por la coincidencia de hechos recordados, se nos sugiere que la excursión a la que se alude es la misma, pero, si es así ¿cómo pudo suceder en la última primavera, cuando Gent estaba en Moscú estudiando (no había vuelos low-cost, por aquella época, para venir un fin de semana)? Si, además, el motivo del asedio es Lena, y esta se fuga en octubre ¿qué hace el "comando Troya-Helena-Albania-Lena" escondido en el furgón la primavera anterior? ¿Llevan allí desde la primavera anterior o llevan allí desde el ocaso de la Grecia homérica?

Así las cosas, no es de extrañar que en diversas ocasiones los personajes duden de si lo que están experimentando es real, o sientan que llevan siglos y siglos viviendo:

-¿Qué?— preguntó el Constructor, quien creyó que le hablaban a él.

-Nada— respondió Millosh. —Hablabamos de cosas sabidas.

-Cosas sabidas... - repitió el Constructor. —La vida está cargada de aburrimiento y hemos acabado ya con todos los temas de conversación. No recuerdo quién dijo eso.¹⁵

-A veces la vida parece demasiado corta. En otros momentos, de pronto, la encuentro sin embargo tan larga, tan larga. Da la impresión de que llevas siglos viviendo sobre la tierra. ¿No te parece?

-Es posible— respondió él, mientras decía para sus adentros: "Tratándose de una bella durmiente, no podía ser de otro modo".¹⁶

-¿Y si no hubiera una sola brizna de verdad en todo esto? - dijo con voz helada.

-¿Qué? ¿Qué es lo que no iba a ser verdad?

-Todo lo que nos rodea: el Caballo de madera, la tensión, los peligros. ¿Y si todo fuera una pura invención?

-¿Una invención de quién? - le interrogó él con voz suave.

-No lo sé — replicó nerviosa. - Ni yo misma lo sé. Puede que esté desvariando. - [...] - Tú mismo me has dicho que los antiguos dudaban con frecuencia de las imágenes que aparecían ante ellos. Incluso, lo recuerdo muy bien, me contaste que se llegó a poner en duda la existencia de Helena.¹⁷

El Constructor sonrió. ¡Oh Dios, exactamente igual que entonces!, se dijo. ¿Igual que entonces...?, repitió. Pero, ¿cuándo había sucedido aquello con anterioridad? Su memoria había sido siempre confusa, como toda

¹⁵ *ibid.*, p.23. Conversación entre Millosh y el Constructor.

¹⁶ *Ibid.*, p.67. Conversación entre Lena y Gent.

¹⁷ *ibid.*, p.75. Conversación imaginaria de Gent entre él mismo y Lena.

memoria compuesta de reminiscencias heredadas de generaciones humanas ya extinguidas, hecha de imágenes instintivas más que de recuerdos propiamente dichos.¹⁸

Que la lógica del tiempo está totalmente alterada y la frontera de lo onírico con lo real desdibujada se hace evidente cuando conocemos a los personajes que aguardan dentro del furgón-caballo y que encarnan desde hace tres mil años un asedio sin fin. Es el batallón del desconcierto: Ulises K. es y no es Ulises, Max es y no es Menelao, Acamante es y no es Acamante (y ¿cuál de los tres Acamantes del mito es?). Les sigue una serie de personajes que no logramos identificar a primera vista con ningún héroe homérico: Millosh, Robert, el Constructor.

Pese a que cargan con tres milenios de vejez a la espalda, se nos aparecen desenvolviéndose con naturalidad en la era contemporánea: beben coñac, toman barbitúricos para la ansiedad, escuchan la radio, leen los periódicos, van al cine.

A Max (Menelao), tremenda ironía, se le cae el pelo (uno de sus epítetos en la *Iliada* destaca de forma indirecta, con el color, la belleza de su cabellera). El estrés moderno no tiene piedad, sea cual sea el pedigrí literario. No menos irónico es su nuevo nombre, Max, que evoca a *maximus* tanto como el comienzo de su nombre original (*Menelao*) y su decaimiento general en la novela evocan (al menos desde la propia mentalidad guerrera del personaje) a su contrario, *minimus*. Desde luego esta evocación fonética del cuantitativo latino es casual (pues no guardan relación etimológica ni semántica alguna), sin embargo la elección del nombre *Max* por parte del autor, con las connotaciones referidas, no lo parece. Que su nuevo oficio, finalmente, sea el de inspector de museos nos sugiere de forma velada que a veces, en este mundo repleto de paradojas, los enemigos más eficientes de las Humanidades se cobijan precisamente dentro de ellas (una *matrioska* de caballos de Troya...). Kadaré no renuncia a la placentera tentación de ajustar cuentas en la ficción (¿y acaso no es esa una de sus funciones?).

¿Por qué Ulises K. y no Odiseo K.? ¿Mera inercia de la preferencia de la tradición humanística por la versión latina del nombre? Podría ser. Pero Ulises K. contiene también evocaciones poco gratuitas: en primer lugar, evidentemente, a la literatura latina y, por las alusiones particulares de esta novela, a la *Eneida* de Virgilio (que hace acto de presencia a través del personaje de Laocoonte y de la historia del caballo) y a su incuestionable función propagandística y legitimadora del régimen de Augusto. En segundo lugar, al *Ulises* de Joyce, con el que la obra de Kadaré comparte no un exasperante hermetismo (comparado con aquel, *El monstruo*, con sus misterios y extrañezas, podría proponerse como modelo de escritura diáfana e inteligible), pero sí el ambiente típico de muchas novelas de principios de siglo (*flâneurs*, personajes que adolecen de cierta propensión al nihilismo, protagonismo de la ciudad, difuminación de la frontera entre el discurrir interno del personaje y lo que sucede fuera de él...). En tercer lugar, el nombre de Ulises K. evoca a los personajes K de *El proceso* y *El castillo* de Kafka, de quien Ka(fk)daré es deudor incuestionable a lo largo de toda su obra. Es comprensible que un Ulises que ha vagado por los mares de Joyce y de Kafka no hable demasiado porque precisamente ha visto ya demasiado: es un Ulises al que le sobran unas cuantas raíces cuadradas, más dodecafónico que rapsódico. ¿Qué nueva errancia le tocará vivir al regreso del asedio de Albania? ¿Llegará alguna vez a Ítaca o acabará compartiendo el mismo destino que relata la leyenda antisemita del judío errante? Con todas sus connotaciones, Ulises K. es también una declaración de humildad por parte de Kadaré: Virgilio, Joyce, Kafka... Es

¹⁸ *ibid.*, p.99. Sueño del Constructor.

natural que este Ulises sea algo menos locuaz que su antecesor primigenio, pues no parece fácil emular nada a estas alturas del camino.

El Acamante que entra y sale de la ciudad y cuenta a los que no se atreven a salir del caballo lo que ve en sus incursiones no parece ser el Acamante príncipe de los tracios (que, de hecho, muere en la batalla), sino una fusión del Acamante griego que Virgilio incluye en el batallón del caballo de Troya y el Acamante troyano hijo de Anténor, el traidor (troyano también) que facilitó la entrada del batallón en la ciudad (aunque en la *Iliada*, Acamante no es un traidor, sino un bravo guerrero que muere en la batalla conservando esa condición). El personaje de Millosh (ya en la parte del equipo no “iliádico”), el otro traidor, es retratado junto con Acamante como el asesino de Laocoonte y sus hijos. ¿Es tal vez el nombre una alusión al poeta albanés Millosh Giergj Nikolla Migjenj, a quien Kadaré ya homenajea con el personaje de Migena en *Réquiem por Linda B.*? Es difícil de saber: del mismo modo con el personaje de Robert, cuyo nombre podría deberse a Robert Elsie, un conocido albanólogo germano-canadiense.

Hay un personaje, sin embargo, que no tiene nombre propio. Es el Constructor, el artífice del caballo y de la “Gran Estratagema”. En Homero, el constructor del caballo es Epeo, un personaje menor caracterizado tanto por ser un buen artesano como un sumo cobarde, esto último debido a una condena divina provocada por las malicias de su padre, Panopeo. Sin embargo, Kadaré tiene la lucidez de despojar al personaje de su nombre propio y reducirlo a la mera sombra de un arquetipo. Es necesario que no se le pueda llamar sino con un nombre común, puesto que él representa el enigmático inicio de esa cultura de la guerra que viene con el caballo, un capítulo perdido en la primera historia de las sociedades sedentarias.

Este, pues, es el batallón que acecha dentro del caballo-furgón, esperando el momento oportuno para asediar la ciudad y dar muerte a Lena por su agravio a Max. Lo que hace su entorno más pesadillesco que el de los héroes de la *Iliada* es que entre ellos se ha asentado ya *l’ennui*, el tedio y la desmemoria de la tradición. La τιμή (*timé*) y el κλέος (*kléos*) ya no hacen de eje: “la vida está cargada de aburrimiento y hemos acabado ya con todos los temas de conversación. No recuerdo quién dijo eso”.¹⁹ En un momento histórico en el que poetas como Wilfred Owen han dejado ya su testimonio no resulta tan fácil ni claro proclamar *dulce et decorum est pro patria mori*.²⁰ La lluvia y el viento constantes, como una nueva peste que se cuele por las rendijas del desvencijado caballo-furgón, no infundan tampoco ningún tipo de ánimo.

En el capítulo quinto “la cámara” vuelve a enfocar a Gent, que sigue redactando su carta a Lena (“hacía ya tiempo que la frontera entre lo que escribía y lo que pensaba se había tornado extraordinariamente nebulosa”).²¹ La carta acaba catalizando toda su elucubración sobre la verdad de lo sucedido en Troya; es en este capítulo cuando su búsqueda alcanza el punto más febril. Si en tres semanas su historia con Lena se ha visto deformada una y mil veces por un sinfín de rumores disparatados ¿qué no ha podido suceder en tres mil años? *Necesariamente* lo que ha llegado no porta consigo una verdad evidente en más de un punto de la historia. Si el verdadero motivo de la guerra no fue Helena, es probable que tampoco fuera verdadera la forma en la que lograron asaltar Troya. Es decir, el caballo de Troya no fue, por sí solo, el golpe de gracia definitivo.

¹⁹ *ibid.*, p.23. Conversación entre Millosh y el Constructor.

²⁰ *Horace. Odes and Epodes*, ed. de P. Shorey y G. J. Laing, B.H.Sanborn & Co., Chicago, 1919, p.59 (oda 3.2, v.13).

²¹ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.33.

A partir de esta intuición, Gent se dispone a analizar, con paciencia de estudiante, la serie de interpretaciones que los estudiosos del mito han realizado sobre el significado del caballo (y que corresponden, punto por punto, a las que recoge Robert Graves en su compilación, *Los mitos griegos*). Ninguna de las seis que enumera le satisface de forma absoluta: lo que considera más valioso de ellas es que ponen en duda la existencia de un caballo de madera en sentido literal sin cuestionar, sin embargo, que en la noche del asedio final a Troya “la sombra de un caballo se había cernido sin descanso sobre aquel caos”.²²

Del pugilato entre una tesis (el caballo no existió, sino que fue una quimera inventada *a posteriori* por los poetas) y una antítesis (el caballo existió pero únicamente como símbolo) sale vencedora, como no podía ser de otra manera, una síntesis de las dos: “el caballo había tenido una existencia perfectamente real, pero sólo como vehículo de encubrimiento de lo que efectivamente había sucedido”.²³ En un primer momento, los altos comandantes griegos habrían decidido, durante y tras la puesta a punto de cualquiera que fuese el artificio con el que habrían obtenido la victoria, simplemente difundir una versión claramente falsa de los hechos, como por ejemplo que el asedio culminó con un ataque frontal y heroico por parte de los griegos. Pero esto no habría funcionado no solo por el testimonio de los supervivientes troyanos, sino también por el testimonio de las tropas griegas. Si había un sujeto al que urgía ocultar la verdad más que a nadie, ese era el propio ejército griego.

La razón: la “Gran Estratagema” consistía en una perfidia que echaba por tierra la orgullosa ética griega de la τιμή (*timé*) y del ἀριστεύειν (*aristeúein*) guerrero de una forma tan escandalosa que no haberla ocultado habría convertido el triunfo sobre los troyanos en una victoria pírrica, por la devastación moral del propio ejército vencedor a largo plazo y por la consecuente inestabilidad política que provocaría en Grecia el desmoronamiento de la moral guerrera vigente:

Tras una traición semejante, todos los estados a los que ésta [Grecia] estaba vinculada mediante una red de acuerdos y tratados de la más diversa condición, hubieran podido a su vez considerarse moralmente justificados para violar sus cláusulas siempre que les pareciera oportuno, desequilibrando así el orden político de la Hélade. No debe olvidarse, por otra parte, que los griegos de aquel tiempo se consideraban a sí mismos el faro del mundo, los campeones de la democracia y la civilización: un ejemplo para el resto de pueblos. Tal acto de traición hubiera echado por tierra buena parte de su reputación; no sólo a los ojos de otros pueblos, sino en primer lugar ante los del suyo propio, sobre todo de las nuevas generaciones, a cuya educación moral se prestaba una atención de primer orden.²⁴

La artimaña, pues, no habría consistido en una nueva máquina ultraeficaz de demolición de murallas, con forma semejante a un caballo, ni en un butrón en la muralla sobre el que se hubiera pintado esta figura, ni un dibujo pintado en las túnicas que distinguiera a los griegos en el caos del terrible asedio nocturno, ni en esconderse en un cercano monte *Hippios* (ἵππιος < ἵππος, “caballo”) que acabó convirtiéndose en un caballo literal. Fue algo más sencillo y más complejo.

Durante los nueve años de asedio precedentes, los griegos habrían conseguido crear un partido pro-griego entre la población troyana que abogara por abandonar la resistencia con el fin de conseguir la paz. La “Gran Estratagema” habría consistido en enviar una delegación al gobierno troyano con una propuesta de paz (alevosamente falsa desde el primer momento). Mientras esta delegación comienza su tarea de

²² *ibid.*, p.39.

²³ *ibid.*, p.40.

²⁴ *ibid.*, p.50.

presión, en el campamento griego se empieza a construir el caballo, que posteriormente se ofrecerá como regalo, aparentemente un símbolo de esa futura paz ofrecida y un deseo de rebajar tensiones, subrepticamente una sutil amenaza que intensifica la presión ejercida (la reacción del ejército griego sería temible si viera rechazado el presente que con tanta fatiga se ha esmerado en construir). El caballo no oculta en su vientre a ningún batallón, pues la delegación va por fuera: lo que se oculta es la falsedad de unas intenciones formalizadas y ratificadas en tratados y mesas de negociaciones (y es esto, la perfidia de lo que se pone por escrito, del λόγος (*lógos*) sagrado griego –homónimo, en parte, de la *besa* albanesa–, lo que convierte una treta “aceptable” dentro la lógica de la guerra en un crimen abominable, por la sustracción de sentido que supone).

Laocoonte, que lidera la más fiera y honesta oposición a las propuestas de paz griegas, va perdiendo cada vez más seguidores. En algún momento, de forma misteriosa, él y sus hijos mueren y, con ellos, la solidez de la oposición a la propuesta de paz. Esta acaba consolidándose y el caballo se acepta como celebración del tratado. Curiosamente, a la hora de hacerlo entrar, el monumento es un poco más alto que la muralla, por lo que es preciso derribar una parte del dintel de las puertas para poder introducirlo (se debilita, así, el elemento defensivo que había mantenido a salvo a la ciudad durante diez años). Ya está todo listo:

Delegación y Caballo se encuentran ahora reunidos en el interior de Troya. La forma y el fondo tienden a identificarse por fin. Su disociación comienza a esfumarse. Los regocijados troyanos continúan festejando el fin de la guerra. La delegación y el Caballo están ahora prácticamente fundidos. A partir de este momento es plausible imaginarse a la delegación alojada no ya en su residencia, sino en el vientre del Caballo... Y será allí donde el grupo de delegados permanecerá cobijado por los siglos de los siglos.²⁵

Tanto la delegación como las tropas griegas, que han hecho el amago de irse, deshacen el camino. A las tropas se les dice que las murallas han sido burladas gracias al caballo por el cual, una vez introducido, ha sido posible abrir las puertas desde dentro. Mientras se produce el asalto, los miembros de la delegación se encargan de destruir todos los documentos relativos al tratado de paz. La leyenda comienza a forjarse: “a la vista de los riesgos que comportaba, parecería casi honesta, heroica incluso. Uno de esos gestos de osadía que despiertan admiración. ¡Llor a los que arriesgaron sus vidas por la victoria! ¡Les está bien merecido a los troyanos por ser tan cándidos!”²⁶ Difícil, para el lector-espectador moderno, no recordar aquí, aun con sus diferencias, *El hombre que mató a Liberty Valance*: “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend.”²⁷

Con esta intensidad el capítulo cinco llega a su fin: Gent deja sus escritos (“A veces se diría que son fragmentos de mi doctorado inacabado”,²⁸ le comenta Gent a Lena) y sale a la calle, pues ha quedado con ella en el Café Invernal. La primera parte de su conversación la dedican a recordar el día “primordial” en que se conocieron y el día del rapto (hay pocos momentos en la novela en que el tiempo presente ocupe absolutamente toda la vivencia). De nuevo cierta percepción distorsionada del tiempo: aunque parece que eso fue hace unos meses, Lena habla del curso anterior como “aquel

²⁵ *ibid.*, p.54.

²⁶ *ibid.*

²⁷ J. FORD (dir.) y W. GOLDBECK (prod.), *The Man Who Shot Liberty Balance*, Paramount Pictures, Estados Unidos, 1962. Traducción: “Esto es el Oeste, señor. Cuando la leyenda se convierte en hecho, publica la leyenda.”

²⁸ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.56.

año”. También reaparece la analogía deliberada de las identidades albanesa y troyana durante la escucha de las noticias de la radio, que suenan de fondo:

Ni una palabra todavía sobre la escisión en el campo socialista. Pese a todo, de noticia en noticia, acaba percibiéndose alguna clase de endurecimiento. Así es como se habían difundido entonces de boca en boca las novedades acerca de las fricciones entre griegos y troyanos. Y, sobre la estela de esas noticias, el regreso de los estudiantes troyanos que cursaban sus estudios en las ciudades griegas. La marcha de Troya de los especialistas griegos, que habían acudido tal vez para enseñar a los troyanos la utilización del “fuego griego”.²⁹

Entre tanto, aparece un dato que resulta, como poco, curioso: Lena es frígida. Gent tantea el quitarle peso a su preocupación con un chiste que no llega a hacerle por inseguridad: ¿cómo no va a ser frígida una bella durmiente con un letargo de tres mil años? Lo cierto es que, más allá de algunas connotaciones eróticas, la dimensión del sexo no había hecho una aparición evidente hasta este momento en el que se nos revela que el trasunto contemporáneo de la mujer más hermosa de la mitología griega (ide Grecia, del mundo!) padece una disfunción sexual. ¿Diez años de guerra y un séquito de tragedias para ni siquiera un solo orgasmo? ¿Nos sugiere aquí Kadaré, de forma velada, algunas de las tesis de la teología feminista acerca de la correlación causal entre la llegada de una cultura de la guerra y el declive generalizado de la exuberancia orgásmica femenina (entre otras cosas)? En cualquier caso, el hecho de que Lena es frígida nos lo confirma Max, el *ex* despechado, en el siguiente capítulo, en una conversación con Millosh. Averiguamos, además, que aparte de frígida, parece ser estéril. Hay cierta condensación de reminiscencias mitográficas aquí: Helena de Troya sí tuvo descendencia, sin embargo fue su hija Hermíone la que tuvo, también en apariencia, el mismo problema que Lena, ya que no pudo tener hijos con Neoptólemo, su primer marido, pero sí con Orestes. Dejando a un lado estas filigranas, al final de la novela, Lena descubre, contra su propia creencia, que está embarazada. La alegoría está servida, teniendo en cuenta las disciplinas de las que Lena y Gent son, respectivamente, estudiantes: la filología solo es fértil cuando toma a la filosofía como compañera.³⁰ Alguien, quince siglos después, tenía que advertirnos de que las bodas que Marciano Capella organizó para Filología y Mercurio –dios de la ciencia y de la técnica– solo podían acabar en una fuga en taxi... Debe de ser una pura casualidad, pero la noticia del embarazo tiene lugar en el capítulo XV.

De repente sucede un hecho inquietante en el Café Invernal: en una mesa cercana a ellos se sientan un hombre y una mujer a los que habían visto hacer cola unos momentos antes (Gent había apreciado en ella cierto parecido con Lena). Lena vuelve la mirada hacia ella para contrastar la apreciación de Gent con la suya propia y se da cuenta de que la muchacha la está mirando con terror. La chica había dejado un paquete sobre la mesa en el cual se podía leer el nombre de “Ana Shundi. Empleada en la empresa de Química del Estado”.³¹ Unos instantes después, la mesa está vacía: “Verdaderamente no estoy en mis cabales, se dijo”. ¿Ha sido un delirio de Lena o verdaderamente llegaron a sentarse? La agitada sosias parece, en cualquier caso, ser la propietaria del paquete: parece también que es esta misma pareja la que pasea unos cuantos metros por delante de Lena y Gent en el capítulo XV, alejándose cada vez más hacia el solar donde está el furgón, con la trágica consecuencia de ser asesinados por Max, quien confunde a la presunta Ana Shundi con Lena. ¿Representa esta Ana Shundi

²⁹ *ibid.*, p.62.

³⁰ ¿Se podría extraer una interpretación semejante de la incómoda película *Kadosh*, de Amos Gitai, pese al cambio de contexto, esta vez al respecto de la ultraortodoxia?

³¹ *ibid.*, p.61.

a algún personaje del mito troyano? ¿Quizá a una Casandra que, al ver a Lena sentada, recuerda que le espera a ella misma un trágico destino? El único argumento convincente para esto sería que Casandra es, junto con Laocoonte, quien sí tiene presencia en la novela, la principal oponente del caballo. Por lo demás, nada nos indica que sea así. A lo mejor Kadaré simplemente aprovecha una buena ocasión para introducir a una “doble” y aumentar la complejidad del relato (doble que, ciertamente, formaba ya parte de otra versión del mito –por ejemplo, en Apolodoro y Eurípides– según la cual la verdadera Helena habría sido secuestrada por Hermes, y la que se fue con Paris era una especie de “fantasma” hecha de nubes). Quizá haya en el folklore albanés una especie de *doppelgänger* no malvado... Por otro lado, de nuevo podría haber, más allá de la lógica interna del relato, un homenaje velado a otro personaje relevante de la cultura albanesa, Stefan Shundi, un intelectual de principios de siglo que participó en la creación del estado moderno de Albania y que compaginó la abogacía (y el fútbol) con la escritura y la crítica literaria. Stefan Shundi, como el personaje de Ana Shundi, murió en “circunstancias misteriosas”.

La mesa vacía pasa a ser ocupada por Acamante, cuya mirada insidiosa consigue que la pareja se vaya del café, pues ahora quien entra en pánico es Lena, pese a que no consigue reconocerlo como un compañero de Max. En un hermoso paseo cuya ruta acabará repitiéndose al final de la novela (en el ya mencionado capítulo XV, el de la noticia del embarazo y el de la “reaparición”, en la lejanía y con fúnebres consecuencias, del personaje de Ana Shundi), la conversación acaba deteniéndose, de nuevo, en el furgón-caballo, que parece vislumbrarse a lo lejos (pues están en las afueras de la ciudad).

Ante el temor de Lena de que “el caballo de Troya vuelva a aparecer tal cual”, no figuradamente sino en toda su realidad material, Gent afirma que símbolo y forma son “la misma cosa”, resumiendo con esta aseveración las disquisiciones del capítulo anterior. Gent le cuenta que, cuando conoció la historia de Troya en el instituto, sintió el deseo de que la historia hubiera sido diferente, de que los troyanos, si no destruido o quemado el caballo, “lo hubieran dejado fuera hasta que se pudriera con el viento y la lluvia”.³² ¿No es eso lo que está sucediendo esta vez: que el caballo-furgón está pudriéndose por un viento y una lluvia que exasperan cada vez más a los que habitan dentro de él?

Recordemos la afirmación de Kadaré, al final de su ensayo *La cólera de Aquiles*: “Queramos o no queramos, nuestra humanidad, todos nosotros formamos parte del sistema de la guerra. Es ésta la mayor maldición, la vergüenza absoluta de nuestro planeta. Hace siglos que hemos caído en ese foso, en ese mal sueño, no somos capaces de salir de él”.³³ En la historia de Gent y Lena el caballo no entra en la ciudad, como representación de ese deseo ideal de empezar a salir del sistema de la guerra, que sin embargo perdura como una amenaza constante. Cuesta creer que el furgón, en las afueras de la ciudad, siga siendo el caballo de Troya, el emblema más antiguo de la guerra, igual que cuesta creer que, tanto en las “afueras” de lo que nosotros llamamos nuestro “mundo civilizado” como en una parte de nuestro propio comportamiento social, la guerra sigue siendo un fenómeno tristemente real. Gent Ruvina, pese a no ser un guerrero ni encarnar él mismo los valores de la guerra, a diferencia de Max, tampoco puede evitar caer a veces en esa misma ética (por ejemplo, cuando juzga a Helena de Troya y, a través de ella, a Lena; o cuando le pregunta a esta, al final de la novela, por su “virginidad orgásmica”). No hay, por otro lado, mejor forma de

³² *ibid.*, p.68.

³³ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.31-32.

homenajear el deseo que mostrando el estado imperfecto de las cosas: no podemos olvidar que *El monstruo* es la novela de dos estudiantes que empiezan a ahondar en su percepción del mundo en el que viven (en dos ocasiones se nos dice de ellos que empezaban a ver cosas en las que no habían reparado antes).

Gent comienza a adentrarse en otra de sus hermosas conversaciones imaginarias con Lena. Ante el renovado temor que ella expresa, Gent afirma su apuesta optimista: entre el Caballo y la ciudad, acabará ganando esta última. Podría verse, en algunos fragmentos del ἀγών (*agón*) que sostiene la pareja, la síntesis de unos cuantos enfrentamientos en la historia política de Occidente:

-Ahí dentro está escondida toda la vejez del mundo.

-Justamente. Precisamente por eso tengo a veces la impresión de que es mi Caballo, de que tiene la intención de llevarme con él.

-Vamos, Helena, ¿quién te va a llevar? Ese Caballo no dará nunca un solo paso. Se pudrirá y se derrumbará en el mismo lugar en que fue erigido. Porque no es más que un caballo de madera y un caballo de madera no puede moverse solo.

-Pueden arrastrarlo...

-Ese riesgo existía al principio, cuando la gente podía sentirse atraída o resultar engañada por su aspecto. Pero esa posibilidad ya es cosa del pasado.

-Pero podría suceder que aparecieran otras personas, una nueva generación que sintiera el impulso de arrastrar el Caballo al interior de la ciudad. ¿Qué sucederá entonces?

-Cada generación responde ante todo de su propio destino y a continuación del de las generaciones que le siguen.

[...]

-[...] ¿De qué territorios de desamparo habrá surgido ese Caballo abominable?

[...]

-No, Helena. Ese Caballo no ha salido de ningún mito, de ningún agujero de los tiempos. Ha sido engendrado por nuestra propia época, únicamente la forma ha sido tomada de aquel remoto pasado; por lo general son las formas lo que se toma prestado.³⁴

El capítulo siguiente muestra un nuevo cuadro del batallón dentro del Caballo. Acamante regresa de su excursión por la ciudad y les pone al día de lo que ha visto (incluyendo a Lena en el Café Invernal). En esta conversación averiguamos que él y Millosh fueron los encargados de asesinar a Laocoonte y a sus hijos, a partir de una noticia que cuenta el propio Acamante (que a Laocoonte le van a erigir una estatua en frente del teatro). En otras novelas Kadaré vuelve a poner de relieve la macabra costumbre por parte del gobierno de encubrir con homenajes póstumos las purgas de los “individuos conflictivos”, aunque aquí, a juzgar por la interpretación de Robert, parece que la estatua ha sido una sincera iniciativa popular, y no un acto más de la agenda del gobierno.

En cualquier caso, la introducción del tema de Laocoonte marca un antes y un después en la novela, que se cierra precisamente con una “metamorfosis” de Gent en dicho personaje. Laocoonte es el punto pendiente en las reflexiones de Gent sobre Troya. Su muerte y, sobre todo, la de sus hijos, representa el instrumento que tiene “el sistema de la guerra” para perpetuarse a sí mismo: la coacción, no solo mediante la muerte, sino (y sobre todo) mediante la muerte de los hijos. Como veremos, el tema reaparecerá más adelante.

En este capítulo tiene lugar el espléndido monólogo del Constructor, que parte de la noche en que se construyó el Caballo y pasa por abordar la esencia del artefacto:

³⁴ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, pp.74-76.

¿Qué era la muralla china? ¿Qué eran, a fin de cuentas, las pirámides de los faraones frente a mi creación? Todos esos edificios, autopistas, esas torres Eiffel y otras parecidas, esos templos, fortalezas, puentes, rascacielos, catedrales no eran más que conglomerados de piedra y hierro que se imitaban unos a otros [...]. Yo, por el contrario, había edificado algo genial, algo situado a medio camino entre el sueño y la realidad, entre lo efímero y lo perdurable. El Caballo que había erigido era un ingenio con los cascos enraizados en la mitología y la cabeza proyectada en los tiempos modernos. Una máquina de terror capaz de adaptarse a cualquier época para sacar provecho de los temores de generaciones humanas sucesivas. Despreciando las leyes de la mecánica, sería reconstruida y desplazada a cualquier época. Siempre que lo reclamara la necesidad, mi Caballo aparecería de pronto en el horizonte de los pueblos y las ciudades insumisas, pesaría y proyectaría su sombra sobre sus conciencias, suscitando perpetuamente la duda, la aprensión, la angustia. Ninguna horda bárbara, epidemia de peste o dictadura feroz podría lograrlo con parecida eficacia. [...] Las gentes buscarían el mal allá donde no se hallaba y no serían capaces de verlo cuando lo tuvieran delante de sus propios ojos. ¡La culpa es tuya!, se aullarían los unos a los otros. Porque llegaría el día en que la sospecha fuera tan enorme, que cada uno se vería empujado a ver en su vecino al mismo diablo... En este mundo en que ya parecían haber sido inventadas todas las calamidades yo había conseguido crear un nuevo terror, más total que ningún otro: el terror político.³⁵

Al acabar, el Constructor se va a dormir y Millosh, a quien la intervención de aquel no parece haberle dado sueño, agota sus últimos momentos de vigilia intercambiando unas cuantas palabras con Max. Por esta conversación sabemos que su padre fue fusilado en la ciudad (¿por ser un troyano pro-griego? O al contrario ¿por ser un opositor, un aliado de Laocoonte?), motivo por el que la odia con todas sus fuerzas y ha pasado a aliarse con el bando del Caballo. Antes de zanjar la conversación, le sonsaca a Max detalles sobre sus intimidades con Lena y se duerme fantaseando con ella. Kadaré parece retratarnos aquí literariamente el momento en el que Helena se habría convertido un pretexto de la guerra de Troya, en esos diez ingratos años de espera para los soldados. En otras palabras, lo que había descrito Gent en las hipótesis de su “tesis inacabada” y el propio Kadaré en *Esquilo*.

El siguiente capítulo es una onírica recreación de lo que habría sido la toma de Troya, pues asistimos al sueño del Constructor, en el que por fin el furgón-caballo entra en la ciudad. El personaje pasea con una indolente serenidad entre el caos, los cadáveres y las vilezas de sus compañeros. Su reflexión peripatética sobre el “nacimiento, vida y muerte” de las ciudades acaba, como no podía ser de otra forma, con dos reminiscencias míticas de la fundación de Roma: Rómulo y Remo (“Mañana, Millosh y Robert bajarán del vientre del Caballo el viejo arado y echarán a suertes quién habrá de trazar el primer surco aquí, en pleno corazón de la ciudad”)³⁶ y el éxodo de Eneas (pues ve, entre una caravana de fugitivos, a un hombre que “llevaba en brazos a su padre, muy anciano”).³⁷ Unos cuantos párrafos atrás, al ver las siglas PTA (que designan en albanés “Correos y Telégrafos”, según Lizarralde), al Constructor se le sugiere la palabra “PIETA”, que no significa nada en albanés, pero que evoca como poco a la forma italiana (*pietà*) de la palabra latina *pietas*, concepto que desde Virgilio (probablemente también antes) encarnó casi de forma oficial Eneas, en el gesto de llevar en brazos a su padre y de la mano a su hijo. No se conoce todavía ciudad que no muera, ni nazca, en el crimen, parece decirnos este escalofriante sueño del Constructor (el fratricidio, en el caso de Rómulo y Remo; una posible traición a sus compatriotas, por la cual habría obtenido una salvaguarda para huir, en el caso de Eneas). Repetimos la cita de Kadaré: “Queramos o no queramos, nuestra humanidad, todos nosotros

³⁵ *ibid.*, pp.82-83.

³⁶ *ibid.*, pp.106-107.

³⁷ *ibid.*, p.107.

formamos parte del sistema de la guerra. Es ésta la mayor maldición, la vergüenza absoluta de nuestro planeta. Hace siglos que hemos caído en ese foso, en ese *mal sueño*, no somos capaces de salir de él”.³⁸

Mientras contempla a Eneas y al resto de fugitivos huir, mientras los imagina reconstruyendo una nueva vida en un lugar distinto, el Constructor piensa en la eficiencia de su “máquina de terror político”, cuyas improntas considera indelebles: “En el calor de sus noches de amor, ese horror se transmitirá a los embriones de su progenie. Y cuando crezcan, estos vástagos suyos elevarán de tiempo en tiempo los ojos aterrados hacia el horizonte, esperando cerciorarse de que no ha reaparecido el Caballo de madera”.³⁹ El Caballo se adentra en la memoria: entra en escena la somatización del trauma...

En el capítulo noveno asistimos a un nuevo paseo de Gent y Lena, que están contemplando la inauguración de un nuevo grupo escultórico ante la entrada de la Galería de Artes, llamada *Después del tango*, que representa a unas mujeres asesinadas en las Cumbres Malditas por unos fanáticos (pero, la estatua que se iba a inaugurar ¿no era de Laocoonte, frente al Teatro? De nuevo las analogías y la realidad paralela...). Cuando deciden entrar a una exposición temporal fotográfica de estatuas egipcias y griegas (no de estatuas: de fotos de estatuas; como novela de su época, hay más de un filtro que atender) comienzan a comentar rumores que Lena ha oído en la Facultad acerca de un complot político. Ante la sensación de ser ellos los paranoicos, Gent introduce la vieja imagen de los dioses derramando sueños a través de los oídos de los mortales dormidos.⁴⁰ Lena expresa su angustia ante la vulnerabilidad que supondría la existencia de este vetusto genio maligno y Gent repara en que es precisamente la angustia la herramienta más efectiva para el control social tras el asesinato y la tortura, y que son artefactos como el Caballo o la Esfinge los que con más implacabilidad la proporcionan: “Esfinges, signos místicos, caballos de madera.... Son todos productos de la misma fábrica”.⁴¹

Gent se detiene, por fin, ante la fotografía de la estatua de Laocoonte, y desecha las interpretaciones clásicas que se han hecho de la escena: Laocoonte no está emitiendo un grito terrible debido a la estrangulación de las serpientes, como sugiere, por ejemplo Virgilio. Lo que expresa su boca abierta es la angustia que le causan no las serpientes, sino las amenazas y el constante acoso que empieza a recibir desde que empieza su oposición al caballo y, por encima de todo, las amenazas que conciernen a sus hijos:

-¿No te hace pensar en un círculo cerrado por todas partes? Esas manos y esos pies atenazados, esa inmovilización completa, sin la menor esperanza de escapatoria. Una imposibilidad de moverse a la que se añade una total imposibilidad de expresarse. Todo ha llegado a su fin, todo se ha detenido. Y él se lleva el enigma consigo...⁴²

Porque, por supuesto, Gent tampoco se cree la versión oficial sobre la muerte de Laocoonte. La narración, con Millosh y Acamante, ya nos ha revelado cuáles son sus sospechas: Laocoonte simplemente fue asesinado cuando el gobierno se aseguró una mayoría a favor de la introducción del caballo.

³⁸ I.KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.31-32.

³⁹ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.107.

⁴⁰ Como más tarde veremos, este motivo, que fascina a Kadaré, queda desarrollado en otras obras.

⁴¹ *ibid.*, p.110.

⁴² *ibid.*, p.111-112.

Kadaré desarrolló estos pensamientos en un poema independiente de *El monstruo*, datado en 1975 (*El monstruo* pasó por un proceso de redacción de veinticinco años, entre 1965 y 1990) y titulado, precisamente, *Laocoonte*. En él, la estatua se convierte en el sujeto parlante del texto, y apela a los espectadores, contándoles la verdad de lo sucedido: lo que le mató no fueron las serpientes, que podría haber “espantado de un puntapié”, sino el veneno que le hicieron tragar sus compatriotas troyanos (errónea y desesperadamente confiados en los pérfidos griegos). La angustia que muestra su rostro tampoco se debe a las serpientes, sino a la condena terrible de tener que sufrir, en su mudez, la falsa versión oficial que todos los espectadores, paseantes despreocupados de los principales museos de Occidente, conocen y difunden justo cuando se sitúan frente a él, en una ἀκρισία (*akrisía*, “falta de pensamiento crítico”) criminal.

El motivo de la banalización/mercantilización de la cultura no podía encontrar mejor amigo que este Laocoonte sufriente que abre y cierra el poema con estas estremecedoras estrofas:

Au Louvre comme à New York ou Madrid
Par les serpents vous me voyez étranglé
Sous vos yeux et l’objectif des touristes,
Souffrant depuis de siècles de ne pouvoir parler.

[...]

Vous bavardez spectacles, vacances et fêtes,
Nouveaux engins, changements de gouvernements,
Sans songer qu’un jour il puisse réapparaître,
Un matin comme les autres, par grand vent.

Tout comme autrefois... Mais assez! Je n’en puis plus.
Dans votre tourbillon je commence à voir trouble;
Mes oreilles bourdonnent de votre grouillante cohue
Parcourant les musées de Londres, de Madrid et du Louvre.

Si quelque jour vous me voyez réduit en mille fragments,
Crevre de dépit, me fracasser dans le silence,
Le souvenir de Troie pas plus que les affreux serpents
N’en seront cause, mais votre indifférence.⁴³

⁴³ I. KADARÉ, *Oeuvres complètes, tome onzième. Poésie*, trad. de T. Papavrami, Fayard, París, pp.174-179 (consultado en la edición digital). El poema no ha sido publicado en castellano. Aquí una modesta traducción:

En el Louvre, en Nueva York o en Madrid
Por las serpientes me veis estrangulado
Bajo vuestra mirada y el objetivo de los turistas,
Sufriendo desde hace siglos el no poder hablar.
[...]
Vosotros parlotéis espectáculos, vacaciones y fiestas,
Nuevos inventos, cambios de gobierno,
Sin avistar que un día él pueda reaparecer
Una mañana como cualquier otra, con un viento fuerte.

Todo como antaño... ¡Suficiente! No puedo más.
Empiezo a ver borroso en vuestra vorágine;
Mis oídos pitan por vuestro barullo bullicioso
Que recorre los museos de Londres, de Madrid, del Louvre.

Tras estos versos, parece difícil volver a contemplar las esculturas de Laocoonte con la misma inocencia con las que cualquier adolescente las descubre en la asignatura de Historia del Arte de Bachillerato. No solo el mármol, también la mirada se esculpe, a veces sin vuelta atrás.

Después de la visita a la galería, la pareja decide ir a comer a un restaurante. Gent se detiene en uno en el que casualmente Lena había celebrado su compromiso con la familia de Max, y desde ese momento hasta el final del capítulo los recuerdos la irán asaltando. Cuando salen de allí, ambos reparan en el edificio de Correos, que da la impresión de arder por la manera en que el sol lo ilumina: Kadaré nos hace recordar, en una especie de “onironía”, el saqueo que la ciudad ha sufrido en el sueño delirante del Constructor, en donde este también se fijaba en el mismo edificio. También un mismo anuncio publicitario se repite en el recorrido de los tres paseantes (“Depositén sus economías en las cajas de ahorros”).⁴⁴ El peligro que siempre acecha; pero también, o simplemente, la realidad y sus planos ondulantes...

En el capítulo ocho, Laocoonte aparece en boca de Millosh y Acamante; en el noveno, a través de Gent. El capítulo décimo es el relato de Laocoonte (en primera persona) acerca de lo sucedido en los días previos a la aceptación del caballo (el complemento en prosa del poema “Laocoonte” que acabamos de mencionar). Los exasperados y frustrados intentos de Laocoonte por entablar un verdadero diálogo con quienes, en el fondo, ya han dictado sentencia y no tienen ninguna intención de negociar (solo de aparentarlo), hacen recordar escenas kafkianas de otras novelas en las que los personajes intentan defenderse de las maníacas sobreinterpretaciones de tribunales, gabinetes y delegaciones gubernamentales varias.

La mayor tensión ocurre cuando a Laocoonte se le interpela acerca de Tremoh, el poeta de mayor importancia de Troya, que había sido enviado, previa autorización oficial, al país de los hititas, con el fin de que allí su poema sobre el asedio a la ciudad fuera puesto por escrito. En la “mesa de negociaciones” se lo declara ahora fugitivo. Laocoonte recuerda (para sí) que Tremoh “había sido criticado repetidas veces no sólo porque su poema no estimulaba en medida suficiente el odio contra nuestros enemigos los griegos, sino también debido a que, muy al contrario, expresaba repetidamente cierta compasión por ellos”.⁴⁵ Aparece aquí una idea que se repite en *Esquilo* y en *La cólera de Aquiles*: el primer legado, el más grande, que nos ha dejado Homero, mediante su tratamiento ecuánime de los diferentes (que pueden llegar a ser enemigos), es el arrepentimiento griego por el crimen de Troya. Toda la literatura que surge a raíz de este crimen no es sino un intento de expiación, de dar testimonio de la propia bajeza y superarla:

La versión homérica del drama de Troya, antes que la descripción de una guerra y de una posguerra, es otra cosa. Es la turbación que provoca la matanza, lo que en algunas lenguas se llama “presa de la sangre”. Es la historia de un arrepentimiento, el más grande arrepentimiento que ha conocido hasta hoy nuestro planeta. Es el cepo primero, y por desgracia el último hasta el presente, en que quedó atrapada la conciencia griega y junto con ella la de toda nuestra civilización. Todas las guerras que en conjunto ha librado la raza humana no han dado lugar ni a la mitad de ese arrepentimiento.

Si algún día me veis reducido a mil pedazos,
Explotar de despecho, romperme en silencio,
Ni el recuerdo de Troya ni aún menos las horribles serpientes
Serán la causa, sino vuestra indiferencia.

⁴⁴ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R.S. Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.102 y 118.

⁴⁵ *ibid.*, p.128.

[...] Nosotros nos sentimos orgullosos hoy de los derechos humanos, ahí donde la antigüedad aparece impregnada de fango, pero la balanza comienza a estremecerse de manera inmediata cuando se trata del arrepentimiento posterior al crimen. Ahí los manchados somos nosotros, y los triunfadores, ellos. Triunfadores gracias a los poemas homéricos [...].

Homero, nuestro padre, lo sabe todo. Una sola cosa no conoce: el odio. El odio es hoy la más grande inmundicia de nuestro planeta. Es, por desgracia, criatura del hombre, y no puede combatirse más que por medios humanos. En la lucha contra el odio, máquinas como los poemas homéricos son insustituibles.⁴⁶

El poema *Exorcismo*, escrito casi como un vaticinio en abril de 1989 (pocos meses antes del derrocamiento del muro de Berlín), condensa esto de una forma más enigmática:

¿Qué era ese vago resplandor como de la otra vida?
 ¿Por qué un fuego pareció engendrar otro fuego, aunque helado,
 y dentro del gemido, qué fue esa especie de queja?
 Aéreas máscaras se proyectaban aquí y allá,
 como llamas en busca de un rostro en que posarse.
 ¿Por qué una mujer se incorporó gritando en sueños:
 Me estoy quedando estéril?
 ¿Y qué risa era aquella
 que se rasgó por dentro y desplomó como ruina?

Troya resucitaba.
 Y Grecia estremeció de angustia.
 Los hombres de Estado se reunieron.
 Por todas partes cundió la alarma.
 El ejército estaba alerta. La policía. Los filósofos.
 Las cárceles y los diplomáticos.
 Todo estaba a la espera.

Se debatió largo tiempo qué partido tomar.
 Se abrieron los archivos, las crónicas antiguas fueron consultadas.
 Hasta que al fin se halló la solución:
 llamar a los aedos
 para calmar los ánimos, amputar Troya.

Separar Troya de Grecia
 como se extirpa un tumor,
 para salvar a Grecia.
 Y así se hizo.⁴⁷

Aquí el arrepentimiento, la zozobra, se convierte en ese “fuego helado” que incendia la conciencia griega, pues en ella, en la memoria de los griegos, “Troya resucitaba”. De nuevo el motivo de la esterilidad en el contexto de la guerra (por tanto, en la carencia de filosofía) simbolizada en la mujer que grita en sueños que “se está quedando estéril”...

El testimonio de Laocoonte acaba con la vana esperanza de que Thremoh, allá donde esté, guarde la memoria de la pérdida en su poema. Pero la historia del siguiente capítulo es, precisamente, la de la muerte de Thremoh, y, con él, la de la muerte de la poesía oral. Porque si hay algo que agrava el estado de salud de Thremoh, empeorado ya por el exilio, es la sola idea de cortar las alas de sus palabras registrándolas por escrito. No poder olvidar el poema fúnebre sobre Troya es un suplicio, pero uno

⁴⁶ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.18-20.

⁴⁷ I. KADARÉ, *Antología poética*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Pretextos, Valencia, 2014, pp.86-87.

todavía peor es cantarlo sabiendo que esa será la última vez, que ya nadie más accederá a él por el oído, que ningún otro aedo tomará el testigo de la palabra cantada:

No es justo sojuzgar las baladas mediante signos, sollozaban en los hospedajes donde les sorprendía la noche. Sucumbirían de ese modo, no podrían respirar. Retenerlas en una tablilla es lo mismo que meterlas en un ataúd. No podrán volverse a incorporar, acudir y henchir tus pulmones cuando las convoques. Sus venas estarán rígidas, no se podrá volver a infundirles el nuevo goce ni la nueva pena. Tampoco será posible, menos aún, modificar su estado de ánimo, ni enardecerlas como a una mujer en las horas del amor, porque estarán muertas. No te quedará entonces más que chillar, esconderte bajo tierra, llorar todas las lágrimas que contenga tu cuerpo.⁴⁸

Imposible no recordar el reproche homólogo del rey egipcio Thamus al dios Theuth, que Sócrates cuenta en el *Fedro*. Gent, que es quien, en su imaginación, da el nombre de “Thremoh” a este aedo troyano que sufre tan triste muerte, compone dicho nombre a partir del anagrama de “HOMER”, “REMOH”, al que le añade una *Th* “no con la intención de insinuar que se tratara de un *Homerth* [En albanés, el sufijo *th* tiene valor de diminutivo] sino para, mediante dicho fonema, que en esa región de Europa se encuentra únicamente entre los albaneses y los griegos, conferir al nombre una resonancia greco-iliria...”.⁴⁹ Si hemos de tomarnos esto como una declaración sincera y Kadaré no quería connotar nada más, entonces hemos de suponer que, una vez más, la vida propia de los personajes ha hecho de las suyas, porque es indudable que Thamus ha ido a consolar a Thremoh y le ha prestado el pañuelo para secarse las lágrimas.

Como no podía ser de otro modo, Thremoh muere. No podía faltar, como conclusión del capítulo, un microrrelato de aventuras sobre el destino de las pocas tablillas registradas, parco pero tragicómico consuelo con el que cualquier filólogo enamorado está habituado a conformarse.

El capítulo doce (el único, por cierto, junto con el anterior, que tiene título) responde de nuevo a las imaginaciones de Gent, esta vez sobre el regreso de Helena a Esparta con Menelao. La escena tiene matices tragicómicos: una Helena entrada en años y en carnes, cuyo regreso a Esparta provoca el aumento de la tasa de natalidad en la isla, un Menelao calvo que se ofusca y excita al mismo tiempo con cada visita que recibe –todos son raptos potenciales–... La banalización de la tragedia, por otro lado, cuando Helena le relata sus fantasías (¿sinceras?) sobre el Caballo a Menelao mientras están en la cama. Esta escena prepara el capítulo trece, en el que, con estas imaginaciones en la cabeza, Gent pregunta a Lena, mientras bailan en una fiesta, si llegó a tener un orgasmo con Max alguna vez. Kadaré tiene la sutil gentileza de no obligar a Lena a responderle, que se queda turbada el resto del día. Al recordar que guarda en su bolso escritos de Gent, acude a ellos buscando respuestas, lo que nos permite ver las últimas anotaciones de aquel, esta vez a través de los ojos de Lena, que las repasan con otro interés.

En estos papeles encontramos reflexiones sobre el oráculo de Delfos, que Gent asemeja al “teléfono rojo” de su época (“El lenguaje supuestamente delirante de los sacerdotes era en verdad una suerte de código que servía de llave para el desciframiento de los mensajes, que sólo los expertos en política conocían”);⁵⁰ sobre la ceguera de Homero, que considera una metáfora de la imposibilidad de discernir cuál fue la verdad de Troya (la gente, en lugar de admitir su propia ceguera, descargó

⁴⁸ I.KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, p.133.

⁴⁹ *ibid.*, p.146.

⁵⁰ *ibid.*, p.144.

la responsabilidad en el poeta, cuya visión habría sido tan sana como para tener “no ya ojos sino verdaderos telescopios”, puesto que las escenas “de proporciones majestuosas que describe sólo pueden ser concebidas desde un avión de pasajeros”;⁵¹ sobre un hipotético aedo troyano al que bautiza como Thremoh (cuya historia, imaginada por Gent, hemos conocido en el capítulo once)... La última de estas notas lleva el mismo título que el del capítulo anterior (son las imaginaciones de Gent), pero en estos papeles ese relato de Menelao y Helena de regreso a Esparta todavía no está desarrollado, sino que son meros apuntes esquemáticos. Esto nos confirma que lo que hemos leído antes son imaginaciones de Gent, así como la voluntad de Kadaré de “poner niebla” entre el interior de los personajes y el exterior. Helena busca por si hay más, pero bajo ese epígrafe (“Un año después de la caída de Troya. En el Palacio de Menelao. Primavera”) solo se lee “Helena con cuarenta años” y “Pregunta de M.”.⁵² Su angustia parece intensificarse por el vacío que sigue después, al no haber nada que le ofrezca una explicación más detallada de cómo, desde cuándo o por qué ha llegado Gent a sufrir por esta “Pregunta de M.” cuyo contenido se ve obligada a suponer que es el mismo que el de la “Pregunta de G.” en el baile de la tarde.

Entre todas estas sorprendentes sugerencias recogidas en los papeles de Gent, hay un apartado que recibe mayor extensión. Se trata de la “cuestión de Aquiles”. Según Gent-Kadaré, la disputa entre Aquiles y Agamenón no fue por una esclava (Briseida), sino porque Aquiles, cansado de la guerra, y habiendo cambiado su inclinación (del afán de gloria al ansia de seguir viviendo), habría decidido desertar de la misma. Tras múltiples presiones (Agamenón recuerda que él ha sacrificado a su hija y que, tras tal sacrificio, está en potestad de exigir cualquier cosa), Aquiles acepta únicamente quedarse en el campamento, aun sin volver a combatir. Al ejército no se le comunica las razones verdaderas, sino las falsas (la disputa por Briseida, “siempre el mismo engaño tan asombrosamente creíble para los espíritus simples”),⁵³ y no se le revela tampoco que va a dejar de luchar. Según esta interpretación, la estrategia de que Patroclo se disfrace de Aquiles estaría mucho más dirigida a los propios griegos que a los troyanos (para mantener alta la moral de los soldados), e incluso la propia muerte de Patroclo podría haber sido provocada por los griegos para provocar la reacción de Aquiles (quien, unido a Patroclo por el vínculo plomizo de la hospitalidad, estaría obligado a vengarlo). Aquiles se convertiría en el primer héroe-antihéroe de la *Ilíada*:

Por sorprendente que pueda parecer, resulta que Aquiles es uno de los primeros en cansarse de una guerra que, a medida que se prolongaba, perdía cada vez más su significación. Su confianza en la victoria ha desaparecido. Si se añade a este escepticismo el ansia de vivir, queda completo el cuadro de su estado de ánimo. Víctima de una crisis depresiva, se torna inabordable. Yerra solitario a orillas del mar embravecido. El más impenetrable de los héroes homéricos, arrancado a su propio tiempo y proyectado hacia el porvenir, se aproxima a los tiempos modernos.⁵⁴

En *La cólera de Aquiles*, Kadaré convoca la presencia de un provocador ensayista albanés de principios del siglo XX, Faik Konica. Este, en una parte de su *Essai sur les langues naturelles* (firmado bajo el pseudónimo de Pyrrhus Bardyli), después de mandar a todos los helenistas al octavo círculo del Infierno (por suerte, allí cabemos todos), cuestiona la traducción casi “estándar” del primer verso de la *Ilíada* y sostiene que, excepto el término “Aquiles”, todas las palabras del mismo están mal

⁵¹ *ibid.*, p.145.

⁵² *ibid.*, p.146.

⁵³ *ibid.*, p.145.

⁵⁴ *ibid.*

traducidas. Lo que le interesa a Kadaré es el significado que Konica propone para μῆνις (*ménis*), que no sería “cólera”, ni “ira”, sino “idea fija”, “rencor”:

Mῆνις ne doit pas avoir signifié *colère*, mais *idée fixe*, ainsi qu'en témoignent les mots de la même famille: μένω, μανία, en grec; *maneo*, en latin, etc., qui tous expriment l'idée d'arrêt, de permanence. Enfin μῆνις s'est conservé dans le haut-albanais *meni* qui a le sens de *rancune*. Colère et rancune n'ont pas la même valeur; j'oserai même dire que les deux sentiments sont diamétralement opposés, le caractère du premier étant la brusquerie et la brièveté, le caractère du second l'opiniâtreté et la permanence. La colère d'Achille avait trop duré pour avoir été une colère; n'en doute pas, bons «hellénistes», c'est la *rancune* qui le rongait.⁵⁵

Kadaré, aprovechando la asociación de μῆνις con μανία (*manía*), da un paso más:

La palabra “meni” designa un malestar hondo, prolongado, enfermizo, un estado de depresión, como se diría en el tiempo de Konica y todavía más en el nuestro. Para captar mejor esto, Konica nos recuerda el paso de ese término al latín y tras los latines a todas las lenguas europeas, en la forma tan extendida de “manía”, palabra que se encuentra en la raíz de decenas de otras, una parte de las cuales designan graves estados psíquicos.

Así pues, no de “cólera”, que por lo general es pasajera, sino de “meni”, que no puede ser sino prolongada y abrumadora, en otras palabras, un grave estado de depresión, padece Aquiles al inicio de la *Iliada*. Es este grave estado el que ha conducido al héroe a la decisión de abandonar el campo de batalla.⁵⁶

Por decepcionante que parezca, sin embargo, una consulta a los principales diccionarios etimológicos de griego (Frisk, Chantraine, Beekes) nos revela que la etimología de μῆνις está todavía por esclarecer. La propuesta de conexión con μένω (*méno*) y μένος (*ménos*) es tentadora por su reconocida afinidad semántica, pero imposible de justificar desde el punto de vista fonético-morfológico (una $\bar{\alpha}$ como la original de la raíz, presente todavía en la forma doria de la palabra, μᾶνις (*mánis*), no puede provenir de una ϵ como en μένω, μένος...). Una tímida propuesta de derivarla de μαιμάω (*maimáo*), cuya etimología tampoco está firmemente establecida, parece que no acaba de consolidarse. Μανία, el término con el que relacionan μῆνις Konica y Kadaré, deriva de μαινομαι (*máinomai*), a su vez cognado de μένω (la raíz **men* tiene cartilla de familia numerosa...), solo que con dicha raíz en grado cero y un sufijo *yod*. ¿Quizá μῆνις podría derivarse de o relacionarse con las formas de μαινομαι de aoristo o perfecto: ἔμηννα, μῆννασθαι, μέμηννα?

Tampoco hay un consenso muy amplio sobre el significado de μῆνις. Chantraine sí hace referencia a una “cólera duradera” pero, atendiendo a los contextos de uso del término, parece más ajustado el significado de Frisk, que indica que se trata de una “cólera” que tiene motivos de peso para darse y que suele tener origen divino. Y

⁵⁵ P. BARDYLI, *Essai sur les langues naturelles*, Kiessling et Cie, Bruselas, p.80. Traducción: “Mῆνις no debe de haber significado *cólera*, sino *idea fija*, como testimonian las palabras de la misma familia: μένω, μανία, en griego; *maneo*, en latín, etc., que expresan todas la idea de detención, de permanencia. Por último μῆνις se ha conservado en el alto albanés *meni* (1) que tiene el sentido de *rencor*. Cólera y rencor no tienen el mismo valor; osaría incluso decir que los dos sentimientos son diametralmente opuesto, siento lo característico del primero la brusquedad y la brevedad, y del segundo la obstinación y la permanencia. La cólera de Aquiles había durado demasiado para haber sido una cólera; no lo dudéis, buenos «helenistas», es el rencor lo que le corroía”.

⁵⁶ I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.18-30.

decimos “suele” porque, en Homero, de hecho, el único mortal que tiene μήνις es Aquiles (y hay una explicación para este hecho excepcional). En la *Ilíada*, a parte de él, la tienen también Zeus y Apolo. Fuera de la *Ilíada*, Deméter, en el himno homérico al que da nombre. Laura Slatkin, en el tercer capítulo de *The Power of Thetis and Selected Essays*,⁵⁷ hace un buen estudio del concepto, que puede ayudar a matizar las interpretaciones de Konica y Kadaré (que no pierden su valor, pese a no poder contar con una plena justificación etimológica). Intentaremos hacer aquí un resumen.

Según Calvert Watkins, la μήνις es una “ira” o “cólera” que se diferencia de sus sinónimos parciales porque tiene como consecuencia una desestabilización total del cosmos y de las jerarquías divinas, desestabilización, por ende, que los propios dioses (que el propio Zeus) temen. La μήνις de Deméter, al enterarse de que su hija ha sido secuestrada por Hades con el consentimiento de Zeus y el resto de dioses es la que provoca que la fertilidad de la tierra, y por tanto toda la actividad del mundo, se detenga, consiguiendo modificar así las decisiones del propio Zeus. La μήνις de Apolo provoca una mortandad preocupante en el ejército que ha de destruir Troya por decreto divino supremo (es decir, que menoscaba de nuevo la decisión de Zeus). Del mismo modo que la μήνις de Aquiles.

Aquiles no es un mortal cualquiera: no porque sea hijo de una diosa, sino porque esta diosa en cuestión, Tetis, que en el panteón homérico queda “reducida” a la categoría menor de ninfa, probablemente tuvo en etapas anteriores de la religión griega una importancia muchísimo mayor. Cuando era cortejada por Zeus y Poseidón, una profecía de la diosa Temis reveló que el hijo que concibiera Tetis superaría a su padre, lo que de inmediato disuadió a los dos hermanos de unirse a ella (puesto que supondría el fin de su reinado), quienes la desposaron con un mortal, Peleo, prácticamente en contra de su voluntad (sobre las interesantes semejanzas del relato de Tetis y el de Deméter y Perséfone, acúdase también al capítulo de Slatkin). Tetis tiene motivos para albergar μήνις en su ánimo: no solo ha sido obligada a casarse con un mortal (lo que implica una humillación en cuanto a su estatus), sino que por esta misma causa su hijo también será mortal (cosa que intentará solucionar, frustradamente).

De no haber cedido Tetis, de haberse unido a cualquier otro dios (aunque no fuera Zeus ni Poseidón), la naturaleza de Aquiles habría sido divina, e incluso podría haberse dado la posibilidad de destronar a Zeus. La humillación que sufre Aquiles, el mejor de los guerreros, por parte de Agamenón, es un recuerdo y una suma a la humillación sufrida por Tetis tiempo ha. Se produce así una especie de “transferencia”, de duplicación de la μήνις, de Tetis a Aquiles, que en realidad acabará aplacándose solo al final de la *Ilíada* (cuando Aquiles ha vengado a Patroclo; no casualmente es Tetis quien esta vez obedece a Zeus y consigue que su hijo acceda a devolver a Príamo el cadáver de Héctor).

Según esto, la μήνις no sería simplemente el “rencor” que propone Konica, en todo caso un rencor activo, con consecuencias temibles. Kadaré, por su parte, acierta en lo que respecta al “malestar hondo, prolongado, enfermizo” (recordemos a Deméter y su invierno, a Tetis y su incapacidad de aceptar la mortalidad de sus hijos, a Aquiles negando compensaciones que superaban con mucho la pérdida inicial...) pero no tanto en el “estado de depresión” puesto que la μήνις implica un estado de actividad intenso (aunque esa actividad sea una “huelga” mantenida a conciencia, como en el caso de

⁵⁷ L. SLATKIN, *The Power of Thetis and Selected Essays*, Center for Hellenic Studies, Washington DC, 2011, versión digital sin paginar: <https://chs.harvard.edu/read/slatkin-laura-the-power-of-thetis-and-selected-essays/> (última consulta el 5/3/2021).

Aquiles y como en el caso de Deméter). Lo que sí hay en común con ese “estado de depresión” es el componente de desestabilización de un orden (y en este aspecto, la conexión con *μαίνομαι* y *μανία*, tenga fundamento etimológico o no, parece pertinente).

Alzando un poco el vuelo, podría decirse, en todo caso, que la *μῆνις* es la constatación de la forma de bucle de la guerra, de que toda “*pax [Augusta]*” es siempre, previa y necesariamente, una *pacificatio* en la que no hay nada de *pacificum*, de que el precio de mantener en equilibrio una acumulación de poder es romper el equilibrio de entidades fundamentales (la naturaleza, el alma...). Pero Homero no nos sugiere veladamente que Aquiles sea un desertor por crisis. Es más bien a nosotros a quienes se nos ofrece la posibilidad de serlo, una vez hemos comprendido lo que es la *μῆνις*, y sobre esto Kadaré mismo, en una entrevista de Bashkim Shehu, nos ofrece su explicación:

Resulta interesante que en los poemas homéricos, si se los lee con cuidado, se comprueba que su autor no está ni a favor ni en contra de la guerra. Acepta la guerra como algo que está ahí. Y tal vez sea el único escritor del mundo que no pone en discusión el ser mismo de la guerra. Por otra parte, aquí radica la grandeza de la literatura: la obra de Homero, liberada de las pasiones y del odio, actúa como una máquina de ese género. En una primera consideración, se diría que esa máquina actúa en favor de la guerra. Describe la guerra sin ninguna pesadumbre. Pero la fuerza de la épica de Homero, la naturaleza de esa literatura, es tal que la transforma en una máquina contra la guerra al recordarnos no obstante sus horrores. Por tanto, la literatura homérica, con su concepto de la épica, supera, deja atrás la propia mente de Homero.⁵⁸

Fin, por ahora, del caso *μῆνις* y de la “cuestión de Aquiles”. En el capítulo siguiente llega la primavera (nos vamos acercando al fin del ciclo...), con unas lluvias que convierten la llanura donde está asentado el furgón-caballo en un lodazal. Toma protagonismo la luna, terrorífica, que se hará presente también en los siguientes capítulos y que tiene una clara función premonitoria.

Los que padecen las impunidades de un furgón-caballo que se va hundiendo en el barro poco a poco rememoran la noche en que fue construido, en un (imperceptiblemente hermoso) diálogo donde vuelven a presentarse los motivos de la distorsión mítica del tiempo y en el que aparece lo que podría ser un bonito alegato de las Humanidades:

-[...] ¿Os acordáis de la oscuridad que lo envolvía todo? Se diría que, para lograr la negrura de aquella, se hubieran amontonado unas sobre otras, en capas superpuestas, las tinieblas de miles de noches.

[...]

-Fue una noche interminable. En ciertos momentos tenía la impresión de que llevábamos trabajando un siglo, siglos enteros de tinieblas.

-Yo también, a veces tengo todavía esa sensación –dijo Acamante–. Es como si esa noche hubiera comenzado hace dos mil, tres mil años.

-Hay quien pretende que la memoria se hereda –observó Robert.– Si fuera verdad, podría creerse entonces que la inmortalidad del alma no es más que la memoria transmitida de generación en generación.⁵⁹

⁵⁸ Entrevista de BASHKIM SHEHU (París, 9 de marzo de 2009) publicada en I. KADARÉ, *La cólera de Aquiles*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Katz y CCCB, Madrid, 2010, pp.57-58.

⁵⁹ I. KADARÉ, *El monstruo*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnick, Madrid, 1995, pp.149-150.

La escena mantiene su ambiente depresivo después, donde con muy poco Kadaré consigue seguir retratando, sin provocar aburrimiento, la exasperación del batallón: unos cigarros bajo unas impías goteras, reproches sobre lo pasado y lo presente, un Ulises K. que no soporta que Acamante hable a través de las frases del cine que lo han fascinado, la honda melancolía de Robert:

-Y pensar que el tiempo pasa, que los años se suceden unos a otros –dijo Robert con voz melancólica.– Pensar que, en este mismo instante, hay personas que se murmuran: “Telefonéame entre las cinco y las seis”, o “Espérame en la esquina del parque”.⁶⁰

Concluye el capítulo Ulises K., añorando a su mujer, que teje y desteje un jersey negro mientras lo espera, hasta que llegue el día en que él le relate esos desdichados años: “¡Oh Dios, qué tristeza!”, son sus últimas palabras (otros capítulos de otras novelas de Kadaré se cierran con este tipo de advocación, allí donde la desesperación es la misma).

Llega el capítulo XV, en el que Lena anuncia a Gent que está embarazada. Al paseo urbano le sigue algún chiste por parte del narrador, como el del anuncio de una aseguradora llamada Isis (“Asegure su vida en Isis”),⁶¹ que inevitablemente evoca a la diosa egipcia del mismo nombre, uno de cuyos atributos principales es precisamente acompañar a las almas al Más Allá. Por otro lado, Isis también es una diosa con un importante atributo materno, por lo que su aparición, de forma velada, en este capítulo no podía ser más pertinente. La luna proyecta su brillo, que embelesa a ambos alternativamente y que ilumina también a otra pareja que, por delante de ellos, se va difuminando, en su propio paseo, en el horizonte. La luna va tomando protagonismo conforme acaba el capítulo: “La carretera parecía casi completamente blanca bajo la claridad lunar”,⁶² y cuando Lena insiste en ir a tumbarse en la hierba antes de volver a casa, “Los ojos de ella estaban como impregnados de luz de luna”.⁶³ En el capítulo XVI, la luna (luna / Lena / *σελήνη* –*seléne*– ...) se ha cobrado ya su víctima: un informe policial nos revela que la pareja que caminaba por delante de Gent y Lena yace muerta, más allá del simbólico bosque de los tilos, en campo abierto. De dicha pareja conocemos la identidad de una parte: Ana Shundi, la misteriosa “doble” de Lena de cuyo significado o función en la novela poco se puede especular más de lo que ya lo hemos hecho. El furgón, a lo lejos, constituye el punto de fuga de la tenebrosa escena.

No hay verano posible en esta novela, aunque su clima uno de los más amables en las obras de Kadaré. Volvemos, directamente, al otoño y la lluvia. En un brevísimo penúltimo capítulo, nos enteramos de que Acamante ha sido asesinado con una multitud de tiros en la cabeza, pero que antes de morir le ha asegurado a Max que “ha visto a su Helena”, quien por su parte asegura a sus compañeros que tal cosa es imposible (y les enseña la lanza ensangrentada). ¿Por qué muere Acamante, y de esa forma? ¿Otra sugerencia del sutil borrado de testigos de los crímenes compartidos?

En el último capítulo Lena y Gent vuelven a dirigir su paseo hacia las afueras. Gent deja a Lena atrás, que está recogiendo flores y haciendo un ramo (acción que se yuxtapone al pesar que siente por la muerte de Ana Shundi) y se dirige al caballo. Le tira una botella, en un gesto demasiado simbólico a estas alturas como para que no suceda nada: Gent, en las vísperas de su primera paternidad, pasa a convertirse en

⁶⁰ *ibid.*, p.151.

⁶¹ *ibid.*, p.157.

⁶² *ibid.*, p.160.

⁶³ *ibid.*, p.161.

Laocoonte. La novela se cierra con esta fulminante metamorfosis, antesala del poema *Laocoonte* mencionado antes:

Tuvo la sensación de haberse quedado petrificado, transformado en una estatua de mármol, a semejanza de Laocoonte, entre una lejana algarabía. Se encuentra en el museo del Louvre, en Londres, en Madrid, rodeado de la multitud interminable de visitantes y turistas... Sus voces, sus miradas, los clics de las máquinas fotográficas lo cercan por todas partes. Ese torbellino le produce vértigo. Las gentes se muestran unas a otras los cortes que dejaron los monstruos sobre su cara. Él quiere abrir la boca para contar los hechos tal como se produjeron en realidad, pero el mármol de que está constituido se lo impide.⁶⁴

Y con esa voracidad que deja al lector impotente, también deseoso de hablar, de preguntar qué pasó después, por qué ocurrió así, de protestar, acaba la novela. La petrificación es doble (del personaje y del lector) y refleja, como lo han querido hacer numerosas obras de arte de nuestra época, el rapto abrupto de la vida que supone la guerra, el arrebató salvaje de cualquier *in medias res*, sin la mínima diplomacia literaria de un desenlace. Hay que convocar el poder del verso para que Gent-Laocoonte pueda decirnos algo más en un poema, y en este silencio extremo en el que nos deja la novela, no podemos evitar oír el eco de esas últimas palabras que hemos citado antes: “le souvenir de Troie pas plus que les affreux serpents / n’en seront cause, mais votre indifférence”.⁶⁵

La angustia continúa, sin embargo, en otras novelas que siguen retomando motivos del mito de Troya y conjugándolos con el pasado reciente de Albania. *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku* narra la historia de un joven aspirante a actor, Lul, que se ve obligado a partir hacia Saranda, una ciudad costera y fronteriza con Grecia (situada, de hecho, frente a la isla de Corfú) y próxima a una antigua ciudad griega, Butrinto (cuyo teatro es el protagonista de fondo de la historia), para hacer allí el servicio militar. Lo que parece un destino afortunado, casi unas “vacaciones de lujo”, esconde en realidad una turbia misión: impedir las constantes fugas de albaneses a Grecia (provocadas por el terrorífico régimen comunista).

“No hemos venido aquí para hacer filosofía, sino para algo bien distinto”:⁶⁶ con esta esclarecedora aserción inaugura el ministro del Interior la reunión en torno al problema de las fugas de Saranda. En un crudo panorama político, donde cada funcionario tiene un doble o varios, donde incluso “se rumoreaba que una parte de los dirigentes del campo socialista había muerto hacía tiempo y eran sus dobles quienes gobernaban en su lugar”,⁶⁷ cualquier propuesta para detener la fuga masiva de albaneses puede esperarse. En una reunión posterior con el Dirigente, la idea del “arrastramiento de cadáveres” como medida disuasoria se hace un hueco en la conversación: el Dirigente evoca en ese momento la lectura de la *Ilíada*. Alude, cómo no, al arrastramiento del cadáver de Héctor por Aquiles. El ministro, que no la ha leído, manda que se la traigan (la sorna de Kadaré respecto al bagaje cultural de los gobernantes y funcionarios albaneses alcanza cotas altas en esta novela tanto como en *El expediente H.*).

La yuxtaposición, en esta narración, del informe de la “instrucción sumarial del caso” habida diez años después, nos informa de cuál ha sido la estrategia adoptada por el ministro tras la lectura (¿o no?) de la *Ilíada*, en la cual Lul tomará el papel

⁶⁴ *ibid.*, p.170.

⁶⁵ Ver nota 43.

⁶⁶ I. KADARÉ, *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2005, p.45.

⁶⁷ *ibid.*, p.55.

protagonista: puesto que no son capaces de atrapar a ningún fugitivo, van a inventarse uno, un muerto (un falso muerto) que será exhibido por todos los alrededores de Saranda, como advertencia del castigo por la desobediencia. El desconcierto del vicepresidente de la Academia, cuyas declaraciones leemos en el informe del “diez años después”, tiene un efecto tragicómico:

Se estaban comparando dos fenómenos por principio incomparables. Si se hubiera tratado, por ejemplo, de un renegado, de alguien que quisiera marcharse de Troya, en otras palabras, que pretendiera fugarse, y los troyanos como castigo lo hicieran arrastrar ante los ojos del pueblo, eso aún podía tener sentido. Pero aquí estábamos hablando de un caudillo muerto heroicamente, de Héctor. Además, los espectadores de la escena son las dos partes contendientes: los griegos que se regocijaban y los troyanos que lloraban. Por tanto, en modo alguno podía asemejarse el episodio al arrastramiento de cuerpos en Tepelena o Pogradec.

Todavía menos podía imaginarse que aquello se debiera a una idea extraída de Homero. Como ya se ha sugerido varias veces en este proceso, permítanme que les diga que, en estos asuntos, ellos tenían más experiencia e inventiva que toda la antigüedad griega y romana tomada en conjunto. Pido perdón por esta apostilla.⁶⁸

La novela es, no solo una crítica sin concesiones a la hipocresía del régimen comunista (aspecto que, por otro lado, comparte con la mayoría de novelas de Kadaré), sino que lo es a través de un fantástico homenaje al teatro, pues en la trama todos fingen una identidad diferente. Vjollca, la “prostituta-espía” que tiene la orden de seducir y delatar a todo posible desertor, oculta esta condición a Lul, de quien se enamora; él, a su vez, le oculta la misión que le ha delegado su comandante, a ella y a todo el cuartel, incluyendo a su mejor amigo. El comandante se sirve de su fama de “seductor homosexual de cadetes” para encubrir los numerosos “ensayos” a los que lleva a Lul para planear toda la puesta en escena del “fugitivo atrapado y muerto”. Solo el mejor amigo de Lul, el zangolotino, que es descrito como un ‘Sancho Panza’ al lado de su ‘Quijote’ (Lul), no finge, precisamente porque, como buen Sancho Panza que es, ignora ingenuamente los hipertextos que están moviendo todos los hilos. Otro Sancho Panza, quizá mucho más opaco, parece ser el turista holandés que, al pasar el incidente de la exhibición del cadáver, se niega a volver a su patria, en una escena que también tiene su inevitable nota tragicómica:

Alzaba la cabeza orgullosamente y sus ojos resplandecían de un brillo triunfal al tiempo que arengaba a la multitud: «Convocad al pueblo todo, ales folkens, all pepels, que a mí me están arrestando aquí en la tribuna del marxismus-leninismus.» [...] Señalando con la cabeza lleno de desprecio a sus camaradas, que trataban de meterle en el autobús, poco más o menos venía a decir que aquellos pequeño-burgueses de culo blando estaban aterrorizados por la lucha de clases. Los guardias albaneses ojo avizor, pam, pam, matado enemigo. Coronel holandés Thomson agente de imperialismus. El Partido, camaradas, unidad defendiendo como niñas de los ojos. Imperialismus y a Israel, pam, pam. Urbi et orbi. ¡Viva Enver Hoxha! ¡Abajo Holanda! Yo reclamar asilum politicus en Albania.⁶⁹

Novela de desdobles, no podía haber escenario más idóneo en las obras de Kadaré para el protagonismo de una de las grandes obras de la “primera literatura secundaria”: la *Eneida* de Virgilio, de la que Vjollca lee algunos pasajes en una guía turística de Butrinto, puesto que en la *Eneida* se encuentra una referencia a dicha ciudad, cuyo teatro, como ya hemos dicho, impone en todo momento el carácter dramático de la historia. De hecho, en la *Eneida* Butrinto es una reproducción, a

⁶⁸ *ibid.*, p.67-68.

⁶⁹ *ibid.*, pp.174-175.

pequeña escala, de Troya (con el mismo siniestro efecto que provocan las “ciudades felices” escondidas de Tim Burton o las ciudades chinas que son una réplica de algunas ciudades occidentales: Tianducheng-París, por ejemplo). La descripción impacta a Vjollca:

Sin lugar a dudas, se trataba de una ciudad erigida toda ella por la nostalgia. Por la engañosa ilusión que engendran las vanas esperanzas. No por casualidad la tumba ante la que lloraba la viuda estaba vacía. Y lo mismo podía decirse del abrazo de Eneas al espectro de Creúsa. «Por tres veces la tomé entre mis brazos y las tres mi abrazo se perdió en el vacío...»⁷⁰

La pulcritud de la sintaxis narrativa es maravillosa: Vjollca solo se vuelca en esa *Eneida* de réplicas, pérdidas y anhelos, en esa *Eneida* de segundas partes de la que acaba comprando en una librería el volumen independiente (totalmente abducida), cuando su amado Lul ha muerto para ella (no sabe que, en realidad, está vivo), cuando Lul ha interpretado su papel tan bien que el misterio ha quedado intacto y solo queda el consuelo de la *imitatio*, de la rutina y las pequeñas Troyas (que no es poco en un momento en el que no puede haber más, por otra parte). La prostituta del Estado Vjollca parece la prostituta Roma, que no sabe cómo seguir accediendo, cómo seguir amando a una Grecia de cuya muerte, paradójicamente, ella misma es parte agente. Es momento *καιρός* (*kairós*, “oportuno”), y Kadaré lo sabe, para hacer hincapié en la “tragirónica” espiral que supone la venganza, ese resorte de la cultura de la guerra:

Desde este punto de vista, todo aquello, verdaderamente, no era más que una larga historia de venganza. Mientras entregaba su alma y al tiempo que exhalaba su último aliento, Troya le había encomendado su legado de venganza, por medio de Butrinto, a su progenie: Roma. Y Roma la había cumplido invadiendo Grecia. Y Mussolini, diez años después de haber desembarcado en la antigua ciudadela, había vuelto a atacar Grecia. Después Roma había encontrado la derrota precisamente en las proximidades de Butrinto. Y veinte años más tarde, de nuevo allí, en aquellas mismas colinas, una tercera fuerza, despiadada como pocas, el bloque comunista, le había pedido a su aliada, Albania, que permitiera, justamente en Butrinto, la construcción de una base naval nuclear con el fin de borrar de la faz de la tierra a las dos juntas, a Grecia y a Roma.⁷¹

Como si hubiera experimentado con la lectura ese maravilloso estado de éxtasis catártico, Vjollca siente una pulsión magnética por volver al teatro, por sentarse en las gradas de aquel lugar donde “sucédían cosas imposibles, ajenas a cualquiera de las leyes de este mundo”:⁷²

Por la mañana se despertó poseída por una sensación extraña, desconocida para ella hasta entonces. Era algo así como un estado de ánimo dispuesto para una festividad religiosa. [...] Mientras bajaba sintió que a aquella mañana de domingo no le faltaba más que las campanas y el anuncio: «Cristo ha resucitado de entre los muertos».⁷³

La idea de Kadaré de que la mayor herencia de Homero, de Esquilo, es el arrepentimiento por Troya, toma aquí un nuevo aspecto, escondido bajo la carrera de relevos de Roma, de Virgilio, de Vjollca, que en el informe del “procedimiento sumarial, diez años después”, nos revela:

Resulta imposible para mí referir la sensación de pureza, la elevación espiritual que experimenté en esas ocasiones. No se trataba ya del espectro de un solo ser

⁷⁰ *ibid.*, p.198.

⁷¹ *ibid.*, pp.201-202.

⁷² *ibid.*, p.202.

⁷³ *ibid.*, p.203.

humano, sino del de una ciudad entera, el doble de otra, el cirio encendido en su memoria el día del oficio de difuntos.

Allí alcancé a concebir lo que representa el poder desgarrador de la nostalgia, lo que es capaz de engendrar eso que parece la cosa más estéril del mundo: el vacío. En pocas palabras, allí se me reveló que, para afrontar este mundo glacial, todo ser humano tiene necesidad de su Butrinto.

[...] quisiera repetir que allí, en mitad de las ruinas de Butrinto, yo creí en algo que hasta entonces consideraba imposible: la resurrección.⁷⁴

El capítulo que sigue a ese informe es, justamente, el de una resurrección, esa que permite el escenario y la tragedia, esa sobre la que Kadaré ha discurrido largo y tendido en su *Esquilo*. Y ¿qué troyano aparece para hacerse justicia ante nosotros, si Laocoonte ya ha sido convocado en el hermoso poema que lleva su nombre? En una novela donde el arrastramiento de cadáveres es el *leitmotiv* principal, el espectro no puede ser otro que Héctor. Es él quien nos dice esta vez lo que Kadaré sugerirá más tarde (la novela es algo anterior) en *La cólera de Aquiles*: que no huyó de su rival, que fue abatido al primer golpe, que todo lo demás fue producto de su propio delirio antes de morir. Previamente un coro de sombras troyanas nos ha echado en cara que pretendamos inmortalizarlas una y otra vez en la literatura, sin dejarlas descansar, por nuestro arrepentimiento, que nos inventemos supervivientes allí donde el crimen fue total (según ellas). La imagen de una Andrómaca que se sienta en el teatro para ver, una y otra vez, el final de su marido, esta vez ya como espectadora, emula las imaginaciones que el Héctor homérico hacía, en el canto VI, sobre el funesto futuro de su esposa: “yo sé de sobra que, cuando cae la noche, es otro quien acaricia sus muslos calientes y su vientre. Pero de día, en las gradas, se convierte de nuevo en mi esposa, con las mismas lágrimas de entonces y su pañuelo negro de viuda”.⁷⁵

No hay explicaciones, de nuevo, a por qué Homero exhibió sin pudor lo que según Héctor fue su propio delirio de moribundo, y no esa otra verdad de los hechos. A las palabras de Héctor tan solo sigue un lamento, el del κῶμος (*kómos*), que se convierte, igual que Laocoonte, en un Diógenes furibundo que maldice la banalización de la cultura que trae consigo el turismo de masas:

Para vosotros no somos más que excreciones del vacío. Imágenes de espejos yermos que se reflejan y multiplican sin esfuerzo. Troya sin su asedio. Grecia-sin-Troya. Héctor corriendo como un desertor. Duelo sin Andrómaca y Andrómaca sin duelo.

Si no sabéis qué decir, detened de una vez vuestro parloteo. Para casos semejantes a éste se ha inventado el llanto. Cuando ya eres incapaz de encontrar palabras, eso significa que debes llorar. Y si no conocéis el primer lenguaje de la humanidad, si es que no sabéis llorar, vosotros, que pretendéis conquistar las estrellas, venid aquí entonces, reuníos con nosotros y os enseñaremos. Venid como antaño al *kómos* de modo que lloremos juntos: ioï, oi!⁷⁶

Así finaliza este “Interludio secreto”. En el capítulo once, Vjollca se encuentra con Lul, que le cuenta, por fin, toda la verdad. La representación de Lul como cadáver escenifica las ideas que plantea Kadaré en *Esquilo* sobre el origen de la tragedia:

Su espectáculo no era tan nuevo como le había parecido al principio. Por el contrario, se trataba en realidad de un regreso a las fuentes. Entonces, cuando el drama se representaba con un solo actor. O tal vez más lejos aún, al remoto tiempo en que aún no existía el teatro sino tan solo un hombre-personaje. Muerto en una emboscada o sobre un ara. Lo mismo que él, Lul Mazreku.⁷⁷

⁷⁴ *ibid.*, p.210.

⁷⁵ *ibid.*, p.213.

⁷⁶ *ibid.*, pp.214-215.

⁷⁷ *ibid.*, p.257.

Con la caída del régimen, a Lul se le convoca a declarar, e incluso se le pide que reproduzca la “macabra actuación” en Saranda, con la intención de reconstruir los hechos así como de pedir perdón a las víctimas. Sin embargo, pese a que accede finalmente (más debido a las fuertes presiones que a su propia predisposición, pues le aterroriza), no llega a hacerlo: el comandante, en teoría ahogado en el mar, aparece en su pueblo natal para arrebatarse la vida con dos o tres disparos de revólver. A la espera de la llegada de la policía, el público aterrorizado del bar consigue una tela con que cubrir su cadáver, que evoca, irónicamente, la única representación que había llegado a hacer. Representación y realidad se encuentran, por fin, en la muerte.

El motivo de la muerte exhibida con fines disuasorios aparece en otra novela también con resonancias mitológicas: *La hija de Agamenón*. El protagonista (cuyo nombre no llegamos a saber en ningún momento) ve rota su relación amorosa con Suzana, la hija del Sucesor, ruptura que se produce por petición del padre de esta, cuya posición comprometida (es el futuro jefe del Estado) le exige una reputación a cualquier precio. El término “sacrificio”, que ella misma emplea, lleva al protagonista a establecer una relación entre Suzana e Ifigenia, alentada por la lectura de los *Mitos griegos* de Robert Graves que guarda en su biblioteca.

Con estas reflexiones el protagonista va acudiendo a la celebración del 1º de Mayo (para la que ha recibido una invitación que es más prudente no desdeñar), en un paseo que constituye una auténtica deconstrucción del esperpento del totalitarismo comunista y un ejercicio deslumbrante de sarcasmo. La historia de Ifigenia se mezcla con la de un macabro cuento popular albanés, *Queros en el mundo subterráneo*,⁷⁸ que relata el intento frustrado de un mortal, Queros, de volver al mundo de los vivos a lomos de un águila que, una vez se le han agotado las provisiones, le sigue pidiendo carne, por lo que Queros se va mutilando a sí mismo con el fin de poder acabar el viaje... Pero cuando llegan al mundo que Queros añora (donde le espera su mujer), de él solo queda su esqueleto. La crítica al mesianismo totalitarista y su apetito insaciable de sacrificios no puede ser más evidente (y se confirma en varias ocasiones, en un *crescendo* que culmina en la “espléndida” discusión con el tío).

El significado del sacrificio de Ifigenia (del de Suzana, por tanto) se empieza a sugerir con la comparación de un estremecedor caso contemporáneo, el de Stalin y su hijo Jakov:

¿Acaso Stalin no sacrificó a su propio hijo Jakov para... para... para colocarse en situación... de afirmar que su hijo... debía compartir... compartir... el destino... el destino... de cualquier soldado ruso? ¿Y Agamenón, qué es lo pretendía hacia dos mil ochocientos años? ¿Y qué pretendía ahora el padre de Suzana?⁷⁹

De pronto tuve la impresión de que daba con la clave del enigma. [...] Jakov, descansa en paz, fue sacrificado no con el fin de que compartiera el destino de cualquier otro soldado ruso, como pretendió el dictador, sino para conferirle a este último el derecho de exigir la muerte a cualquiera. Del mismo modo que Ifigenia había provisto a Agamenón del derecho a la matanza. Nada que ver con la convicción de que el sacrificio calmaría los vientos que impedían a la flota llevar anclas, tampoco con un principio moral que ponderara la igualdad ante la muerte de los jóvenes de Rusia. No, se trataba sencillamente de un cínico cálculo de tiranos.⁸⁰

⁷⁸ Kadaré desarrolla esta leyenda en I. KADARÉ, *L'Aigle*, trad. de J. Vrioni, Éditions Mille et Une Nuits, París, 1998.

⁷⁹ I. KADARÉ, *La hija de Agamenón. El Sucesor*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2007, p.78.

⁸⁰ *ibid.*, p.109.

En el caso de Suzana, el hacha del sacrificio no se mancha de sangre, es un hacha “impoluta”, pero “¿Las tardes asfixiadas de millares de vidas humanas contaban acaso menos que un montón de cadáveres?”.⁸¹ No caeremos en la tentación de seguir citando esas últimas páginas que cierran *La hija de Agamenón*, lúcidas y aterradoras, sobre la alienación como forma refinada de sacrificio, sobre el fin del sexo como último reducto de la libertad humana, sobre la “desección definitiva de la vida” que representa la decisión que el Sucesor toma por Suzana. Una vez más, mil veces más, quién sabe durante cuánto más, el Caballo se erige amenazante y proyecta su sombra: “Nada se opone ya al agostamiento de la vida”.⁸²

En la secuela *El Sucesor*, que narra la turbación en la familia de Suzana tras la irónica muerte de su padre (otra vez, como le sucede a Queros, el sacrificio de Suzana ha perdido su sentido), averiguamos que su madre, una suerte de Clitemnestra extraña (diferente de la griega en que su Egisto no es un hombre sino el propio Partido Comunista), fue quien forzó, en primer lugar, la ruptura. La díada protectora madre-hija está rota aquí (y en todo lugar donde la cultura de la guerra ha echado hondas raíces, como otros mitos griegos nos muestran también: Yocasta, Hécabe, Medea...). En un panorama tan desolador, solo queda el erial del ensimismamiento:

[...] enseguida se dio cuenta de que, aunque la disputa con su madre se prolongara durante mil años, ellas dos jamás llegarían a entenderse. [...] Ellos poseían otras fuentes de embriaguez en la vida con sus congresos, sus banderas, sus himnos, sus cementerios de mártires de la patria, mientras que ella sólo podía contar con eso... con su cuerpo... con su cuerpo sin límites...⁸³

Una conversación entre Suzana y su hermano sobre las causas “cósmicas” de la muerte de su padre, los posibles crímenes que este cometió tiempo atrás, la atracción justiciera de lo fatal (en definitiva, sobre unas Furias y unas Erinias secularizadas) llevan a sugerir la idea de una alianza fatal entre el totalitarismo y la antiquísima “venganza de sangre” codificada en el *Kanun*:

[...] él argumentó la inutilidad de sus intentos por descifrar el misterio de los lazos que unían a sus padres con el Partido. Esos vínculos eran más fuertes que los de la sangre, vete a compararlos luego con los del matrimonio...

En las montañas..., repetía ella para sí las palabras de él. Allí debían de haber ocurrido atrocidades. Y aquellos extraños vínculos allí debían de tener también su origen.

Por lo que parecía, tales vínculos eran nuevos y desconocidos. A diferencia de los característicos de las sectas, estos conseguían rivalizar con los del linaje, puesto que se basaban igualmente en la sangre, aunque con una diferencia de matiz: no en la sangre interior, la que discurría por las venas ramificadas de una misma estirpe, invariable durante mil años si se daba crédito a la genética, sino en otra sangre, en la exterior. Dicho en otras palabras, la sangre de otros, que ellos hacían correr como embriagados en nombre de la doctrina.⁸⁴

Es por toma de conciencia de esto por lo que el hermano de Suzana no se identifica con el deber de su condición de Orestes. Él no es un Orestes, él no ha de vengar ninguna sangre, porque:

El linaje de su padre y de su madre, la sangre del uno y la leche de la otra, obedecían a leyes diferentes. En las ceremonias, en los cantos, por todas partes se clamaba: «¡Luz

⁸¹ *ibid.*

⁸² *ibid.*, p.113.

⁸³ I. KADARÉ, *La hija de Agamenón. El Sucesor*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2007, p.187.

⁸⁴ *ibid.*, pp.197-198.

del partido!», «¡Partido, madre nuestra!»; y bien pronto aullarían: «¡La leche, los pechos, el sexo del Partido!» En realidad, así es como había comenzado todo ya desde los primeros grupos comunistas, cuando los militantes, hombres y mujeres, se acostaban o no se acostaban juntos, no de acuerdo con el código matrimonial, sino con arreglo al de la doctrina. [...] En la hora de la prueba, ellos están dispuestos a pisotearnos en aras del Partido. [...] Haría lo mismo que hizo Abraham hace tres mil años, cuando el Señor le reclamó a su hijo.⁸⁵

El hermano de Suzana asume, más bien, el papel de la Clitemnestra griega que pone en cuestión el valor de ciertas decisiones políticas cuando estas implican sacrificar la vida de los hijos. La historia de la familia se cierra con la imagen de la deportación, un frío furgón y una mujer, la madre, desquiciada, no por la situación, sino por la dejadez con la que echan junto con sus cosas el retrato del Líder (que se lleva consigo al exilio). La novela, sin embargo, prolonga con tres capítulos más la agonía: el quinto, dedicado al aciago relevo de Adrian Hasobeu (el sucesor del Sucesor, en el bucle del tormento), el sexto, que contiene la confesión del Arquitecto, verdadero Orestes de los ingenieros de todas las épocas, sometidos a los tiranos, y el séptimo, que por ser el último y un número mágico da pie, igual que en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*, al parlamento sobrecogedor de un espectro, que en este caso no es Héctor sino el Sucesor, en torno al cual ha girado todo el drama y en boca del cual Kadaré no tiene pudor alguno en poner: “Somos engendros de un error en el gran orden del Universo. Y así como llegamos al mundo, por error, en aterradoras caravanas, el uno tras del otro, unos un paso por delante, otros por detrás, éste dirigente y aquél sucesor, nos pusimos en marcha, entre la sangre y la ceniza, con el fin de llegar hasta vosotros”.⁸⁶

No es difícil imaginarse por qué el díptico de *La hija de Agamenón* y *El Sucesor*, quizá su declaración más visceral sobre el régimen de Albania, tardó cierto tiempo en ser publicado. No hay en él concesión alguna ni descanso. Tampoco hay descanso, por cierto, en el castigo infernal (y en su aspecto repetitivo, totalmente griego) que Kadaré imagina para Agamenón en un pequeño relato, no traducido al castellano, *Antes del baño*,⁸⁷ en el que el Atrida, ya en el mundo subterráneo, se ve condenado a recordar una y otra vez los últimos veintidós segundos de su vida, repasando cada detalle, en un énfasis macabro pero magnífico que al lector no puede sino recordarle los interminables segundos de la escena del baño de *Psicosis* (¿se inspiró Kadaré en Hitchcock y Hitchcock en Esquilo?) o los angustiosos pasillos de *El resplandor* de Kubrick.

Concluiremos este largo epígrafe con una obra que, aun estando escrita desde el mismo hondo lamento (pues Kadaré nunca se aleja del espectro trágico), ofrece quizá el mayor contrapunto cómico de las que hemos presentado, de suerte que cuando uno se detiene en ciertos pasajes parece que el escritor esté haciendo un homenaje a varios géneros literarios (que podrían reducirse a uno): en primer lugar, no a las tragedias perdidas más allá del mágico canon, sino a las comedias que sufrieron igual o peor suerte (y a esa segunda parte de la *Poética* aristotélica, dedicada a dicho género, también perdida). En segundo lugar, a un género que queda tristemente desconocido para el público general (por su escasa supervivencia): la épica cómica, de la que conservamos unas pocas muestras, como la *Batracomiomaquia* y el *Margites* (si dicho género guarda la misma relación antecesora con la comedia que la épica trágica con la tragedia, esa es una cuestión aparte). En tercer lugar, como el autor mismo sugiere en

⁸⁵ *ibid.*, pp.201-202.

⁸⁶ *ibid.*, p. 282.

⁸⁷ *Avant le bain*, en I. KADARÉ, *Oeuvres complètes, tome premier*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1993, pp.122-125 (consultado en la edición digital).

algún momento a través de la semejanza de los protagonistas con don Quijote y Sancho Panza, la novela es un reconocimiento a la parodia como el gesto de la propia literatura riéndose de sí misma, gesto que se incorporó a la literatura universal con el pasaporte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. En definitiva es un hermoso homenaje, en general, al amor filológico y a la pena que todo estudioso (filólogo o no) siente ante el gran naufragio de los textos perdidos y, en concreto, al apasionado trabajo que Albert Lord y Milman Parry realizaron sobre las tradiciones épicas orales en los Balcanes, aún vivas. Al parecer el origen de esta novela, de hecho, enraíza en un encuentro casual entre Albert Lord y Kadaré en Ankara (Turquía), en 1979.

Pero además de todo esto, es también un sentido tributo a tres grandes padres de los estudios sobre Albania. Dos de ellos fueron asesinados debido al sangriento conflicto étnico que enfrenta a albaneses y a serbios, en 1929 y 1931 respectivamente, en el contexto de una sangrienta ansia por la hegemonía serbia-eslava sobre los Balcanes: Shtjefën Gjeçovi, franciscano kosovar conocido, sobre todo, por realizar la compilación del *Kanun* en la versión de Lekë Dukagjini, pero también un concienzudo recolector y estudioso de las canciones épicas albanesas (en la novela se le honra a través del personaje del posadero Shtjefen, que condensa toda esa dedicación), y el croata Milan Shuflaj, un apasionado historiador de su propio pueblo y de Albania, a la que dedicó numerosos libros y la elaboración de un *Codex Albanicus*, que contenía la documentación más antigua referente a la Edad Media en Albania, cuyo tercer volumen fue arrebatado de su propia casa por quienes lo asesinaron brutalmente, con un golpe de hacha en la cabeza, en un callejón de Zagreb. El tercero de estos hombres ilustres es quien aparece en la novela como embajador albanés en Washington (no es un disfraz literario: realmente lo fue durante diez años, entre 1929 y 1939): el polémico Faik Konica, “el primer albanés de quien se podría decir que fue un verdadero europeo”, según Robert Elsie,⁸⁸ considerado por esto mismo embajador de Albania no solo en Washington sino en el mundo occidental (por su pionera y significativa difusión de la cultura albanesa en el extranjero), cuya tesis sobre la palabra *μηνις* (que ya hemos tratado antes) reaparece en la novela en una encantadora conversación con los protagonistas, que quedan inmediatamente prendados del carácter provocador y *charmant* del personaje. Por todo esto, esta es una de las obras de Kadaré (junto con *El Palacio de los Sueños*) en las que la reflexión política sobre el conflicto étnico y nacional entre albaneses y serbios (presente en la mayor parte de sus escritos) se hace más protagonista.

La novela que, en su relativa brevedad, aúna todo lo referido anteriormente, es *El Expediente H.* (*H. de Homero*, por supuesto). Cuando oímos hablar de Albert Lord y Milman Parry y de la elaboración de la teoría oral sin la cual hoy no planteamos una clase sobre Homero, solemos pensar más en la épica serbocroata o sudeslava que en la albanesa, en parte porque ambos estudiosos tuvieron siempre preferencia por esos términos y por esas tradiciones, pese a que Lord también pasó una temporada en las Cumbres Malditas estudiando la epopeya albanesa. Cuáles fueron las quijotescas aventuras y desventuras que Lord le relató a Kadaré en su encuentro en Ankara, probablemente no lo sabremos nunca: lo que nos queda es la decisión de Kadaré de imaginar una historia en la que Albania hubiera recibido también a dos estudiosos interesados en su epopeya. Kadaré sostiene una tesis no exenta de un componente nacionalista: que la epopeya albanesa es más antigua que la serbocroata (y que esta

⁸⁸ Faik Konitza, *Selected Correspondence 1896-1942*, ed. de B. Destani, intr. de R. Elsie, The Centre for Albanian Studies, Londres, 2000, pp.144-173. A través de: http://www.albanianhistory.net/1899_Konitza/index.html (última consulta 6/3/2021).

última fue el resultado de una apropiación cultural por parte de los pueblos sudeslavos). Quizá por este elemento fundamental de confrontación étnica los investigadores que se asientan en el país de las águilas son irlandeses (Parry y Lord eran estadounidenses).

Estos irlandeses, Max Roth y William Norton (inspirados, naturalmente, en Albert Lord y Milman Parry), tras escuchar en un programa de radio que el proceso de creación y transmisión oral de poemas épicos sigue vivo en una franja que comprende Albania del Norte, Serbia y Montenegro, en la península de los Balcanes, deciden viajar allí, concretamente al norte de Albania, entusiasmados por la ambiciosa idea de aportar algo nuevo al viejo debate de la cuestión homérica y el misterio de la creación de la *Ilíada* y la *Odisea*: “Canta, oh musa, la cólera de Harvard, del International Center of Homeric Researches”...⁸⁹

Esta circunstancia no la conocemos, sin embargo, de forma directa por el narrador omnisciente: si hay una novela que juegue de manera hilarante con los estilos indirectos, en una magnífica hipérbole *ad absurdum* de la actividad de espionaje y la actitud suspicaz propia de la turbulenta historia reciente de los Balcanes, esa es *El expediente H*. Nada más llegar a la ciudad de N., Max y Willy son invitados a casa del subprefecto (quien ha recibido de parte del ministro de Interior la misión de vigilar a estos *supuestos* estudiosos del folklore) a una “recepción de bienvenida”. Mientras intercambian unas palabras con el subprefecto (y su mujer), el director de Correos (y su mujer), el juez de paz y el propietario de la fábrica de jabones *Venus* (la única fábrica de la ciudad), el señor Rroku (y su mujer), uno de los dos espías del subprefecto, Pjetër Prenushi, se ha encargado de introducirse en la habitación del hotel donde los recién llegados se alojan (el único hotel de la ciudad), robar todas las notas contenidas en sus equipajes, fotografiarlas en el único estudio fotográfico que hay y mandarlas traducir al único monje que sabe inglés en la comarca, fray Zef Angjelini (como puede observarse, no hace falta promover el comercio local en la ciudad de N.), que pide perdón, tras persignarse, a Jesucristo, antes de comenzar cada traducción a la que la coacción del Estado le obliga.

Así pues, aunque en una parte de la novela accedemos a la historia de Max y Willy a través del narrador omnisciente o incluso a través de las notas del este último, sin mediación de ojos ajenos, en otra (capítulos dos, tres, cuatro, diez y once) accedemos a ella a través de la lectura que hace el subprefecto de la traducción de dichas notas por parte de fray Zef y sobre todo de los continuos informes que le envía el espía Dull el Buhardillas, cuyo estilo de escritura admira el subprefecto hasta el punto de pretender imitarlo frustradamente (cuando le toca redactar a él mismo sus propios informes para el ministro de Interior) y de tenerlo por su espía más querido (aun sin haberlo visto jamás) precisamente por la forma en que redacta sus informes.

En un magnífico retrato de la estupidez, el subprefecto, tan ávido lector de los informes de Dull (su Homero particular) como incapaz de abrir un libro más que para provocar el acercamiento de su mujer, no puede creer que los visitantes irlandeses hayan venido a N. únicamente por la admiración que sienten como lectores-investigadores hacia Homero. Han de ser espías, seguro, y los espías requieren contraespías, tres en este caso: Pjetër Prenushi (que, en realidad, solo aparece al principio), Dull el Buhardillas (que asume en parte la *vis comica* propia del rol del esclavo en las comedias antiguas) y el “espía-que-sabe-inglés”, hecho llegar de la capital precisamente para complementar la lamentada carencia de conocimientos de inglés que afecta a la, por lo demás perfecta (como se nos hace saber una y otra vez), escucha de Dull el Buhardillas.

⁸⁹ I. KADARÉ, *El expediente H*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, p.53.

En resumen: en N. solo hay una fábrica, un hotel, un estudio fotográfico, un monje que sabe traducir del inglés, un ginecólogo, un juez de paz y una oficina de correos, pero hay dos espías con posibilidad de ampliación a tres previa solicitud del subprefecto. Este es el desencanto y esta es la parodia a la que se refiere el embajador de Washington (aunque no se le nombra explícitamente, ya sabemos que es Faik Konica) cuando les dice a Max y Willy antes de viajar a Albania que “los albaneses de hoy puede que no tengan nada en común con la imagen que ustedes tienen de ellos”.⁹⁰ El contraste, al final de esa conversación, entre la reacción del embajador (Konica) y la del cónsul ilustra inmediatamente esas palabras. Es el contraste entre Sócrates y sus acusadores, entre la Albania-Grecia que se abre y la Albania-Grecia que se cierra al extranjero:

»El embajador volvió a echarse a reír, mientras el cónsul, que asistía a la entrevista pero no había abierto una sola vez la boca, nos observaba ahora con aire de pánfila sospecha. Demostró con particular claridad que sospechaba que éramos espías en el momento en que Max sacó de su cartera los planos para mostrárselos al embajador.⁹¹

Por su parte, en el momento en que el subprefecto lee en las notas de Willy (traducidas al albanés por el monje franciscano) el recuerdo de dicha conversación y la observación, hecha por Willy, de que el cónsul los consideraba espías, aquel, en vez de plantearse la posibilidad de haber caído él mismo en un error, y por tanto reconsiderar si ese par de ilusos aspirantes a cátedra que han acudido a visitarlos son realmente agentes secretos, se reafirma aún más en su creencia, proyectando en ellos una vulgar estrategia de psicología inversa:

El subprefecto leyó y releyó estas palabras y sacudió la cabeza. Canallas, murmuró. Se creen que van a disipar las sospechas mencionando ellos mismos la palabra espía. Quien calla otorga... De modo que... como no tenemos nada que ocultar no nos asusta esa palabra... Pero a él no se la daban. Espías y aún algo peor debían de ser. Todas aquellas sandeces acerca de Homero y los rapsodas no eran más que un camuflaje para su infame ocupación. A propósito habían escrito aquellas notas e igualmente a propósito las habían dejado en la maleta para que un idiota como Pjetër Prenushi las encontrara sin la menor dificultad.⁹²

La situación no cambia cuando, en un informe de Dull el Buhardillas, este le refiere que las paredes de la habitación que ocupan los estudiosos, ya en la Posada del Cráneo del Búfalo (sobre cuyas vigas Dull está apostado como buen profesional que es), están llenas de mapas con misteriosas indicaciones (“Zona épica”, “Subzona épica”...). Es incapaz, en todas las ocasiones que se le presentan, de darle a Homero y al proyecto de investigación de los *visitantes* un valor por sí mismo. Él y todos los habitantes de N.: para Daisy, la mujer del subprefecto, Homero es un “vejestorio” que secuestra la atención Max y Willy, en quienes ve dos posibles amantes y, como veremos más adelante, el espía Dull el Buhardillas se duerme por primera vez en su toda su carrera escuchando la voz de los *lahutarë* (los rapsodas albaneses) reproducida por el magnetófono en una jornada de estudio de Max y Willy. La única humilde excepción es el fabricante de jabones, el señor Rroku, cuya limitada pero sincera expresión de sorpresa (que es el punto de partida, insuficiente pero imprescindible, para una puesta en valor) es interpretada por sus paisanos como la propia de un mentecato:

⁹⁰ *ibid.*, p.61.

⁹¹ *ibid.*

⁹² *ibid.*, p.62.

Son ustedes sorprendentes, por mi honor [...]. Ya ven, yo me dedico al jabón y creo que algo entiendo del mundo que me rodea, pues, bueno, con el jabón todos tienen alguna relación, ¿no es verdad?, y a diario, de la mañana a la noche. De modo que, cuando pienso en ello, me parece algo muy importante y de alcance general, y a punto estoy de creer que nadie piensa en otra cosa. Porque, a fin de cuentas, no se trata de un asunto despreciable, ¿no les parece? Es algo que guarda relación con el propio cuerpo: jabón para lavarse el pelo, jabón de tocador que lava bien o que no lava bien, aparte de la cuestión del aroma [...]. Así pues, cuando me pongo a darle vueltas me parece que todo el mundo no hace más que pensar en ello; pero he aquí que uno se topa de pronto con unos señores como ustedes, que ni siquiera se preguntan por el asunto y son capaces de venir aquí, al fin del mundo, para establecerse en una posada destartalada, y ponerse a pensar después en cómo fue la cosa de un ciego que vivió hace un millón de años. Por mi honor que el nuestro es un mundo sorprendente.

Será idiota, se dijo el subprefecto. No le faltaba razón al inspector de Hacienda cuando, un par de años atrás, durante una disputa de juego, le había dicho: «¡No harías mal arrojándote tú también al alambique de tu fábrica para convertirte en jabón!».⁹³

Así pues, ante la descripción de la habitación llena de mapas desplegados, el subprefecto acaba llegando a la razonable conclusión de que los estudiosos de la épica están desarrollando actividades de espionaje utilizando a los rapsodas como medio de transmisión de mensajes (por supuesto, cifrados). Recordemos que Max, el Menelao moderno de *El monstruo*, inspector de museos y baluarte de la cultura de la guerra, era estéril. La metáfora de la infecundidad, con su mismo significado, vuelve a aparecer en *El expediente H.*: el subprefecto no puede darle hijos a su mujer, que vive esperando una romántica y secreta oportunidad de traición conyugal que culmine en una visita (y una confesión) al ginecólogo de N.

Volvamos, brevemente, a los hechos. Max y Willy parten en cuanto pueden a la Posada del Cráneo del Búfalo, al pie de las Cumbres Malditas, una de las posadas más antiguas de la región, cruce de caminos donde los rapsodas van a alojarse en sus idas y venidas. La intención de ambos es grabar allí a los rapsodas (más de una vez a cada uno, para comparar los cantos no solo entre rapsodas distintos sino entre las diferentes recitaciones de un mismo rapsoda), recopilar toda la dispersión de versiones e incluso hallar a alguno que cante sobre hechos contemporáneos.

Contemplando los mapas de la habitación (los mismos que al subprefecto le hacen confirmar su sospecha de que son espías), Max y Willy inician una conversación sobre la antigua y sangrienta rivalidad entre albaneses y eslavos (que es el bajo continuo de la novela y el resorte trágico de su desenlace):

[...] no sería nada extraño que hasta por los arco iris del cielo hubiesen litigado. 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. Y cada uno de estos dos pueblos pretendía con obstinación que el creador de la epopeya no era otro sino él, no dejando de este modo para el otro más papel que el de saqueador o, en el mejor de los casos, el de plagario.⁹⁴

Según Willy (que representa la tesis de Kadaré y que retomará el tema de esta conversación en su diario), el contenido “homérico” de la epopeya albanesa demostraría la antigüedad de los albaneses en la península, lo que resultaría insoportable para los eslavos (serbios) no solo en el contexto de dominación general que estos ejercen en el territorio sino por razones concretas como la adscripción del disputado territorio de Kosova, símbolo, para los albaneses, de su resistencia a las continuas invasiones eslavas y turcas en la península balcánica. Tanto Max como Willy

⁹³ *ibid.*, p.41.

⁹⁴ *ibid.*, p.85.

acaban llegando a la conclusión de que la epopeya (en general y en todas sus manifestaciones concretas) surge de la guerra (y no al revés), y de que, como hija suya, “chorrea sangre”, puesto que la disputa por su “autoría original” ha provocado (y provoca) muertes. No parece sugerirse en ningún momento que los poemas albaneses y los serbios provoquen en el lector/oyente lo que sí causa Homero y que Kadaré explica en *La cólera de Aquiles* o *Esquilo*: el arrepentimiento, el deseo de cesar la matanza y dejar de jugar al juego criminal de la guerra. Quizá Kadaré encuentre en Homero, además de la superación (inintencionada y, por eso, magnífica) de los valores de la propia cultura homérica, algo que también es propio de los clásicos: una saludable distancia que los habilita como mediadores.

Al preguntarle Max a Shtjefen si el odio entre albaneses y serbios es tal como se dice, su respuesta sombría parece revelarnos la opinión de un Kadaré entristecido: “Puede que sea todavía peor [...] ¿Saben lo que ha escrito un poeta albanés? «Del rencor mutuo hemos nacido...»”.⁹⁵ Puesto que Kadaré defiende, en una postura no exenta de nacionalismo, la mayor antigüedad histórica de los albaneses en el territorio, podría parecer que su novela se puede reducir a un sucio ejercicio de chovinismo, a una actualización del despreciable mito de la autoctonía ateniense. Pero que sea capaz de mencionar este verso, que ponga a Faik Konica riéndose de su propio pueblo al principio de la novela, que retrate a la ciudad de N. como hemos visto, que convoque a don Quijote (aunque sea de pasada), que plantee la posibilidad de que la vida personal del rapsoda influya en su creación (dejemos de responsabilizar únicamente a las Musas de nuestros desvaríos!), el propio desenlace de la novela (como veremos), todo esto nos dice que efectivamente Kadaré no ha pasado por Homero en vano y que la insistencia en la cuestión de la antigüedad albanesa apunta más bien a un gesto de resistencia ante la presión aculturizadora de un pueblo, el eslavo, que en determinadas circunstancias históricas tiene más afán de expandir su poder (a cualquier precio) que de limitarlo.

Cuatro días después de esa conversación llega el primer rapsoda, que accede a cantar dos poemas: la infidelidad de Ajkuna a Muj y una variante del cantar de Zuk Flamurtari. La primera, sobre la cual hay más de una versión, les da pie a los investigadores a pensar que sobre su correlato griego, Helena, hubo de haber también más de una versión, y que la síntesis que hace Homero (ese “cerebro tiránico [...] capaz de hacer tascar el freno a toda aquella espumeante y desenfrenada pléyade de creadores”),⁹⁶ problemática y contradictoria, refleja dicha abundancia de versiones. Ante la propia exuberancia de la epopeya albanesa los estudiosos se sienten amenazados y compelidos a autodefinirse: “Nosotros somos homeristas. Nos lo repetimos a diario, como para recordarnos a nosotros mismos que no hemos venido para estudiar la epopeya albanesa, sino para desvelar el enigma homérico”.⁹⁷ Se ven entusiasmados, sin embargo, por haber empezado a definir un “pre-universo común greco-ilirio-albanés” (idea ya presente en las notas de Gent de *El monstruo* y que Kadaré defiende y explora en muchos de sus escritos).

El entusiasmo crece cuando otro rapsoda les canta el poema de Zuk Flamurtari, la llamada “*Orestíada* albanesa”.⁹⁸ Seguramente este constituye el punto de inflexión

⁹⁵ *ibid.*, p.88.

⁹⁶ *ibid.*, p.97.

⁹⁷ *ibid.*, p.95.

⁹⁸ La comparación entre Orestes y Zuku Bajraktar o Zuk Bajraktari (es difícil para el lector no albanés acceder a este personaje a través del nombre ‘Zuk Flamurtari’; este Zuk parece ser más conocido por su sobrenombre, Bajraktar, “Abanderado”) está formulada en M. LAMBERTZ, *Die Volksepik der Albaner*, M. Niemeyer, Halle, 1958, p.105. Zuk es un guerrero (turco-albanés) que captura a otro guerrero (eslavo), Baloz Sedelija, de quien su madre se enamora secretamente, por lo que le ofrece liberarlo. Esto

en la novela, puesto que, al preguntarle al rapsoda cuándo va a volver para cantarla de nuevo, este les responde que abandona para siempre las montañas, lo que Shtjefen interpreta como un mal augurio. Este mal presentimiento queda disipado por la vuelta del primer rapsoda, justo dos semanas después de su primera aparición, que canta de nuevo los mismos poemas que la primera vez. Con el tiempo consiguen hacer segundas grabaciones de otros rapsodas y acaban comprobando que ninguna de esas segundas grabaciones es idéntica a la primera y que, sin embargo, cuando los rapsodas son interrogados, por ejemplo, acerca de los “olvidos”, estos no pueden comprender qué se les está preguntando. Es la formulación literaria de un aspecto clave de la teoría oral: el olvido no es un enemigo del proceso creativo, sino que forma parte del mismo; “como en los seres vivos, se trata de una muerte que garantiza la continuidad de la vida”.⁹⁹ La reflexión acaba desembocando en una hermosa personificación de los poemas:

¿Quién puede saber por qué razones y a través de qué misteriosos vericuetos un olvido sumergido en las tinieblas durante años puede afluir nuevamente a la superficie? Además, si es verdad que el fenómeno puede producirse en un mismo rapsoda, de igual modo puede, a semejanza del movimiento de las aguas subterráneas, surgir en otro alejado del primero en el espacio y el tiempo. Incluso desde la tumba donde lleve años descomponiéndose el rapsoda, fragmentos olvidados de la epopeya pueden atravesar el barro y volver a emerger inalterables de la muerte.¹⁰⁰

A las “meditaciones sobre el olvido” les siguen las que atañen a la relación entre el sentido de la audición y el de la vista en la composición y transmisión de la épica. ¿Es requisito para ser rapsoda tener la vista débil? ¿Funciona de forma diferente la memoria cuando la visión está excluida del juego? ¿Se degradarían los rapsodas de forma intencionada la vista, como Demócrito, o la ceguera es simplemente una metáfora de la necesidad de “cierto distanciamiento entre el arte y la cotidianidad de la vida”? En *El monstruo* se nos había sugerido que Homero tenía realmente una visión perfecta, que *necesitaba* de hecho esa visión para realizar las descripciones panorámicas que componen, por ejemplo, el *Catálogo de las Naves* en el canto II de la *Iliada*. En las notas de Gent, el atributo (simbólico) de la ceguera provendría de la “descarga de responsabilidad” del público en el autor del poema: realmente los *ciegos* eran los oyentes, en tanto incapaces de diferenciar la realidad de lo ocurrido en Troya de lo que el aedo cantaba. En *El expediente H.*, sin embargo, la ceguera llega a ser considerada en su dimensión no metafórica y nuestros investigadores acaban planteándose la posibilidad de someter a los *lahutarë* a los exámenes de visión propios de los oculistas. Pero también se formula alguna otra conjetura, como por ejemplo que a Homero le fuera adjudicada la ceguera por parte de los escultores, que se verían incapaces de representar lo que habría sido su verdadera tara, la sordera (tras oír “decenas de miles de hexámetros. [...] La ceguera sería para los tiempos venideros, cuando fueran inventados los libros”).¹⁰¹

no parece suficiente a Baloz, que teme la fuerza de Zuk, así que su madre decide cegar a su hijo mediante una artimaña. Tras esto Zuk se refugia en las montañas, donde una *ora* le cura la vista para que pueda vengarse. Zuk vuelve a su casa disfrazado de mendigo y en la medianoche mata a Baloz, se descubre ante su madre y ata a esta a una haya, la cubre de alquitrán y la quema viva. Orestes, desde luego, parece más pío, pero los paralelismos son evidentes. El argumento y el poema pueden encontrarse en R. ELSIE y J. MATHIE-HECK, *Songs of the Frontier Warriors*, Bolchazy-Carducci Publishers, Wauconda, 2004, pp.171-187.

⁹⁹ I. KADARÉ, *El expediente H.*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, p.107.

¹⁰⁰ *ibid.*, p.108.

¹⁰¹ *ibid.*, p.125.

Entre esas conjeturas aparece también la apreciación, por parte de los investigadores, de aquello que Kadaré considera el gran logro de Homero, la condensación en la forma concreta de un poema de todo un universo épico: “En vano pretendían algunos que desposeyendo a Homero de su autoría se le infligía alguna clase de menoscabo. En realidad, su gloria como redactor tal vez mereciera aventajar en ese caso a la del rapsoda”.¹⁰² La idea, que tiene un mayor desarrollo y que aparece también (y aplicada a la tragedia) en el ensayo sobre Esquilo, no es nueva: mucho se ha escrito sobre el carácter sintetizador de las obras clásicas, que hacen de “mapa” de la dispersión literaria de toda una época. Un par de citas, aunque largas, merecen la pena por sus bonitas metáforas y por la comparación del destino de la épica griega y la albanesa. La primera de ellas procede de *Esquilo*:

La *Tebaida* debió ser una de las numerosas epopeyas que se mantenían aún en aquel tiempo en el firmamento artístico griego y a partir de las cuales se recreaban obras geniales sucesivas. Todo ese resplandor espiritual y artístico que fulguraba en la Grecia de entonces se asemejaba en realidad a una densa zona cósmica. Fragmentos de poemas arcaicos desmoronados por el tiempo gravitaban todo en derredor, viejos motivos explotaban de repente con luminosidad cegadora lo mismo que estrellas jóvenes, otros motivos envejecían y se enfriaban, otros colisionaban entre sí o se fusionaban impetuosamente... y todo era un tráfigo y un estrépito sin fin, mientras los agujeros negros continuaban allí, al acecho, esperando la ocasión de absorberlo y desolarlo todo.

No era sencillo orientarse en el abigarrado universo que componían la mitología y la poesía oral griega arcaica, en esa densa zona donde entrechocaban, se embestían, se mutilaban, se engrandecían o se engullían entre ellas las numerosas variantes, cantadas de distinto modo por rapsodas diferentes. Y aún resultaba menos sencillo poner freno a aquella efervescencia, a aquel frenesí artístico a fin de someterlo al armazón y la coherencia que requería la dramaturgia. Eran necesarias mentes y voluntades geniales, como realmente lo fueron las de los trágicos griegos. Sin su intervención, esa mitología y esas epopeyas en proceso de diversificación, de continua contracción y dilatación, hubieran acabado poco a poco dispersas en variantes infinitas. Éste fue el destino en cierta medida del conjunto de la epopeya albanesa, a la cual no le cupo en suerte ser escrita en su debido momento, por lo que llegó al siglo XX gravemente dañada, de modo irreparable en ocasiones.

Fue el propio mecanismo del anonimato, productor de los poemas arcaicos, el infinito ejército de rapsodas, empeñado cada uno de ellos en agregar o recortar algo al poema que cantaba, lo que condicionó la densidad de las innumerables variantes, las cuales, junto con la diversidad, portaban en su interior el germen de la destrucción. La diversidad de la poesía oral era señal de riqueza pero también de pobreza, de vida y de muerte. La titánica intervención de Homero y de los trágicos salvó a esa poesía de la degradación embriagadora. Sin esa intervención habría muerto anegada precisamente en variabilidad o, mejor aún, en una suerte de libertad mal entendida.¹⁰³

Regresando a *El expediente H.*, encontramos, en el capítulo diez, una paráfrasis de todo lo que acabamos de leer en la cita anterior, pero también otras cosas, como el esbozo de una posible fecha del “inicio del fin” de la epopeya albanesa: la invasión otomana y el refugio de los *lahutarë* en las montañas. El retrato que se hace de estos, ubicándolos en ese “cosmos épico” ya descrito, es, cuanto menos, llamativo:

La epopeya se presentaba cada vez más ante ellos como una suerte de galaxia poética, en cuyo interior actuaban fuerzas misteriosas. Eran tal vez esos mensajes secretos procedentes de su centro a los que se sometían los *lahutarë* para refrenar su libertad, su afán de transformación o rebeldía. Así se explicaba que, considerados bajo este prisma, todos parecieron lunáticos, con aquel brillo lejano en la mirada y aquella voz inhumana, cuya textura sólo podía haberse logrado tras un largo peregrinaje por los espacios interestelares.

¹⁰² *ibid.*, p.124.

¹⁰³ I. KADARÉ, *Esquilo*, trad. De R. Sánchez Lizarralde y M. Rocés, Siruela, Madrid, 2006, pp.112-113.

En ocasiones les parecía que la epopeya no podía existir sino en esa forma dispersa y que ellos estaban cometiendo un acto contra natura al pretender reunir por la fuerza sus pedazos. Entonces tenían la impresión de que más que con una totalidad poética tenían que vérselas con una orden medieval, cuyos integrantes, los *lahutarë*, transformando el canto en rito, lo propagaban por doquier conforme a un ceremonial y un protocolo rigurosos. Un testamento de fraternidad nacional no podía haber sido diferente. Porque entre todos los antiguos mensajes, éste, presintiendo y lamentando de antemano la futura división del país en dos, era sin género de dudas el supremo legado nacional de los albaneses. Así se explicaba aquel prolongado lamento, casi milenarista, aquella advertencia en forma de quejido, cuya monotonía era determinada por la repetición hasta el desfallecimiento de la orden arcaica.¹⁰⁴

La oposición *naturaleza-cultura* queda bien definida en ese “acto contra natura” que resultaría la fragua de la materia épica en los moldes de los poemas de los rapsodas. La epopeya albanesa, con su fragmentación tras la invasión otomana y sin la suerte de una temprana puesta por escrito, se convierte en el augur del propio destino del país albanés, destinado igualmente a una trágica rotura. Como veremos, el final de la novela resume de forma clara esta relación que Kadaré ha ido tejiendo a lo largo de toda la obra.

En toda esta nebulosa de preguntas e hipótesis, nuestros protagonistas no solo sufren una ligera *quijotización* (pues en algunos momentos repiensen su vida en clave épica), sino que empiezan a sentir una difusión de la frontera entre lo que reflexionan y lo que sueñan, una alteración total del tiempo, influidos por el peculiar funcionamiento del tiempo mítico en el folklore épico albanés:

La acción duraba cientos de años, los héroes morían, o, víctimas de algún sortilegio, caían en profundos letargos, para despertar y reemprender la contienda, medio vivos, medio muertos; se casaban en la pausa entre dos guerras, lograban descansar algún tiempo en la tumba [...]; volvían a levantarse para recomenzar sus calamidades y así de forma incesante. [...] A veces el tiempo discurría en la epopeya raudo como el rayo, en el lapso de unos instantes sucedía todo lo que había sido vaticinado para el fin del mundo; pero ello no impedía que de igual modo se adormeciera de pronto, que su flujo se aminorara, la curación de una herida durara una década, o un cortejo nupcial camino de la ceremonia fuera congelado por las *zanas* y las *oras* durante el trayecto, luego descongelado, y al cabo de cierto tiempo reemprendiera la marcha hacia la morada de la esposa y hacia la boda, en la cual, pese a haber transcurrido siglos, continuaban esperándolos como si se tratara del primer día.

En parte alguna de la épica europea, ni siquiera en las sagas islandesas, se habían topado con semejante utilización del tiempo.¹⁰⁵

Resulta ahora más fácil comprender qué está detrás de la distorsión del tiempo que habíamos observado en *El monstruo* que, junto con *El expediente H.* y *El Palacio de los Sueños*, es la novela más consagrada a la reflexión sobre la epopeya. También *El expediente H.* tiene alteraciones en el tiempo: las fechas del informe de Dull el Buhardillas que leemos al final del capítulo diez no coinciden exactamente con las fechas que hemos leído anotadas en el diario de Willy desde el capítulo seis. Cuando la épica entra en juego, el tiempo entra en el laboratorio como en *El Relojero de Remedios Varo*.

Poniendo de nuevo los pies en el suelo de la Posada del Cráneo del Búfalo, en el capítulo nueve suceden dos encuentros inquietantes (nuevos augurios que se suman al del rapsoda que abandona las montañas...). El primero se da con la llegada de unos montañeses que hacen un alto en su camino a la capital para llevar a un enfermo del

¹⁰⁴ I. KADARÉ, *El expediente H.*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, pp.126-127.

¹⁰⁵ *ibid.*, pp.127-128.

que se sospecha que padece una dolencia tan inusitada como letal: le han “emparedado” la sombra en una pared durante la construcción de una *kulla* (las casas de piedra típicas de Albania del Norte). Según Martin cuenta a los aterrados Max y Willy, este es un viejo mal, un mal terrible del que hablan las leyendas albanesas: una vez te han emparedado la sombra tu propia vida queda atrapada en el muro, por lo que, si verdaderamente le hubiera ocurrido eso al joven que gime en las angarillas, este estaría ya en las agonías previas a la muerte.

El segundo encuentro es con un monje serbio cuyo apellido, Dushan, no averiguamos hasta el siguiente capítulo (donde leemos la continuación de la escena que empieza aquí través del informe de Dull el Buhardillas, no del narrador omnisciente). Dushan... ¿Quizá una referencia a Stefan Uros IV Dušan, zar serbio del siglo XIV y uno de los protagonistas del poema épico serbio que lleva su nombre, *Las bodas del zar Dušan el Poderoso*? Podría ser, como podría ser un simple nombre al azar.

Este monje serbio, que viene de Peja (Kosova) y está de camino a Shkodra, oye hablar del trabajo de Max y Willy y se detiene en la posada con la intención de preguntarles acerca del mismo. Según les cuenta, él mismo es un interesado en la poesía épica. Tras la segunda copa de *raki*, los emocionantes relatos de los investigadores se enfrían de golpe con una peligrosa pregunta por parte del monje: ¿por qué solo se ocupan de la épica albanesa? La respuesta de los investigadores, ingenuamente sincera pero pragmáticamente desastrosa (“Nosotros somos investigadores científicos [...] y como tales no deseamos mezclarnos en disputas domésticas..., es decir, balcánicas”),¹⁰⁶ sigue las instrucciones recibidas por parte del cónsul de Albania en Washington (quien les había advertido de la sangrienta rivalidad entre albaneses y serbios), pero da fatídicamente por supuesto (y esta es la descarriada *hybris* –ὕβρις– que los precipitará al desastre) que su desprecio del debate nacionalista va a ser aceptado así como así. La evocación en sus mentes del recuerdo del cónsul enseñándoles periódicos de ambos bandos exigiendo cada uno la destrucción absoluta del país vecino y recordándoles la etimología de cada topónimo (Albania, “águila”; Serbia, “serpiente”) no puede ser más irónica. El rumbo no mejora cuando, previas disculpas del monje que supuestamente acepta sus motivos, al hacer este la observación de que estudiando a Homero mediante la epopeya albanesa honrarán de forma indirecta a esta, aquellos corroboran dicha apreciación. Súbitamente el monje saca un reloj y comprueba, casualmente, que se le ha hecho tarde, y se va galopando en un caballo negro “con un galope que, desde lejos, parecía de plomo”.¹⁰⁷

Adónde va el monje con ese funesto galopar lo sabremos ya a través del informe de Dull el Buhardillas al final del capítulo diez, poco después de que, en una narración libre de espías, se nos haya informado de los fabulosos progresos de Max y Willy, que han completado la lista de correspondencias entre motivos épicos albaneses y griegos, habiendo encontrado personajes y temas homólogos para los Atridas, Ulises, Circe, Nausica, Medea, las Furias y las Euménides.¹⁰⁸ Ahora más que nunca los entusiastas investigadores agradecen la fortuna de contar con el magnetófono, el invento benefactor que posibilita todo su trabajo.

¹⁰⁶ *ibid.*, p.120.

¹⁰⁷ *ibid.*, p.122.

¹⁰⁸ Al parecer, Kadaré habla con un poco más de extensión acerca de estas correspondencias en I. KADARÉ, *Nos chansons de geste*, 8 Nëntori, Tirana, 1979 y en el prólogo que realiza a una recopilación de cantares épicos albaneses, *Chansonnier épique albanais*, ed. de Q. Haxhihasani, trad. de K. Luka, Académie des sciences de la RPS d'Albanie, 1983. Hasta la fecha no nos ha sido posible acceder a ninguno de los dos textos.

Sin embargo, el artefacto no recibe la misma consideración por parte de los lugareños: en el capítulo anterior un huésped de la Posada, al oír el ruido de un rebobinado y confundirlo con el gemido de alguien que está siendo asesinado, maldice a Shtjefen cuando este le explica el cometido del aparato, acusándolo, como poco, de permitir que los extranjeros endemonien las voces de los *lahutarë*. Esta maldición predice los próximos sucesos, pues en este capítulo, ya a través del informe de Dull, averiguamos que el taimado monje Dushan ha ido a la cueva del Cuco (no muy lejos de la Posada del Cráneo del Búfalo) a ver al eremita Frrok, quien se guarece allí desde hace años como un guardián del orden moral del mundo con dotes proféticas-apocalípticas. He aquí las pérfidas palabras que Dushan (quien sabe qué tiene que decir y cómo para conseguir lo que quiere) le refiere a Frrok sobre el magnetófono, tras haber sacado a colación el proyecto de Max y Willy:

Es un instrumento maligno, le decía, más dañino que las brujas que desecan los ríos y agostan la hierba. Porque si la bruja mata la hierba y el agua, ese arcón empareda los viejos cantares, los comprime dentro de él, y tú sabes de sobra lo que le pasa a un cantar una vez se le empareda la voz. Es lo mismo que emparedarle la sombra a un hombre. Se agosta y muere, eso es lo que le pasa. A mí lo mismo me da, continuó, yo soy extranjero, mi país y mis cantares serbios están lejos y a buen recaudo; si lo siento es por vosotros. Os amargarán la existencia con ese aparato. Os arrebatarán todos esos antiguos cantos y la vida os parecerá sorda sin ellos. Entonces os daréis cuenta, pero ya será tarde. Os despertaréis un buen día en pleno desierto, y os llevaréis las manos a la cabeza, pero entretanto ellos, esos malditos, habrán ahuecado el ala. Os lo habrán saqueado todo y vosotros estaréis condenados a vivir para siempre en la mudez. Generación tras generación, vuestros nietos y tataranietos os maldecirán por ello. Así es como será.¹⁰⁹

Es cómico y trágico a partes iguales. El capítulo se cierra con el eremita Frrok inflamado y el monje, satisfecho con el trabajo realizado, alejándose a Skhodra. En el siguiente capítulo, casi un entreacto, reaparece el contrapunto cómico del personaje de Daisy, la mujer del subprefecto, que, indignada tras haber descubierto que sus amados investigadores (a quienes ha idealizado por completo) están siendo espiados por su marido (incluso con un espía que sabe inglés expresamente llegado de la capital a tales efectos), decide partir, oculta en un carruaje, hacia la Posada del Cráneo del Búfalo para advertirles de tan graves circunstancias y salvarles de tan innecesaria perfidia. Pero su llegada causa de forma irónica la partida inmediata de Max y Willy a la capital en busca de un oftalmólogo, puesto que la visión de Willy ha empeorado tanto que no es capaz de identificar, a través de la ventana, la identidad de la silueta femenina que acaba de llegar y baja del coche. La narración protege a Daisy: Dull el Buhardillas no es capaz de reconocerla tampoco, pues este se ha dormido, no escuchando las conversaciones en inglés que no es capaz de entender, sino escuchando precisamente las grabaciones de las monótonas voces de los *lahutarë*, en albanés (lengua que sí entiende). Los *lahutarë* cantan en la misma lengua de Dull, pero no en el mismo idioma (en el sentido más puramente etimológico del término).

Esta “pequeña derrota” provoca la propia dimisión de Dull, avergonzado por la primera infracción de su vida en años de fiel servicio, por lo que asistimos, en este capítulo once, al último informe que redacta para el subprefecto, quizá el más hilarante de todos (con una parodia del estilo de los símiles homéricos: “igual que los pepinos están al noventa por ciento compuestos de agua, la vida de esas personas estaba hecha en idéntica proporción de ofensa y despecho”)¹¹⁰ y con el que se limita a pedir únicamente “una cosa: recogimiento y olvido”. El subprefecto ni logra saber quién es

¹⁰⁹ I. KADARÉ, *El expediente H.*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2001, pp.137-138.

¹¹⁰ *ibid.*, p.149.

esa mujer a quien Dull no ha logrado identificar (que es su esposa), ni lo sospecha ni le preocupa apenas: el despecho por el “abandono” de Dull se apodera de él. En medio de esa desazón se da cuenta de que nunca ha visto ni oído a Dull: solo ha accedido a él mediante sus textos, toda su fascinación tiene como único canal su escritura. Pero, como hemos dicho, toda esperanza de analogía que le permita comprender el interés de Max y Willy por Homero está descartada.

Max y Willy vuelven a la Posada provisionados de colirio y con la visión de este último ya parcialmente recuperada. Consideran que ya tienen compilada la epopeya albanesa, pero todavía no han conseguido que ningún rapsoda cante lo que ellos llaman un *epevent*, la conversión de un suceso contemporáneo en materia de poesía épica. En la ciudad de N., por otra parte, la angustiada Daisy ha hecho llamar al espía inglés para que le cuente lo que sabe, camuflando en el anhelo fantasioso de *salvar* a los irlandeses el desasosegado deseo de saber si alguno de los dos la ha mencionado, si la han incluido *en sus planes*. Pero el espía llega esa mañana a su casa con unas intenciones muy distintas y Daisy, casi dejándose caer, acaba traicionando a su marido en los brazos de este experimentado señor y no en los de ningún irlandés, para decepción posterior suya.

Cuando, esa misma noche, el espía vuelve a llamar a la puerta de su casa, con una estruendosa urgencia, y el subprefecto se levanta de la cama para abrirle, Daisy no puede sentirse más desbordada. La situación, en un principio de doble trama y equívoco cómico, adquiere tinte trágico cuando averiguamos que el motivo de la visita del espía es un ataque en la Posada a los irlandeses. De nuevo, llegamos a conocer los detalles de dicha noticia solo a través de los disparatados informes del espía y de las declaraciones del expediente del caso, lo que parece entorpecer todavía más la claridad de los hechos. El ataque, realizado con nocturnidad y alevosía, encabezado (como no podía ser de otro modo) por el eremita Frrok, culmina en la destrucción del magnetófono y las cintas. También se rompe el frasco de colirio, y la ceguera que vuelve a los ojos de Willy se convierte en metáfora del desenlace de la historia, pues ahora que han perdido todo lo que habían llegado a ver/oír de la epopeya albanesa han vuelto a perder el rastro de Homero. Los afanes de gloria del inicio de la novela quedan ya muy lejos y la metáfora se carga de ironía:

»Imagino el nombre de Homero flanqueado por los nuestros, Willy Norton y Max Roth (por Dios, es la viva imagen de un ciego conducido por dos lazarillos), en los titulares de los periódicos y en los letreros de los anuncios luminosos.”¹¹¹

Parece que es imposible no contagiarse de esa ceguera simbólica de Homero en el afán de averiguar algo más sobre la épica. O por lo menos, mientras el chovinismo prevalezca. La metáfora del velo, tan querida por Kadaré, vuelve a aparecer al final de esta novela: “El velo del ocaso se cernía para siempre sobre el territorio épico”.¹¹² Cierta coro de la ciudad de N., o casi más bien un Areópago diseminado por las cafeterías, valora los hechos:

En los cafés de la ciudad, quienes ya con anterioridad se mostraron contrarios al desbordamiento de la fantasía, aunque ante la presión de los demás acabaron por dejarle franco el paso, repetían ahora con voz severa: Nos está bien empleado, señores, ¿qué necesidad teníamos nosotros de asociar el nombre de nuestra ciudad al de un individuo muerto hace cuatro o cinco mil años? No era más que una insensatez sin precedentes. Si al menos se hubiese tratado de una fábrica de salsas o de la apertura de una estación de baños termales, de la que se viene hablando hace tiempo, habría tenido

¹¹¹ *ibid.*, p.58.

¹¹² *ibid.*, p.170.

un pase, pero esto... Esto es nacionalismo romántico con olor a moho. Fascinación por un fantasma. Y qué fantasma, señores, un fantasma ciego...

Quienes escuchaban sacudían las cabezas parsimoniosamente como diciendo: En verdad, ¿cómo pudimos llegar a estar tan desquiciados para no pensar en todo esto? ¡Un fantasma ciego, Señor del cielo! En fin, gracias a Dios el asunto no ha quedado más que en eso, podía haber sido peor, mucho peor.¹¹³

Max, en compañía de un Willy casi del todo ciego, ya en un vapor rumbo a Italia, lee el periódico que ha comprado antes de embarcar. En él aparece la noticia sobre el juicio inminente de los responsables del ataque y la hipótesis de que este hubiera sido motivado por el nacionalismo eslavo más recalcitrante (como el asesinato –real, más allá de la ficción– del investigador croata Milan Shuflaj). Pero lo determinante es la irónica aparición, en las páginas centrales del periódico, de un poema épico dedicado a ellos, a Max y Willy, el *epevent* que tanto habían ido buscando, y que trata sobre el *aprato* [sic] que “surge del mar” y que el eremita Frrok destruye.

Tras leerlo Max en voz alta para su compañero, que, en su estado, no puede leer, este, tras un silencio incómodo, realizando con la palma de la mano un gesto propio de los *lahutarë* antes de cantar, parece convertirse al instante en uno de ellos y canta palabra por palabra los versos que acaba de escuchar con la voz inquietante de los rapsodas. Como si la lógica del *Kanun* se aplicara tácitamente aquí, los responsables de “apresar” la épica en el magnetófono quedan ahora ellos mismos presos en ella y la novela acaba así, en la *in medias res* de esta metamorfosis, como el final de Gent-Laocoonte en *El monstruo*.

“Verdaderamente esa epopeya destila sangre”... En un brevísimo cuento no traducido al castellano, *El canto*,¹¹⁴ un hombre, presa del deseo insensato de ser el protagonista de un canto épico, comete todo tipo de actos para convocar la fama que lo introduzca en un poema (el asesinato de un hombre, el rapto de una mujer...). Como puede esperarse de la narrativa de Kadaré, solo con el precio de su vida (perdida en la venganza de su primer asesinato, como dicta el *Kanun*) consigue convertirse en esa “materia de canto” anhelada, pero ni siquiera con su nombre real, sino de forma anónima, pues quienes encuentran su cadáver y componen una canción sobre este hecho desconocen su identidad. Con esta certeza del alto precio de la épica se desvanece el sueño de Homero...

5. FILÁNTROPOS Y MISÁNTROPOS EN EL ETERNO CREPÚSCULO DE LOS DIOS. “Quien lo desee puede seguir a Prometeo [...]. Nosotros estamos de parte de Zeus”:¹¹⁵ esta es la afirmación rotunda de Mao Tse Tung, fundador de la República Popular de China y líder del Partido Comunista chino, en la novela *El concierto*, dedicada, precisamente, al comunismo de Mao, a la Revolución Cultural y a las relaciones de la China comunista con Albania y Europa. Previamente a esta aseveración, uno de sus seguidores, Guo Mozo, le ha revelado que sus ideas acerca de la necesidad de “simplificar” el cerebro humano (cuyo *excesivo* desarrollo, según Mao, habría sido la causa de todos los males de este mundo) están ya planteadas en el relato mitológico griego del conflicto entre Prometeo (defensor del ser humano tal como es) y Zeus (detractor e instigador de un “plan de simplificación humana”). No deja de ser tremendamente irónico que el impulsor de la Revolución Cultural, cruzada contra la “cultura occidental” y su “decadencia capitalista burguesa”, no solo no experimente el más mínimo rechazo hacia la historia que le cuenta su seguidor, sino que acceda a

¹¹³ *ibid.*, pp.171-172.

¹¹⁴ *Le chant*, en I. KADARÉ, *Invitation a un concert officiel*, trad. de A. Zotos, Fayard, París, 1985, pp. 191-194.

¹¹⁵ I. KADARÉ, *El concierto*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992, p.96.

explicar su propia realidad con el planteamiento esquileo de ese mito griego. Hay pocas ironías en Kadaré no calculadas y esta no parece ser una de ellas.

El interés del escritor albanés por la figura de Prometeo y por la confrontación con Zeus tal como la narra Esquilo es temprano y recorre su obra desde los inicios con dos relatos (uno de 1967 y otro acabado en 1990), una obra de teatro, *Mala temporada en el Olimpo* (1996) y las páginas dedicadas a la trilogía esquilea en el ensayo sobre el dramaturgo que lleva su nombre (1985-2000), que ya ha ido apareciendo a lo largo de estas páginas. Los cuentos y la obra de teatro pueden verse como una progresión en complejidad del tratamiento del tema. El primer relato, de apenas dos páginas, se integra de hecho en el de 1990 como una de las tres partes que lo conforman, y la obra de teatro contiene motivos que se tratan en las formas narrativas que la preceden.

El relato (hacemos referencia al de 1990, que comprende el que le antecede) se inspira en lo poco que se sabe de las dos tragedias perdidas que completarían la trilogía sobre Prometeo de Esquilo, pero no es un intento de reproducirlas, sino más bien de condensar en él algunas ideas que Kadaré ha ido concibiendo sobre el tema. Quizá la más importante sea aquella con la que el relato culmina: la de un nuevo castigo para Prometeo, una vez que, cesada su cautividad, ha ascendido de nuevo al Olimpo. A Prometeo le asalta la duda sobre la especie humana: ¿realmente se merecen todos los esfuerzos y padecimientos sufridos por su causa? Esta duda, que al parecer viene para quedarse el resto de su inmortalidad, se asemeja al águila que en su cautiverio le devoraba el hígado una y otra vez.

La identificación del águila con la duda no es del todo nueva, aunque es difícil que lo sea con un mito que, atañendo a la encrucijada del ser humano entre la cultura y la naturaleza, no ha dejado de someterse a interpretación y remodelación desde su génesis hasta nuestros días.¹¹⁶ Según un escoliasta de Hesíodo, que comenta la escena del Prometeo encadenado de la *Teogonía*, «El águila de Prometeo simboliza las inquietudes cotidianas que oprimen al hombre y cada día lo consumen, como el águila el hígado».¹¹⁷ Quinto de Esmirna, en el libro V de *Posthoméricas*, si bien no hace la analogía con la duda o la preocupación, sí habla de un águila “introducida dentro de su vientre”, es decir, de un mal interiorizado.¹¹⁸ Para el mitógrafo Natale Conti, el águila representa la falta de tranquilidad propia de la vida humana desde que esta conoció el fuego y por tanto el desarrollo de la técnica.¹¹⁹ La Fontaine, en la fábula de *Filemón y Baucis*, interpreta el castigo de Prometeo como el acoso constante de las preocupaciones “devoradoras”, “verdaderos buitres”.¹²⁰ Schopenhauer, en el párrafo 199 de *Parerga y Paralipomena*, también veía en el águila la encarnación de la *Sorge* (traducción alemana del latín *cura* y del griego ἐπιμέλεια –*epiméleia*–, términos para el espectro conceptual de la preocupación, el cuidado y la inquietud)¹²¹ y Unamuno dedica al tema (si bien con otras connotaciones) dos poemas, “A mi buitre” y “El buitre de Prometeo”.¹²² Con tales precedentes, no es de extrañar que el Prometeo del relato kadariano, al verse obligado a sufrir en silencio el acoso de la duda cuando ya aparentemente ha dejado de ser un mártir (pues le ha sido devuelto su lugar en el Olimpo y no sufre ya el dolor de un hígado perpetuamente herido), se sienta “más

¹¹⁶ G. LURI MEDRANO, *Prometeos. Biografías de un mito*, Trotta, Madrid, 2001. La enumeración y referencias que siguen son deudoras de este bello y documentado recorrido por el mito que realiza Gregorio Luri.

¹¹⁷ *ibid.*, p.56.

¹¹⁸ *ibid.*, pp.71-72 (nota 45).

¹¹⁹ *ibid.*, pp.95-96.

¹²⁰ *ibid.*, p.23 (nota 9).

¹²¹ *ibid.*, p.23.

¹²² *ibid.*, pp.215-218.

Prometeo que nunca”.¹²³ Se inscribe así Kadaré en esta tradición que vincula al ser humano (y al titán que lo ama) con la inquietud de forma indisoluble.

Dicho esto, hay algo también llamativo en el relato de nuestro autor, concretamente en la segunda parte (esa que constituye el viejo cuento original), cuando Prometeo todavía está siendo torturado por el águila. Esta lleva muchos días sin venir, el hígado de Prometeo está a punto de sanar por completo. Lejos de provocar alegría su ausencia, al titán le suscita una angustia insoportable: ¿por qué no viene, por qué razón, proveniente del Olimpo, su sádica rutina ha quedado interrumpida? En tanto que resistencia a Zeus, él quiere su propia tortura: mientras la ausencia de castigo pueda suponer una nueva sumisión a Zeus bajo el disfraz de una complacencia o una conciliación impuesta, él anhelará el tormento del águila. Esta parte del relato concluye con un Prometeo aliviado cuando ve llegar al ave, en vez de horrorizado. A este respecto, los poemas de Unamuno no podrían estar más hermanados (si bien la querencia de Unamuno –con cierta pátina masoquista– no apunta a la concreción de una resistencia política a un tirano sino, en general, al ejercicio del pensamiento sin omitir su dimensión trágica). Pondremos como único ejemplo unos pasajes de “El buitre de Prometeo”:

»Gracias a ti, mi buitre, no estoy solo;
tengo en ti compañero,
imi amigo y carnicero!
la soledá es la nada;
el dolor de pensar es ya un remedio,
mejor tus picotazos que no el tedio...

[...]

»Pero no, no te apartes de mi seno,
que a tu falta me duermo para siempre;
escarba en mis entrañas, pensamiento;
mejor que no el vacío, tu tormento.
Existir, existir, pensar sufriendo
más bien que no dormir, libre de penas,
el sueño sin ensueños, que no acaba;
benditas tus cadenas,
ya que sin ellas pronto me hundiría
de las pálidas sombras en el gremio.
¡Sea inmortal dolor, mi eterno buitre,
y no placer efímero, mi premio!¹²⁴

Las interpretaciones mencionadas anteriormente son únicamente las que guardan una similitud más estrecha con la de Kadaré: si enumeramos todos los Prometeos escritos desde Esquilo hasta nuestros días, con sus diferentes usos y simbolismos, podríamos construir con ellos una torre que llegara al cielo al lado de la de Babel (puestos a recibir castigos divinos...). En ella habríamos de situar también la extraña pieza teatral que es *Mala temporada en el Olimpo*,¹²⁵ el desarrollo más largo de Kadaré del mito prometeico.

¹²³ *Prométhée*, en I. KADARÉ, *Oeuvres complètes, tome premier*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1993, p.108 (consultado en la edición digital).

¹²⁴ M. DE UNAMUNO, *Obras completas. Tomo XIII. Poesía I*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, pp.313-320.

¹²⁵ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998. La traducción del título y de los pasajes citados del francés al castellano es propia.

La obra cuenta con varios escenarios: el Olimpo, como espacio de lo divino; el Cáucaso y el Montblanc, como espacio de confrontación entre lo divino y lo humano, entre Prometeo y Zeus; Atenas y, en general, la tierra, como espacio de lo humano; finalmente un mundo subterráneo que no parece ser el Hades ni el Tártaro, una especie de zona de nadie que constituye, en el octavo acto de la obra, “la celda de aislamiento” de Prometeo.

El tiempo es ese que ya conocemos por otras novelas, que retrocede y avanza sin pedir permiso ni conceder coherencia, provocando un ya familiar efecto de confusión onírica (adecuado, por otra parte, a la recreación de un mito). En la obra confluyen los olímpicos, los titanes, Esquilo, el Quijote, Jesucristo, Amnistía Internacional, una línea de vuelos llamada *Olympic Airlines*...

Los primeros seis actos recrean el ambiente de conmoción tras el robo del fuego por parte de Prometeo y su entrega a los humanos. El acto I y II lo protagonizan una serie de divinidades menores que, excluidas de la reunión en el palacio de Zeus para deliberar acerca del delito, cotillean y van comentando la llegada y asistencia de los dioses principales a la misma. El acto III constituye un descenso brusco a la tierra, al momento en que los humanos están todavía apropiándose de ese fuego que Prometeo les ha concedido. El acto IV consiste en la reunión que previamente (en los dos primeros actos) hemos visto comentar desde fuera, en la que se considera qué hacer con el titán, mientras que el acto V es un “qué pasó después” en el exterior del palacio, centrado en una conversación entre Heracles y un barrendero. El acto VI vuelve a territorio humano, a Atenas, y nos muestra las vicisitudes que sufrió Esquilo con los vaivenes de la censura de la ciudad y sirve de antesala a los siguientes actos, que constituyen propiamente la recreación de la trilogía esquílea. El acto VII reescribe lo que Esquilo nos cuenta en *Prometeo encadenado*, el primer encadenamiento en el Cáucaso, mientras que el VIII (Prometeo en las profundidades de la tierra), el X (Prometeo y la tortura del águila) y parte del XIII (liberación de Prometeo tras una reunión con Zeus) se inspiran en las secuelas que no nos han llegado. Los actos X y XIV (el último) narran las “horas del té” de Hera con otras divinidades, que comentan las novedades como un anti-coro frívolo. El acto XI corresponde a una segunda reunión del “gabinete Zeus”, y el XII a otro encuentro, este entre la divinidad Ensueño y otras diosas cuya identidad no se desvela, que comentan la futura liberación de Prometeo desde una posición de accesibilidad limitada (como la de los primeros dos actos).

El planteamiento de partida tiene que ver con una observación que Kadaré hace en el ensayo sobre Esquilo: la tragedia que nos ha quedado de la trilogía es la única donde Zeus aparece retratado como un verdadero tirano. Kadaré acentúa este rasgo al máximo, de suerte que el Olimpo no puede parecerse más al gabinete de gobierno de un régimen dictatorial socialista como el albanés. De hecho, la obra esconde (sin demasiada sutilidad) una lectura biográfica innegable, evidenciada por varios estudiosos y confirmada por el propio autor, de las tensiones que Kadaré sufrió con el dictador Enver Hoxha y con su sucesor, Ramiz Alia (en general, con el gobierno albanés).¹²⁶ Prometeo es aquí el escritor, cuyo arte (la literatura) queda simbolizado en ese pequeño fuego que concede, aun sepulto entre cenizas, al ser humano, motivo debido al cual es castigado por el tirano, el Zeus-dictador (aun incluso habiendo este recibido ayuda, en algún momento, de aquel a quien condena cuando cambian las tornas). Igual que Prometeo ayudó a Zeus a hacerse con el poder, también Kadaré en cierto momento de su vida intentó mediar (de forma frustrada) entre el dictador y el

¹²⁶ I. KADARÉ, *Invitation à l'atelier de l'écrivain suivi de Le poids de la croix*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1991.

país, principalmente en su novela *El gran invierno*. Hay arrepentimiento y justificación en el monólogo de Prometeo al respecto, como veremos, aunque también cierto reproche al espectador por esperar un “Prometeo immaculado”.

¿Leyó Kadaré los sibilinos *Diálogos con Leucó* de Cesare Pavese? En el diálogo *Los hombres*, cuyos interlocutores son Kratos y Bía (“Poder” y “Fuerza/Violencia”, los siervos de Zeus que encadenan a Prometeo en el Cáucaso junto con Hefesto), el primero es incapaz de comprender por qué Zeus, una vez se ha hecho con el poder y domina el mundo, se empeña en ir una y otra vez a mezclarse con los humanos. He aquí las respuestas de Bía:

BÍA – Hermano, hermano, ¿quieres comprender que el mundo, aunque no es ya divino, justamente por esto es siempre nuevo y rico para quien desciende hasta él desde el monte? La palabra del hombre, que sabe que sufre y se fatiga y posee la tierra, revela maravillas a quien la escucha. Los dioses jóvenes, que se impusieron sobre los señores del Caos, recorren todos la tierra entre los hombres. Y si bien algunos conservan el amor de los lugares montañosos, de las grutas, de los cielos salvajes, lo hacen porque ahora los hombres han llegado también allá y su voz ama violar esos silencios.

KRATOS – Si solamente paseara, el hijo de Cronos. Si escuchara y castigara según la ley. ¿Pero cómo es que se resuelve a gozar y a dejarse gozar? ¿cómo es que roba mujeres e hijos a esos mortales?

BÍA – Si tú los hubieras conocido, comprenderías. Son pobres gusanos, pero todo para ellos es imprevisto y descubrimiento. Uno conoce a la bestia, conoce al dios, pero nadie, ni siquiera nosotros, sabemos el fondo de esos corazones. Hasta hay, entre ellos, quien se atreve a rebelarse contra el destino. Solamente viviendo con ellos y para ellos se gusta el sabor del mundo.¹²⁷

En el acto IX de nuestra obra, Hera y sus invitadas (Deyanira, Perséfone y la Portadora de Sueños) se hacen la misma pregunta y hallan la misma respuesta. Es esa fugacidad la que hace del sexo humano una dolorosa y al mismo tiempo placentera aproximación al infinito que les está vedado. Las diosas desconocen la muerte, pero también los orgasmos:

HÉRA – J’y ai mûrement réfléchi. Apparemment, cet attrait particulier leur est conféré par ce qui nous apparaît à nous comme un défaut: leur fugacité, leur statut de mortelles. C’est cela qui leur vaut cette frénésie, cette angoisse devant la fuite des jeunes années et l’approche de la mort. C’est pourquoi, à la différence de qu’il en est pour nous, déesses, qui, durant l’accouplement, exprimons notre plaisir et notre bonheur par des sourires, des rires, souvent même de douces mélodies, elles, au contraire, profèrent alors des hoquets, des gémissements qui ressemblent plutôt à des sanglots, comme si elles ne jouissaient pas mais pleuraient quelque perte. Apparemment, c’est cela qui excite nos maris jusqu’à les rendre dingues!¹²⁸

En el acto II, son Érebo, Hypnos y la Portadora de sueños (personajes que no aparecen en Pavese, como si Kadaré hubiera querido añadir, tácitamente, un diálogo más) quienes completan las palabras de Bía y de Hera: no solo sucede que para los

¹²⁷ C. PAVESE, *Diálogos con Leucó*, trad. de M. Milano, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976, pp.144-145.

¹²⁸ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l’Olympe. Tragédie de Prométhée et d’un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.140. Traducción: “Lo he pensado detenidamente. Aparentemente, este particular atractivo les viene dado por aquello que a nosotros nos parece un defecto: su fugacidad, su estatus de mortales. Es eso lo que les otorga este frenesí, esta angustia ante la fuga de los años de la juventud y el acercamiento a la muerte. Es por esto por lo que, a diferencia de lo que nos sucede a nosotras, diosas, que durante el coito expresamos nuestro placer y felicidad con sonrisas, con risas, al contrario, ellas, profieren en ese momento hipidos, gemidos que parecen más bien sollozos, como si ellas no disfrutaran, sino lloraran alguna pérdida. Aparentemente, es esto lo que excita a nuestros maridos hasta volverlos locos!”.

mortales todo es “imprevisto y descubrimiento”, sino que precisamente por su condición efímera, porque se ven obligados a relevarse unos a otros, su vigor y su vitalidad prevalece, mientras que los dioses envejecen siempre:

HYPNOS – Attendez que je termine... Il est vrai qu'ils sont mortels, et nous pas; mais c'est justement en cela que reside leur forcé: ils affluent par vagues, ils se remplacent les uns les autres, se renouvellent, rajeunissent sans cesse en tant qu'espèce – vous comprenez ce que je veux dire? La mort même les renforce. Alors que nous restons toujours identiques à nous-mêmes, immuables...

ÉRÈBE – Veux-tu dire que c'est précisément notre immortalité qui nous affaiblit?

HYPNOS – Cela peut surprendre, mais il y a de cas où l'immortalité n'est pas une condition enviable.

ÉRÈBE – Ha-ha, vraiment, tu nous fais tordre!

HYPNOS – T'es-tu jamais demandé pourquoi, lorsque quelqu'un a suggéré de conférer l'immortalité à l'espèce humaine, Prométhée, grand défenseur des humains, s'y est opposé avec énergie? Tu t'en souviens?

ÉRÈBE – C'est vrai, à l'époque, j'ai été déconcerté par son attitude; j'ai pris cela pour un caprice.

HYPNOS – Eh bien, il en allait tout autrement. Prométhée savait que l'immortalité serait fatale aux humains.¹²⁹

La muerte nos obliga a la *tradio lampadis*, al legado de ese fuego con el que Prometeo ha dado comienzo a la carrera: por eso Kadaré imagina al titán oponiéndose a una concesión de inmortalidad a los humanos. Pero eso no es todo lo que Hypnos tiene que revelar a sus compañeros de tertulia. Del mismo modo que los hombres están hechos de barro, ellos, los dioses, están hechos de humanidad:

HYPNOS – [...] Nous sommes indissolublement liés à eux. Autrement dit, l'humanité est notre dernière chance. Voilà pourquoi je te le répète: tout comme l'humanité est l'émanation la plus élaborée de la fange, nous sommes, pour ce qui nous concerne, l'émanation la plus élaborée de l'humanité. Nous sommes sa pensée affranchie, sa réverbération dans le ciel, son impossible – en somme, son rêve...¹³⁰

Si la humanidad se extinguiese, les advierte Hypnos a sus atónitos oyentes, ellos simplemente desaparecerían. Volviendo a Pavese, en el diálogo que sucede al de Kratos y Bía, “Misterio”, esta vez entre Deméter y Dionisos, la idea de que los dioses

¹²⁹ *ibid.*, pp.30-31. Traducción:

“HYPNOS – Esperad que termine... Es cierto que ellos son mortales y nosotros no; pero es precisamente en eso donde reside su fuerza: ellos llegan por oleadas, se reemplazan los unos a los otros, se renuevan, rejuvenecen sin cesar como especie (¿comprendéis lo que quiero decir?). La muerte misma los vuelve fuertes. Mientras que nosotros nos quedamos siempre idénticos a nosotros mismos, inmutables...”

ÉRÈBE – ¿Quieres decir que es precisamente nuestra inmortalidad lo que nos debilita?

HYPNOS – Puede resultar sorprendente, pero hay casos donde la inmortalidad no es una condición envidiable.

ÉRÈBE – Jaja ¡la verdad es que nos dejas rotos!

HYPNOS – ¿Te has preguntado alguna vez por qué, cuando alguien sugirió concederle la inmortalidad a la especie humana, Prometeo, gran defensor de los humanos, se opuso con energía? ¿Te acuerdas?

ÉRÈBE – Es cierto. En ese momento, estaba desconcertado por su actitud; lo tomé por un capricho.
HYPNOS – Pues bien, se trataba totalmente de otra cosa. Prometeo sabía que la inmortalidad sería fatal para los humanos.”

¹³⁰ *ibid.*, p.32. Traducción: “Estamos indisolublemente ligados a ellos. Dicho de otra forma, la humanidad es nuestra última oportunidad. He aquí por qué te lo repito: así como la humanidad es la emanación más elaborada del fango, nosotros somos, en lo que nos atañe, la emanación más elaborada de la humanidad. Somos su pensamiento liberado, su reverberación en el cielo, su imposible – en suma, su sueño...”

dependen tanto de los hombres como a la inversa (si no más) está también hermosamente desarrollada:

DIONISIO – Estos mortales son verdaderamente divertidos. Nosotros sabemos las cosas y ellos las hacen. Me pregunto qué serían nuestros días sin ellos. Qué seríamos nosotros, los Olímpicos. Nos llaman con sus vocecitas y nos dan nombres.

DEMÉTER – Yo existía ya antes que ellos, y puedo asegurarte que en aquel entonces uno estaba solo. La tierra era selva, serpientes, torturas. Éramos la tierra, el aire, el agua. ¿Qué podíamos hacer? Fue entonces cuando adquirimos la costumbre de ser eternos.

DIONISIO – Esto no sucede con los hombres.

DEMÉTER – Es verdad. Todo aquello que tocan se vuelve tiempo. Se vuelve acción. Espera y esperanza. También morir para ellos significa algo.

DIONISIO – Tienen un modo de nombrarse a sí mismos, a las cosas y a nosotros, que enriquece la vida. Como las viñas que han sabido plantar sobre estas colinas. Cuando llevé el sarmiento a Eleusis, no sabía que de unas pendientes tan feas y pedregosas hubieran hecho un país tan dulce. Lo mismo con el trigo y con los jardines. Dondequiera que gasten fatigas y palabras nace un ritmo, un sentido, un reposo.

DEMÉTER – ¿Y las historias que saben contar de nosotros? Me pregunto a veces si yo soy de verdad Gea, Rea, Cibeles, la Madre Grande, como me nombran. Saben darnos nombres que nos revelan a nosotros mismos, Iaco, y que nos arrancan de la abrumadora eternidad del destino para plasmarnos en los días y en los países donde estamos. [...] ¿Quién diría que, en su miseria, tienen tanta riqueza? Para ellos yo soy un monte selvático y feroz, soy nube y gruta, soy señora de los leones, de los cereales y de los toros, de las rocas amuralladas, la cuna y la tumba, la madre de Cora. Todo se lo debo a ellos.¹³¹

Hypnos, como dios del Sueño, sabe estas cosas, porque en su reino “se refleja la imagen entera del mundo”.¹³² La misma noche en que, por azar, descubrió todo esto que acaba de contar a sus contertulios, recibió un mensaje del Centro. Esto extraña todavía más a Érebo: ¿no se supone que ellos, el Olimpo, son el Centro? Si esto no es así ¿qué es ese Centro y dónde está? Hypnos (el Sueño) no puede decir más y el titán Sol llega casualmente para interrumpir con su aparición toda esa serie de preguntas (bella metáfora, por cierto, de la sensación que se tiene al despertar, sin quererlo, de un sueño lúcido). Este es, pues, el Olimpo descentrado que nos dibuja Kadaré. Muchas cosas son diferentes de como nos las representamos, dice Hypnos, y el Olimpo, lejos de ser el oasis de “música, cantos de ninfas, tardes de abril gastadas en filosofar con una copa de néctar colocada ante sí”, es más bien “angustia, sospechas, complots reales o imaginarios”.¹³³ El propio Hércules, que en algún momento se ha sumado a la conversación, retratado como un joven ingenuo, idealista, algo petulante también, se marcha de la misma al poco tiempo de oír hablar de corrupción, tramas, deslealtades.

Tras concluir que posiblemente la reunión de los olímpicos no solo tenga que ver con el robo del fuego de Prometeo sino también con el conflicto entre el titán y Zeus por el plan de este último de “simplificación” de la raza humana, Érebo vuelve a inquirir a Hypnos por el Centro. Este, finalmente, accede a contarle algo más: está muy, muy lejos del Olimpo, quizá “en el corazón del Universo”,¹³⁴ es misterioso e impenetrable y vigila todo. Los mensajes que llegan desde allí son extremadamente escasos. Mientras siguen comentando la llegada del resto de asistentes a la reunión, los posibles castigos, casos anteriores de titanes castigados (Atlas), la plaza en la que

¹³¹ C. PAVESE, *Diálogos con Leucó*, trad. de M. Milano, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1976, pp.146-147.

¹³² I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.33.

¹³³ *ibid.*, p.40

¹³⁴ *ibid.*, p.44.

están se queda casi vacía, pues ya todos han entrado al palacio de Zeus. Solo ha quedado en ella una mujer vestida de negro. Es, según Hypnos, que al parecer la ha visto en un sueño, una diosa extranjera, llamada Remordimiento, que quizá venga de ese Centro misterioso del que tan poco se sabe. Es la personificación de la idea del arrepentimiento que hemos conocido en *Esquilo* y en *La cólera de Aquiles*, convertida en “diosa extranjera” que viene a introducir cambios en las reglas del juego.

La reunión (acto IV) es una mezcla entre una sesión de gabinete de gobierno y una rueda de prensa, con las mismas preguntas taimadas que escuchamos de cualquier periodista contemporáneo. Así, una voz anónima pregunta a Prometeo si “admite que el cerebro humano, si no es puesto bajo control, corre el riesgo de hacerse maligno”.¹³⁵ El titán da la misma respuesta vitalista que Miloš Forman con *Alguien voló sobre el nido del cuco*: “prefiero un cerebro peligroso pero activo a un cerebro reblandecido”.¹³⁶ Hacia el final de la sesión Apolo pregunta acerca de los efectos del presunto “empeoramiento del cerebro” causado por Prometeo. Zeus responde sin vacilar: presión insoportable de los conocimientos que derivan en una pérdida de la razón; maldad; soberbia. Según el jefe de los olímpicos, los humanos *post ignem* sueñan con llegar a hacer cosas que por el momento están reservadas a los dioses y cosas aún más horribles, como la “división de lo indivisible”, es decir, la fisión del átomo. La reunión acaba con un Prometeo que insulta a todos los asistentes (pues han propuesto un castigo severo para él) y un Zeus que reproduce casi las mismas palabras de advertencia que Ramiz Alía le dirigió a Kadaré: “No olvides que nosotros, que te hemos elevado hacia el Olimpo, podemos igualmente precipitarte a los Infiernos”.¹³⁷

El acto seis reproduce las consecuencias de un hecho que nos cuenta Heródoto en el libro seis de sus *Historias* y sobre el que Kadaré escribe en su ensayo sobre Esquilo: la polémica representación de la tragedia histórica *La toma de Mileto* de Frínico en el 492 a.C., tan solo dos años después de la trágica reocupación persa de Mileto (494 a.C.). Al parecer, la puesta en escena de este drama hundió la moral de los atenienses, motivo por el que fue prohibida. Lo que Kadaré imagina en este acto es la reavivación de la censura que debió sufrir Esquilo, que, al ir a llevar su trilogía sobre Prometeo al teatro, se encuentra con que ha de pasar primero por casa del estratega para que dé el visto bueno. Un actor, que todavía no conoce el tema de la trilogía, le advierte a Esquilo (ya advertido él mismo) de que, tras el escándalo de Frínico, no va a poder traer a escena un tema contemporáneo. La contestación de este Esquilo K. es plenamente irónica: “Por fortuna, mi trilogía no contiene nada que sea actual”.¹³⁸

Los actos que siguen, lógicamente, corresponden a la reformulación de Kadaré de la trilogía esquílea. El acto séptimo corresponde a *Prometeo encadenado*, la única parte que nos ha llegado entera y probablemente la primera. La actitud desafiante del titán es la misma, hasta el punto de que se atreve a afirmar: “Tú estás más férreamente encadenado que yo. Ni el rayo que tienes en tu puño ni tu águila de hierro pueden liberarte del miedo. De hecho, ieres tú quien eres prisionero y yo quien soy libre!”.¹³⁹ Hay algunas intervenciones nuevas, principalmente la de Epimeteo, pero también la

¹³⁵ *ibid.*, p.59

¹³⁶ *ibid.*, p.61.

¹³⁷ *ibid.*, p.68. El discurso de Ramiz Alía, leído en 1982, llevaba por título “La mejora de la calidad: deber primordial de la literatura y las artes”. Se puede encontrar el pasaje referente a la “amenaza” en J.P. CHAMPSEIX, ‘Zeus, référence du totalitarisme chez Kadaré’, *Lectures d’Ismail Kadaré*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2011, pp.149-160, consultado a través de la edición digital (sin paginación): <https://books.openedition.org/pupo/3782> (última consulta el 6/3/2021).

¹³⁸ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l’Olympe. Tragédie de Prométhée et d’un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.87.

¹³⁹ *ibid.*, p.92.

del viejo titán Sol y el gigante Cienbrazos, la de una prostituta que “tienta” a Prometeo y la de un grupo de humanos, además de un pintor y un rapsoda, que “adoran” al “dios” que “se ha sacrificado por nosotros”.¹⁴⁰ La asociación de Prometeo con Cristo viene de lejos: la encontramos ya en la Antigüedad tardía de la mano de Tertuliano o Clemente de Alejandría, aunque es partir de los siglos XVII y XVIII cuando adquiere cierto relieve, y especialmente después, en el Romanticismo, con los *Prometeos* de Edgar Quinet, Percy B. Shelley o Édouard Grenier (entre otros). Este último, al final del primer acto de su *Prométhée délivré*, retrata a un Prometeo que, vaticinando a Océano su propia liberación por la llegada no de Hércules (como sucede en Esquilo), sino de Jesucristo, proclama el ocaso de la religión olímpica y del reinado de Zeus:

O vainqueurs négligents! Dieux à dure cervelle!
 Vous ne saviez donc pas que tout se renouvelle,
 Et que pour établir et fixer son pouvoir
 Un tyran doit toujours tout voir et tout prévoir?
 N'avez-vous donc pas vu qu'un enfant vient de naître,
 Qui sera mon vengeur et notre nouveau maître;
 Un dieu jeune et vainqueur, le dieu de l'avenir,
 Qui ne saura qu'aimer, pardonner et bénir?
 Avez-vous maintenant, s'il en est temps encore! [...]
 Va, montre à Jupiter comment meurt un grand dieu.¹⁴¹

Las conversaciones entre Prometeo y Epimeteo, por otra parte, mantienen el retrato clásico del hermano lúcido y el hermano torpe, el que se anticipa con su imaginación (*πρό*, *pró*) y el que, por el contrario, necesita que las cosas hayan ocurrido (*ἐπί*, *epí*) para verlas. A Epimeteo le cuesta comprender el “vínculo extraño” que se establece entre el tirano y su víctima, por el cual, según Prometeo, la tortura en realidad es bidireccional, pues a medida que el insumiso padece el dolor con el que le castiga el tirano, este se va cargando inevitablemente de la angustia de aquel. Las cadenas reafirman la libertad de Prometeo y ponen en duda la de Zeus. Este es el motivo por el que Prometeo rechaza toda mediación, que anularía su desafío a Zeus de reconocer los límites de su poder.

Epimeteo tantea a su hermano: ¿es verdad que él sabe algo respecto a Zeus que lo pone en peligro? ¿Algo acerca de una posible conspiración? Prometeo ríe con desprecio. El secreto que sabe Prometeo, que en Esquilo es el que concierne a la peligrosa boda de Tetis con Zeus (pues dicha unión engendraría un hijo que destronaría al padre), se convierte aquí en una verdad simple, “inmemorial”, a la que ya había aludido en su primera conversación con Epimeteo: la de que “el primer acto que lleva a cabo un tirano es el de cavar su propia tumba”.¹⁴²

¹⁴⁰ *ibid.*, p.119

¹⁴¹ E. GRÉNIER, *Poésies complètes*, G. Charpentier, Paris, 1882, pp.239-240. Disponible en Archive: <https://archive.org/details/posiescompltesp00grengoog/> (última consulta el 7/3/2021). Traducción:

“¡Oh vencedores necios! ¡Dioses de dura mollera!

¿No sabíais pues que todo se renueva,

y que para establecer y fijar su poder,

un tirano siempre ha de todo ver y todo prever?

¿No habéis visto entonces que un niño acaba de nacer,

que será mi vengador y nuestro nuevo señor,

un dios joven y victorioso, un dios del porvenir,

que no sabrá más que amar, perdonar y bendecir?

¡Avisa ahora, si aún queda tiempo! [...]

Ve, muestra a Júpiter cómo muere un gran dios.”

¹⁴² I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, Paris, 1998, p.108.

Hermes se acerca a Prometeo para intentar sonsacarle aquello que presuntamente él sabe acerca de un futuro complot (del Caos, dice Hermes) contra los olímpicos. Procura persuadirlo contándole que la extraña diosa Remordimiento ha ido a ver a Zeus y, aunque no se sabe nada acerca de los detalles de la conversación, sí alguna de las consecuencias: el dios parece dispuesto a negociar su liberación, siempre y cuando le facilite la información que concierne “a la seguridad de todos”. Prometeo se niega en redondo, tras lo cual Hermes se marcha.

Justo después aparece el grupo de humanos, entre los cuales, además de los “creyentes” mencionados antes, figuran un pintor y un rapsoda. Estos comentan la censura instaurada en Atenas y el exilio de Esquilo. El rapsoda, que lo ha visto en Epidamno esperando la nave que lo lleve a Italia, relata al pintor el horror de ver los rollos de toda su obra tratados con la mayor indiferencia entre los víveres de la nave, los equipajes y los perros. Supo que, más tarde, una parte de ellos se perdieron en la travesía y otra parte fue robada... para hacer sandalias. Poco después de esta descorazonadora conversación, Zeus precipita a Prometeo en el abismo. Hermosa metaforización de la triste pérdida de las tragedias de Esquilo: estas se hunden en el abismo junto con uno de sus protagonistas. Pues, en el fondo, es la censura de Zeus o de cualquier líder la que provoca los exilios, la conservación precaria, la ausencia de “copias de seguridad” y la abundancia de coartadas verosímiles para la “muerte casual” de los textos (y, en las noches más oscuras, de quienes los escriben). Algo, por otra parte, que también queda insinuado en el capítulo octavo de *Esquilo* (y en algunas novelas).

En todo el desfile de personajes que acuden a dialogar con Prometeo antes de ser arrojado del Cáucaso, falta alguien que tiene tremenda importancia en la tragedia de Esquilo: Ío, quien, transformada en vaca y perseguida por un tábano que le manda Hera como tormento (pues Zeus ha saciado su apetito sexual con ella), va vagando sin poder poner fin a su padecimiento hasta que se encuentra con Prometeo, compañero de martirio que le revela su destino. Probablemente su ausencia en la obra se explique por el hecho de que Ío encarna una culpa pasiva, dado que ella no es responsable de su propia belleza ni del encaprichamiento de Zeus, y Kadaré quiere enfatizar la responsabilidad de Prometeo tanto de sus errores como de su resistencia y su filantropía. Ío sí sería ese “Prometeo inmaculado” que el público “habría preferido” (inmaculado, se da por supuesto, a precio de no haber hecho nada, ni bueno ni malo). La complejidad mitológica que aporta Ío al relato esquileo, por otra parte, desviaría la atención de estas preocupaciones en torno a las cuales gira la obra de Kadaré.

En el acto XI, cuando Prometeo es sacado de las profundidades y vuelve a ser encadenado a la roca del Cáucaso, la asociación con Cristo toma todo su protagonismo y lo hace siguiendo la misma línea argumental que en el *Prométhée délivré* de Édouard Grenier. El comportamiento de Hefesto, que exhibe un extraño “sentimiento a la moda” llamado “piedad” mientras lo encadena a la roca, llama la atención de Prometeo. Reaparece también la idea de su “sacrificio altruista” y Prometeo acaba recordando que, en su ascenso a la superficie terrestre, ha visto a un hombre clavado a una cruz. ¿Será su doble? Entre tanto, Hermes vuelve para presionarlo de nuevo y arrancarle una confesión, pero Prometeo sigue resistiendo, lo que provoca la “pasión prometeica”, es decir, la llegada del “águila de hierro” que destroza su hígado. Poco después llega la Portadora de Sueños, que aprovecha una ligera somnolencia del titán para verter en su oído uno de los sueños engañosos de cuya distribución se encarga ella misma.

Prometeo, sin embargo, se despierta súbitamente y aquella, presa también del remordimiento y la piedad, acaba confesando sus intenciones: va a “introducirle” un sueño enviado por Zeus que sembrará en él la duda sobre la especie humana.

Prometeo, que no quiere que sea castigada por su causa, no reniega de “ese cáliz”: es, al menos todavía, la confianza propia de un titán, seguro de que ningún sueño puede afectarle demasiado. Eso nos obliga a preguntarnos: lo que sigue después, por tanto ¿es un sueño de Prometeo? Lo vemos soñar, en efecto, tras la marcha de la Portadora de Sueños, pero también despertarse con una nueva visita de Epimeteo, que retoma la conversación que habían mantenido en el primer encadenamiento. ¿Por qué no cede a Zeus, si tanto está sufriendo? Si sabe algo ¿por qué no lo dice y se libera? La respuesta es la misma que antes: Prometeo solo sabe una verdad general, asumible por cualquiera: que todos los tiranos están destinados a caer. La forma y la fecha no las posee pero ¿qué más da? Realmente, es Zeus el único conspirador de su propia caída, quien en su huida constante de la verdad busca insaciablemente complots en el exterior (“Por tenebroso que sea, el pensamiento de los tiranos no puede ser más fácil de descifrar”,¹⁴³ había dicho Prometeo anteriormente).

La resistencia prometeica sigue conservando su propósito de recordar a Zeus los límites de su propio poder: “por mi causa, se ha convertido en un doble, en un triple, en un quintuple tirano. Por tanto ha cavado dos veces, tres veces, cinco veces más profundo su fosa”.¹⁴⁴ Sin embargo, advierte el titán a su hermano, seguramente las circunstancias concretas de la caída de Zeus tengan que ver con ese tal Cristo que, siendo el “nuevo rey del Universo”, difiere de lo “otros señores”, pues es “dulce, humilde”, su mensaje es diferente y sus “palabras maestras” son “caridad y misericordia”.¹⁴⁵ Será a través del amor y del perdón como este nuevo señor conquistará el mundo paulatinamente. Prometeo ve en Jesucristo la sustitución de sí mismo por una figura humana, cercana a sus semejantes, desconocedora de la altivez titánica: “en el fondo, toda la historia del mundo puede resumirse en una mera sustitución de símbolos”...¹⁴⁶

Al cabo de su conversación llega un grupo de humanos, fotógrafos, familias, periodistas, delegados de Amnistía Internacional. ¿Formará esto parte del falso sueño que la Portadora de Sueños ha vertido en el oído de Prometeo, para minar su fe en los humanos, o simplemente eso es lo que nos gustaría pensar, dado que la situación no solo no nos es desconocida sino que nos resulta familiar? El tormento del titán se convierte en espectáculo: un guía turístico explica como si nada los mitos de Prometeo, otros debaten delante del mismo sobre su inocencia sin respeto a la intimidad del dolor. La banalización y la normalización de la violencia están servidas. El sueño engañoso (o el no-sueño) empieza lentamente a socavar la fe del titán en los humanos.

A su vez, la propagación del cristianismo en la tierra empieza a socavar la confianza que Zeus tiene en su propio poder, motivo por el que convoca una nueva reunión (acto XI). Hades propone matar a Jesucristo, pero Zeus responde que eso ya lo han hecho los propios humanos, siendo lo más asombroso que ha recibido un mensaje del misterioso Centro del universo en el que se les ordena que devuelvan a Jesucristo al mundo de los vivos. El Centro les informa también de que “no aprueba su condena” (la de Prometeo). No queda más remedio que obedecer: habrá que liberar a Prometeo, cosa que, por otro lado, medita Zeus, quizá tenga cierto sentido estratégico, pues en cuanto cese su condición de mártir cesará también su fama y su gloria. En este momento queda puesto en duda que verdaderamente tuviera lugar la visita de la diosa del Remordimiento a Zeus, de la que Hermes había hablado a

¹⁴³ *ibid.*, p.118.

¹⁴⁴ *ibid.*, p.161.

¹⁴⁵ *ibid.*, p.163.

¹⁴⁶ *ibid.*, p.164.

Prometeo en uno de sus intentos de convencerle para que confesara (¿un farol, quizá? Nada extraño viniendo de uno de los dioses como Hermes).

Hay que prepararlo todo para el nuevo cambio que se aproxima: si hay que liberar a Prometeo, hay que borrar también las huellas del crimen de su tortura, por lo que alguien habrá de matar al águila. Obviamente, es Heracles el “muchacho de confianza” elegido para esto, ese joven idealista que creará estar realizando una hazaña y liberando a uno de sus compañeros de su tormento y que, sin embargo, estará simplemente cumpliendo un mandato más del gobierno. A su vez habrá que deshacerse de Hércules, tarea en la cual ayudarán Hypnos (haciendo sospechar a Deyanira) y Érebo (cubriendo de veneno la túnica de Neso, llegado el momento). Se hace del todo evidente la crítica a los discursos salvíficos de los totalitarismos y a la reescritura de las historias oficiales de acuerdo con dichos discursos y no con la verdad. En una lectura rápida uno podría sentirse enfadado con Kadaré por reducir los complejos significados del mito a una lectura política, pero más bien lo que el escritor parece haber hecho es utilizar los mitos para ilustrar la reducida complejidad política en la que todavía vivimos. Si en esta obra los dioses se parecen cada vez más a los humanos, idea que aparece en el texto en un par de ocasiones al menos, es porque nuestra historia (y con más detalle la reciente) está repleta de casos en los que los humanos han intentado lograr más aquello que proyectan en los dioses (poder) que aquello que los hace más humanos.

Tomadas todas estas medidas, Prometeo es liberado. Pero cuando vuelve al Olimpo, Zeus se lo lleva a dar un paseo... Al Montblanc. Y desde allí lanza su último discurso, que parte de un uso perverso del relativismo (“Después de un muy largo tiempo, cada uno de nosotros está en su derecho de preguntar: en esta cuestión, ¿cuál de los dos estaba en lo cierto? ¿Zeus? ¿Prometeo? ¿O bien tanto uno como otro, o incluso ni uno ni otro?”)¹⁴⁷ para mostrar a Prometeo algo tras lo cual la balanza parece decantarse hacia la postura de Zeus, a saber, que la maldad humana es demasiada como para que merezca la pena apostar por la humanidad misma.

Ese algo, desde luego, es la explosión de la bomba atómica. Empieza ahora, como al final del relato que ya hemos visto, la verdadera pasión prometeica. Leer la expresión “ser más Prometeo que nunca” cambiando “Prometeo” por “humano” se vuelve ahora totalmente legítimo, puesto que lo que ha operado en el titán es, precisamente, una humanización. Como nos recuerda Gregorio Luri a través de su hermosísima narración de la fábula de Higino, somos seres divididos entre lo divino y lo terrestre y, por si fuera poco (o precisamente debido a ello), tenemos a la diosa Inquietud como tutora en nuestra vida mortal. La duda de Prometeo es su nueva águila, pero debemos recordar que Prometeo ya había decidido que, entre la nada (es decir, la supresión de toda diferencia) y el águila, prefería a esta última. Su pesadumbre es la de todo el humanismo europeo, como bien describió Steiner:

Entre agosto de 1914 y mayo de 1945, desde Madrid hasta el Volga, desde el Ártico hasta Sicilia, se calcula que un centenar de millones de hombres, mujeres y niños perecieron a causa de la guerra, de la hambruna, la deportación, la limpieza étnica. Europa Occidental y el occidente de Rusia se convirtieron en la causa de la muerte, en el escenario de una brutalidad sin precedentes, ya sea la de Auswitchz, ya la del Gulag. Más recientemente, el genocidio y la tortura han vuelto a los Balcanes. A la luz -¿no deberíamos decir «a la oscuridad»?- de estos hechos, la creencia en el final de la idea europea y sus moradas es casi una obligación moral. ¿Con qué derecho habríamos de sobrevivir a nuestra inhumanidad suicida?¹⁴⁸

¹⁴⁷ *ibid.*, p.194.

¹⁴⁸ G. STEINER, *La idea de Europa*, trad. de M. Cándor, Siruela, Madrid, 2005, p.29.

Parece, sin embargo, que este diacrónico Prometeo ha leído hasta el final este texto, que ha leído hasta el final todos los textos que merecen ser leídos, pues su conclusión, ante el dolor eterno que presupone en la nueva compañía de la duda con la que se bautiza como humano, es la siguiente: “Y será así cada tarde, durante años, siglos. Pues sé bien que nunca dejaré caer a los humanos. No proferiré a su encuentro ni gritos de maldición ni suspiros de arrepentimiento. En vano Zeus espera la retractación del amigo del género humano”.¹⁴⁹ En Esquilo, el primer regalo que Prometeo da a los hombres no es el fuego, sino la esperanza ciega. Otro de sus dones es la escritura, “recuerdo de las cosas, e instrumento que a las Musas dio origen”.¹⁵⁰ Quizá sin pretenderlo, con todo el desfile de personajes que presenta una obra que se sabe dependiente de otras muchas, Kadaré recuerda este bonito matiz: la esperanza humana es ciega, pero también nació con ella un buen lazarillo: la lectura.

Mala temporada en el Olimpo se cierra con un acto XIV (el doble de siete, el número de tragedias conservadas de Esquilo) que tiene como protagonista a ese extraño “anticoro” formado por Hera y sus invitadas (esta vez, la Portadora de Sueños y Deyanira, pues Perséfone ya ha marchado al Hades) del que poco (por difícil) diremos. En esta reunión se mencionan cosas diversas: la caída del muro de Berlín y de las estatuas de los “viejos dioses” de los totalitarismos (tras lo que hemos contemplando en el acto anterior, esta elección es de todo menos fortuita), el “ahora qué” en el que se encuentran esos mismos humanos que cambian de dioses y de sistemas y todo lo revolucionan...

También, antes de todo eso, el enamoramiento de la recién marchada Perséfone hacia Adonis. ¿Por qué ahora esto? ¿Tal vez aluda Kadaré a los problemas que iba a generar el advenimiento de cierta codificación del amor como uno de los nuevos dioses de la sociedad capitalista, a la que iba a transitar la Europa que, a finales de siglo, estaba derribando sus “muros de Berlín” y las estatuas de otras divinidades? Más allá, desde luego, del propio gusto de la recreación en los mitos por sí misma y de que, en una obra tan preocupada por el discurrir del tiempo, Perséfone no podía estar ausente. Quién sabe. Se oye a lo lejos cantar a Dioniso, ebrio, sobre Adonis. Prometeo y Zeus han sido convocados al Centro y todavía no han vuelto. El telón que se cierra a una Hera angustiada “por lo que pueda pasar” parece responder a la diosa con un silencio que descentra su requerimiento de carácter tiránico. El mundo sigue girando, con sus misterios inexplicables, con la doble puerta de sus sueños (la de cuerno, la de marfil...), con sus “días de después” y sus barrenderos, con sus cambios de estación.

Del variopinto reparto de personajes de la obra, no solo Prometeo protagoniza un relato que, en su independencia, complementa a *Mala temporada en el Olimpo*. También lo hace la Portadora de Sueños, un personaje elaborado a partir de los Ὀνειροί (Óneiroi), divinización griega de los sueños, algunos de los cuales, como descendientes de la Noche (Νύξ, Núx) y Érebo (Ἔρεβος) según alguna versión, son engañosos e inducen a confusión a los humanos cuando despiertan. En el canto II de la *Iliada* Zeus convoca al οὐλον ὄνειρον (oúlon óneiron), al “funesto sueño”, al sueño que causa la perdición, para que vaya a visitar a Agamenón y le haga creer que es un momento propicio para atacar de nuevo la ciudadela (cuando no lo es, realmente; el

¹⁴⁹ I. KADARÉ, *Mauvaise saison sur l'Olympe. Tragédie de Prométhée et d'un groupe de divinités en quatorze tableaux*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, 1998, p.200.

¹⁵⁰ ESQUILO, *Prometeo encadenado*, trad. de J. Alsina Clota, en *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*, ed. de L. Conti, R. López Gregoris, L.M. Macía y M.E. Rodríguez, Cátedra, Madrid, 2004, p.106 (v. 461). Original: “μνήμην πάντων, μουσομήτορ ἐργάνην”, según la edición de Smyth: *Aeschylus. Suppliant Maidens, Persians, Prometheus bound, Seven Against Thebes*, ed. de H. Weir Smyth, London, William Heinemann, 1922, vol. I, p. 256 (v.461).

propósito de Zeus es debilitar a los aqueos mientras Aquiles permanezca fuera de combate).

En el cuento, como en la obra de teatro, la Portadora de Sueños es la encargada de repartir exclusivamente sueños engañosos, falsos, entre los seres humanos, mientras que Hypnos reparte los sueños que contienen tanto mentira como verdad. En una de sus intervenciones de *Mala temporada en el Olimpo*, Zeus afirma que es en los sueños donde, mejor que en ningún otro sitio, se anuncian los peligros futuros, y se nos hace saber en varias ocasiones que el “Departamento de Sueños” del Olimpo trabaja sin descanso, 24/7. En el pequeño cuento de *La Portadora de Sueños* se continúa explorando este retrato del tirano paranoico que pretende encontrar hasta en la materia onírica la más mínima señal de conspiración y requiebro de su poder, e incluso manipularla en su beneficio. A la protagonista le sorprende el interés de Zeus por el cerebro humano, la cantidad de encargos que recibe cada noche y la particularidad única de cada sueño que distribuye, elaborado hasta en los más mínimos detalles. A Prometeo, que también aparece en este cuento, no: para él, lógicamente, todo ese despliegue tiene su causa en el afán de Zeus por controlar a los humanos y, si encuentra la manera, simplificarlos. También el Centro misterioso que “descentra” al Olimpo como fuente suprema de poder está aquí presente.

Pero el relato contiene también una bonita explicación del misterio de algunas creaciones literarias a través de las equivocaciones que comete la Portadora durante su jornada de trabajo: así, por ejemplo, el sueño que corresponde a Dédalo es vertido en los oídos de Dante y viceversa, de ahí el intrincado diseño de *La divina comedia*. El laboratorio de sueños engañosos del Olimpo cumple con los estándares de sostenibilidad y las “probetas” en las que transportan los sueños son retornables y reutilizables. Sin embargo, los despistes en la cadena de limpieza de estos frascos provocan también algunos desórdenes, gracias a los cuales tenemos el *Ulises* de Joyce, fruto de una no muy eficaz esterilización de la probeta cuyo anterior destinatario fue Homero. El propio Kadaré se incluye en la lista de destinatarios a quien la Portadora de Sueños tiene que hacer una visita. Lo que soñó nuestro autor, y a quién iba destinado realmente ese sueño (o a quién correspondía la probeta mal limpiada) no nos lo cuenta en este relato de menos de diez páginas, pero sí en una novela que le toma el testigo y que le deparó a su autor un frío Cáucaso.

6. LAS PUERTAS DE MARFIL DE *EL PALACIO DE LOS SUEÑOS*. Kadaré habló de la dominación otomana de los Balcanes en unas cuantas novelas y relatos: *El puente de los tres arcos* tiene lugar en la época de las primeras invasiones (siglo XIV), *El cerco* se ambienta en la resistencia de Skanderbeg, el héroe nacional albanés (siglo XV), y *El firmán de la ceguera*, *El Palacio de los Sueños* y *El Nicho de la Vergüenza* (las tres situadas “aproximadamente” en el siglo XIX) describen las cotas de poder y de escabrosa crueldad que alcanzó el imperio turco. *El firmán de la ceguera* y *El Palacio de los Sueños* tienen como protagonistas a diferentes miembros del linaje Qyprilli (Köprülü), una influyente familia otomana de origen albanés vinculada fuertemente al imperio y que desempeñó, por esto, altos cargos de gobierno y burocráticos en sucesivas generaciones. *El puente de los tres arcos*, inspirada, además, en una leyenda popular albanesa, narra la construcción de un puente que daría, de hecho, nombre a esta dinastía, puesto que *Qyprilli* es la traducción al turco de la palabra albanesa *ura*, que significa “puente”. La traducción del apellido (de *Ura* a *Qyprilli*) refleja el posicionamiento fluctuante de dicha familia entre la afirmación de la identidad albanesa y el vasallaje al poder otomano y enmarca políticamente el argumento de las

novelas en las que los *Qyprilli* toman protagonismo.¹⁵¹ Son escritos, pues, que guardan una reflexión muy marcada sobre la identidad albanesa y su relación conflictiva y compleja con sus vecinos continentales y con las diferentes fuerzas extranjeras invasoras a lo largo de su historia.¹⁵²

En la última novela que hemos mencionado, la trama gira en torno a la construcción de un puente para cruzar el río *Ujana e Keqe* (“Aguas malas”) por parte de unos “interesados anónimos”, presumiblemente extranjeros (sugerentemente turcos), que están también reconstruyendo la *Via Egnatia* (la continuación “ultramarina” de la *Via Appia* que atraviesa los Balcanes hasta llegar al mar Negro). Los intereses de estos emprendedores entran en conflicto con los de aquellos que se han encargado de gestionar hasta ahora el paso de un lado a otro del río mediante chalanas, una compañía llamada *Chalupas y chalanas*, cuya procedencia también parece ser foránea y misteriosa (solo se nos dice que el dueño es hebreo). Por lo demás, la construcción de un puente genera una tremenda consternación entre los habitantes del pueblo, algunos de los cuales, contrarios a tales innovaciones, afirman que las hadas y las ondinas, personajes mitológicos albaneses, se opondrán a la construcción, así como el espíritu del mismo río.

Esta creencia parece ser utilizada por *Chalupas y chalanas* (los “acuáticos”) para encubrir su boicot, pues, según cree el cronista de la historia, posiblemente pagan a uno de los propios obreros del puente para que, por las noches, destruya la obra a fin de que esta nunca llegue a terminarse. Como, en efecto, el puente es socavado una y otra vez, sus constructores (los “terrestres”) deciden utilizar otra leyenda para contrarrestar el efecto destructor que el puente está sufriendo: es la leyenda del castillo de Rozafa, según la cual, para que el alzamiento del castillo pudiera llevarse a cabo, era preciso el emparedamiento en él de una persona (en dicha leyenda, la agraciada fue una de las mujeres de los albañiles).

Siguiendo la leyenda, los encargados de la construcción del puente empiezan a ofrecer una cuantiosa recompensa a la familia de aquel que se ofrezca voluntario para el “necesario” sacrificio. Misteriosamente, el “voluntario” acaba siendo el sospechoso de destrozar el puente por las noches, que es emparedado en el segundo arco del mismo. El puente, hito de un progreso tecnológico con el que el imperio turco facilita su tránsito por el territorio balcánico, alberga un crimen en su construcción que extiende una maldición sobre quienes han participado en él, entre ellos, el antepasado remoto de los *Qyprilli*. Lo mismo sucede con la muralla de Troya, por cierto. Laomedonte no paga a Apolo y Poseidón por sus servicios como constructores (lo que conlleva desastres para la ciudad y derramamiento de sangre), ni es honesto tampoco

¹⁵¹ He aquí una descripción del linaje *Qyprilli*: “[...] la ilustre familia cuyos hombres habían dirigido los ejércitos imperiales hasta los muros de Viena y que incluso ahora, en su relativa decadencia, continuaba siendo uno de los pilares del Imperio, la primera que había expuesto la idea de reconstruir el inmenso Estado, transformándolo en EEUUOO (Estados Unidos Otomanos), la única familia, además de la dinastía imperial, que figuraba en el *Larousse*, en la letra K, en los siguientes términos: «*Köprülü – grande famille albanaise dont cinq membres furent, de 1656 à 1710, grands vizirs de l’Empire ottoman*», la familia a cuya puerta llamaban medrosos altos funcionarios del Estado para demandar protección, ascensos o clemencia. [...] 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. No se tenía memoria de una casa más ensalzada y al instante siguiente implacablemente amputada. Había en su historia tanta luz como tinieblas, tantos altos dignatarios, ministros, gobernadores, almirantes como condenados a prisión, decapitados, desaparecidos sin dejar rastro.” En I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, pp.72-73.

¹⁵² Como sucede también con *El expediente H*. Sobre el tratamiento de este tema en *El Palacio de los Sueños*, una buena síntesis es la de P. MORGAN, ‘Between Albanian Identity and Imperial Politics: Ismail Kadare’s *The Palace of Dreams*’, *The Modern Language Review*, 97 (2002/2), pp.365-379.

con Heracles, cuando este acude en su ayuda. Príamo, el único hijo de Laomedonte que aconseja a este ser honesto con el héroe, acaba gobernando la ciudad, pero su sentido de la justicia poco puede hacer con una maldición que ya se ha engrosado demasiado, igual que la bondad (aun ingenua, aun estúpida) de un miembro de los Qyprilli (Mark-Alem) poco podrá hacer, como veremos, con la maldición familiar que pesa sobre sus hombros.

El Palacio de los Sueños cuenta la historia de Mark-Alem, un joven Qyprilli cuya indecisión ante su futuro laboral, sumada al afán de protección de su madre, que quiere alejarlo lo máximo posible de todo cargo que ponga en riesgo la vida de su único hijo, lo llevan a ser colocado en la misteriosa institución del Tabir Saray o Palacio de los Sueños. Esta se encarga de recoger, poner por escrito y analizar los sueños de todos los súbditos del Imperio día tras día, siguiendo la premisa de aquel Zeus prometeico que afirmaba que es en los sueños donde se anuncian los peligros futuros. Aquel sueño del que se cree que contiene la información más relevante en lo que atañe a la seguridad del Imperio y del Sultán es elegido como Sueño Maestro con una periodicidad semanal. En todas las provincias hay “delegaciones” del Tabir adonde los civiles acuden cada mañana para contar sus sueños a un escriba. Todas las redacciones se mandan a la capital para que sean seleccionadas, clasificadas y analizadas.

Algunos miembros de los Qyprilli consideran el Tabir como la institución más vacua y disparatada; otros, como la más temible (compleja e importante en todo caso: es comparada con el Oráculo de Delfos). Sea como sea, el Palacio ha ido recuperando en los últimos tiempos su esplendor perdido, así como sus funciones y su peso en los asuntos de gobierno, y los tíos de Mark consideran conveniente que alguien de la familia, más allá de su red clientelar, esté dentro, con el beneficio añadido de que probablemente sea una de las instituciones en donde la vida de Mark corre menos peligro (o eso parece).

Frío pero infernal, impersonal pero atestado de interpretaciones en las que los sujetos se ocultan (excepto cuando hay que buscar un culpable), compartimentado hasta la confusión, el Palacio de los Sueños representa la burocracia hiperbolizada hasta la monstruosidad, la racionalización al servicio del afán irracional de poder y control, y es digno hermano de la institución que Kafka retrató en *El proceso* y que nos cuesta ya imaginar sin la cámara de Orson Welles. Pero, además de esto, es posible también que la probeta en la que la Portadora de Sueños llevaba el *óneiron* que iba a derramar sobre Kadaré, bajo cuyo efecto debió de escribir la novela que tenemos entre manos, conservara algunas señas de otro destinatario: Sófocles y su *Edipo rey*.

Tanto la madre de Mark como Yocasta, ambas pertenecientes a una familia vinculada (de forma más o menos directa) con el máximo poder, saben que sus hijos han de ser sacrificados para el mantenimiento del estatus (aunque en el caso de la madre de Mark, el fatalismo se cierne sobre la familia en general más que sobre su hijo). Yocasta entrega a Edipo a un criado para que lo mate (probablemente con la esperanza oculta de que, de modo tácito, sustituya el asesinato por el simple exilio). La madre de Mark mantiene “exiliado” a su hijo de cualquier trabajo administrativo de relevancia (y del apellido Qyprilli, manteniendo la prioridad del apellido de su difunto marido, menos importante pero más seguro). Tanto una como la otra se dan cuenta (Yocasta tarde, la madre de Mark pronto, pero en ambos casos de forma irreversible) de que sus esfuerzos no han devenido más que en ironía. Así, la madre de Mark:

¿Acaso había estado velando por su hijo para terminar arrojándolo a un cubil de fieras, que tras una atrayente denominación no ocultaba sino un mecanismo ciego, fatal e implacable, tal como lo acababan de definir?

Con el rabillo del ojo observaba el perfil demacrado de su hijo. ¿Cómo lograría orientarse su Mark-Alem en aquel caos de sueños, entre aquellas madejas de brumas

oníricas, entre el delirio y los confines de la muerte? ¿Cómo había consentido ella que se metiera en semejante infierno?¹⁵³

Una vez es admitido en el Palacio, Mark ingresa directamente en el departamento de Selección de Sueños, que se encarga de separar, tras la lectura de los informes, los sueños que se consideran significativos de los que no. Como todo en el Palacio, es un trabajo extenuante, desquiciante, pues no parece haber un método muy definido para evaluar lo que pasa por sus manos. Todo cede a la intuición, un “todo”, sin embargo, que es demasiado, puesto que un error en la valoración de un sueño puede tener consecuencias terribles. El paso por Selección pone en marcha el proceso de degradación vital y moral del personaje, que irá siendo fagocitado paulatinamente por la institución para la que trabaja, sin que nadie pueda hacer nada para evitarlo. Tras una semana trabajando, la praxis de Mark no parece mucho más orientada. Se encuentra con un sueño como este:

«Un terreno abandonado al pie de un puente; una especie de solar de esos donde se arrojan las basuras. Entre los desperdicios, el polvo, los pedazos de cerámica rota, 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.»¹⁵⁴

Considerándolo el sueño de un “músico resentido que se ha quedado sin trabajo”, Mark se dispone a catalogarlo como “sin valor” cuando se da cuenta de que ha sido soñado por un vendedor de coles, no por un artista, que además es de la capital, cosa que acaba por impulsarlo a desplazarlo al montón de los sueños válidos, puesto que, siendo de la capital, al “soñante” en cuestión le sería fácil quejarse de una valoración incorrecta. Al poco tiempo, tras valorar algunos sueños de forma automática, sin leerlos apenas, la jornada laboral acaba y Mark regresa a casa, profundamente cansado.

Ese día hay cena familiar, por lo que en la mesa de Mark se sientan también su tío el gobernador, su tío Kurt (la “oveja descarriada” de la familia, por quien Mark siente cierta predilección) y sus primos. Se habla del Tabir Saray y, al cambiar de tema, sale a relucir también una peculiar celebración familiar que tendrá lugar justo en la mitad de la historia. Cuando llega el Ramadán, los Qyprilli invitan a rapsodas bosnias a la capital para que canten durante unos días en su casa. De entre su repertorio cantan una epopeya en la que los Qyprilli son protagonistas, que confirma el abolengo de la familia y que les sitúa en una posición privilegiada con respecto al resto de la alta sociedad, pero delicada con respecto al Soberano (quien siente envidia).

Kurt, el “excéntrico” soltero de la familia, el que ha huido siempre de cualquier cargo burocrático, estudiante tan curioso como díscolo que bordea los límites de la *décadence*, tiene amistad con el cónsul austríaco,¹⁵⁵ con quien comparte conversaciones en unas habituales partidas de golf. En una de sus conversaciones con

¹⁵³ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.90.

¹⁵⁴ *ibid.*, p.64.

¹⁵⁵ Este personaje parece la síntesis de dos importantes referentes austríacos de los estudios albaneses: en primer lugar, Johann Georg von Hahn, un diplomático y filólogo austríaco del siglo XIX que fue cónsul en Grecia y al que una estancia en Ioánnina, próxima a Albania, sirvió para derivar a dicho país sus intereses académicos (en su elaborado *Albanische Studien*, entre otras cosas, demuestra por primera vez la filiación indoeuropea del albanés, y establece correlatos entre la cultura albanesa y la griega, con un apartado dedicado a la mitología). En segundo lugar, Maximilian Lambertz, comparatista y filólogo clásico de formación, que dedicó la mayor parte de su obra al folclore y a la épica albanesa, uno de los primeros en trazar una comparación entre la figura de Orestes y la de Zuk Bajraktar, como hemos indicado en la nota 98.

Kurt, el cónsul incide en la importancia de esta *epopeya Qyprilli* y en el hecho de que la suya es la única familia aristocrática viva que conserva una epopeya dedicada, pese a lo cual no le brindan la atención que merece. Al parecer, esto hace reflexionar a Kurt sobre un aspecto en particular: la versión que suelen escuchar de forma ritual todos los años es en bosnio, no en albanés, así que, además de no enterarse de nada (pues ellos no hablan bosnio, sino turco), la escuchan no en su lengua de origen sino en una lengua vecina. Seguramente es esto lo que le impulsa a contratar a rapsodas albaneses para que asistan a la próxima celebración, cosa que anuncia a la familia durante la cena, lo que causa cierta agitación y conduce a una conversación sobre la relación entre los Qyprilli y Albania y entre Albania y el Imperio Otomano.

La transformación (o más bien degradación) de Mark que habíamos mencionado anteriormente se hace explícita al final de ese segundo capítulo y va marcando hitos conforme avanza la historia. Uno significativo tiene lugar justo en el siguiente capítulo, cuando le anuncian que ha sido ascendido al departamento de Interpretación. El Tabir Saray es un lugar frío, ya lo hemos dicho. Para evitar hablar en tercera persona se utiliza la pasiva: “Tú eres apreciado por nosotros”, que en castellano acentúa todavía más la artificialidad de la institución (por el escaso uso de dicha construcción). El anónimo funcionario del despacho, el mismo que le recibió el día de su ingreso, siempre tiene sus ojos fijos en la puerta y no mira a Mark excepto en una ocasión, y no es a los ojos, ni al rostro siquiera, sino “en algún lugar hacia la mitad de su cuerpo, a la altura donde debería encontrarse el picaporte si Mark-Alem hubiese sido una puerta”.¹⁵⁶ La paulatina pérdida de libertad del personaje comienza en esta instrumentalización (Mark “se convierte” en una puerta a la mirada de su superior). Los últimos consejos de este hombre de rostro alargado acerca de su nueva formación como intérprete y los riesgos de convertirse en un “descifrador mecánico” crean un contraste del todo irónico (por otro lado, no pueden contener más sorna si se leen bajo la clave de la realidad política del régimen albanés anterior y contemporáneo a la redacción de la novela).

El nuevo destino de Mark no mejora las cosas (ni las críticas veladas):

Eran ya cuatro días y aún no había descifrado enteramente ningún sueño. Cada vez que tenía la impresión de que algún elemento adquiriría sentido, enseguida se apoderaba de él la duda y lo que poco antes creía comprensible se tornaba entonces impenetrable. ¡Pero esto es una locura, todo esto no es más que pura locura!, se repetía tapándose la cara con las manos. La angustia ante la posibilidad de cometer un error lo asaltaba sin cesar. En ciertos momentos tenía la certeza de que en aquella labor no se podía sino cometer errores y que sólo por pura casualidad podría alguien llegar a una conclusión acertada.¹⁵⁷

Tampoco mejoran en el momento en que decide interpretar un sueño, con toda la agonía subsecuente entre la certeza y la duda, entre el pánico a equivocarse (o a que su interpretación sea malinterpretada por sus superiores) y la esperanza de pasar desapercibido, entre la alegría de haber llegado a una ocurrencia y la desazón de que su interpretación no es la que se esperaría exactamente de la categoría adjudicada al sueño...

La campanilla del descanso no supone ninguna salvación. En la cantina del sótano, Mark mantiene una conversación con un compañero del departamento de Copistería. Su interlocutor, cuyo aspecto enfermizo no anuncia nada bueno, está trabajando en este momento para las “cámaras de incomunicación”, donde, actualmente, hay un soñante, llegado desde una “subprefectura perdida del extremo

¹⁵⁶ *ibid.*, p.95.

¹⁵⁷ *ibid.*, p. 100.

oriental” y “sometido a interrogatorio permanente desde hace cuarenta días”. Mark, extrañado, pregunta. El copista, presto a responder, le explica que son salas donde se “encierra a los soñantes que el Tabir Saray juzga necesario convocar para pedirles explicaciones adicionales en torno al sueño que han enviado”.¹⁵⁸ Nuestro protagonista parece después hacerse el entendido y, al miedo del copista a haber hablado más de la cuenta, Mark le asevera que, trabajando en Interpretación, conoce “secretos mucho más importantes” y le revela, además, que él es un Qyprilli, por lo que el copista no debe preocuparse. Es un acceso de fanfarronería bastante irónico: el lector sabe que Mark no ha oído hablar antes de las cámaras de incomunicación, que por el momento no sabe “secretos mucho más importantes” que ese (sino que, por el contrario, está totalmente desorientado) y que su apellido es precisamente un arma de doble filo del que su madre le ha querido proteger (apellido que, además, no lleva de forma oficial).

Sin embargo, la conversación no tarda en hacer sus efectos, y conforme Mark inicia el camino de regreso a su puesto, mientras camina en compañía de “decenas de funcionarios, que eran sucesivamente engullidos por las puertas abiertas a ambos lados”,¹⁵⁹ una inquietud creciente se va apoderando de él:

[...] sentía que lo abandonaba la pasajera sensación de seguridad que experimentara en la cafetería, igual que toda seguridad fundada en la sumisión de otro. En su lugar comenzó a sentir nuevamente la opresión de la angustia, lenta, rítmica, a la par que él recuperaba su verdadera condición de funcionario anónimo, extraviado en el gigantesco mecanismo.

Divisó desde lejos su mesa con el cartapacio encima y caminó para sentarse ante ella como ante la orilla del sueño del mundo, de cuyas tinieblas surgían amenazantes olas negras, procedentes de quién sabe qué profundidades. ¡Oh, Dios!, suspiró. ¡Protégeme, Dios Todopoderoso!¹⁶⁰

El frío de las salas, le había dicho otro trabajador, provenía precisamente de esos cartapacios, pues los territorios del sueño son “prácticamente los mismos que los de la muerte”.¹⁶¹ En boca de Hypnos, en *Mala temporada en el Olimpo*, la idea de la proximidad entre la muerte, la vida y los sueños parecía hacerse eco de la enigmática afirmación de Heráclito de Éfeso. Aquí, sin embargo, la asociación, hecha dentro de un edificio que cada vez más se retrata como un engullidor de seres humanos, adquiere la connotación de una amenaza constante. Estamos en el Infierno, como Kadaré mismo admite:

«Hacia tiempo que me seducía el proyecto de un infierno. Sabía que era difícil, por no decir imposible, tras los grandes arquitectos anteriores, después de los anónimos egipcios, de Homero, de San Agustín, de Dante, crear un proyecto original. 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 este. Todos los elementos del infierno de los antiguos griegos estaban allí... Pero sobre todo aparecía una suerte de gradación administrativa, a través de cuyos sectores pasaban, eran analizados e

¹⁵⁸ *ibid.*, pp.110-111.

¹⁵⁹ *ibid.*, p.113

¹⁶⁰ *ibid.*, p.114

¹⁶¹ *ibid.*

interpretados los sueños, lo que aproximaba aún más el edificio del Palacio de los Sueños a la estructura inferior del infierno dantesco...»¹⁶²

No parece claro que todos los elementos del infierno griego se encuentren en el Tabir Saray, pero al menos sí uno de los más definitivos, aunque más concretamente del Tártaro: el castigo de estar obligado a llevar a cabo una tarea en cuyo proceso algún aspecto impide su cumplimiento total, por lo que dicho castigo se convierte en eterno a la par que absurdo. Igual que las Danaides se ven obligadas a sacar agua con cántaros agujereados o Sísifo a empujar cuesta arriba una roca que se precipita al suelo cada vez que llega a la cima, los intérpretes del Tabir Saray nunca acabarán de interpretar sueños, puesto que todas las noches la gente sueña y porque, para la mente tiránica, insaciable como los cántaros de las Danaides e inmutable como la cuesta de Sísifo, siempre, siempre hay una conspiración en marcha que encontrar.

Es viernes y el ambiente está más agitado de lo normal, puesto que los viernes se elige el Sueño Maestro, el sueño que parece aportar la información más relevante acerca de lo sucedido esa semana en las vastas extensiones del imperio (como el lector puede imaginar, es a través de esos Sueños Maestros como se desvelan las grandes conspiraciones). Mark ha decidido quedarse un rato más, pues aún no ha acabado su cartapacio y a los trabajadores del Tabir se les recomienda que de tanto en tanto hagan horas extra por iniciativa propia. Al reanudar la lectura interrumpida por sus divagaciones, el protagonista se encuentra con el sueño del instrumento musical que había leído cuando llevaba una semana en Selección y que había acabado por reclasificar como sueño válido. El hecho es irónico: Mark se alegra “como si encontrara a un viejo conocido”,¹⁶³ sin embargo todo en la narración nos indica que ese reencuentro no augura ningún suceso feliz, y la confusión que siente cuando se pone a interpretar el sueño mantiene esta atmósfera. El sueño se le resiste y Mark empieza a ponerse nervioso. ¿Lo clasifica como indescifrable, lo deja para el día siguiente? De nuevo, la indecisión parece atormentarle. Entretanto, el supervisor anuncia a algunos de ellos, incluyendo a Mark, que van a tener que quedarse toda la tarde, pues ha llegado un expediente de carácter urgente que no puede quedar sin descifrar, tras lo cual los manda a tomar un descanso para reponer fuerzas. Después de comer algo en la cafetería, Mark decide dar una vuelta por el Palacio antes de volver a su puesto y al pasar, sin darse cuenta, por los pasillos de las cámaras de comunicación, ve algo que no lo deja indiferente:

Se pegó a la pared y permaneció a la espera. ¡Oh, Dios!, exclamó para sus adentros cuando en la encrucijada apareció un grupo de personas portando a hombros un ataúd negro. Ellos ni siquiera se fijaron en él y desaparecieron inmediatamente en la prolongación del pasillo lateral. El autor del sueño llegado de provincias, se dijo, mientras los pasos se perdían en la distancia. Miró a su alrededor. Se encontraba justo en el mismo lugar donde aquel día se había topado con el vigilante de las cámaras de aislamiento. Dios mío, sin duda era él.

[...] por lo visto, el infeliz no había logrado olvidar del todo su sueño. O quizá estuviera previamente establecido que todos los convocados al Tabir Saray terminaran de ese modo. Monstruo, pensó, asombrándose a sí mismo de su inesperado furor. No te basta con todo lo demás, necesitas devorar también a los seres humanos...¹⁶⁴

¹⁶² *ibid.*, p.11 (prólogo del traductor). El pasaje completo de donde se extrae la cita puede encontrarse en I. KADARÉ, *Invitation à l'atelier de l'écrivain suivi de Le poids de la croix*, trad. de J. Vrioni, Fayard, París, pp.64-68.

¹⁶³ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.119.

¹⁶⁴ *ibid.*, pp.122-123.

Sin embargo Mark vuelve a su puesto de trabajo, donde ya ha sido colocado el nuevo sueño de “urgente” interpretación:

El sueño era en verdad extraordinario. Comenzaba con una partida de espantapájaros que recorrían una estepa abonada con carroña pestilente de tigres muertos en el siglo XI. Toda la primera página del texto estaba dedicada a la descripción del avance de los espantapájaros, los cuales, al parecer, proferían insultos contra el volcán Krtoh... rtoh... ktr... (su nombre no cesaba de derrumbarse a la altura del arrastramiento de su parte occidental), mientras sobre la estepa brillaba una estrella demente. Después, el autor del delirio, que se encontraba en las proximidades, en sus esfuerzos por meterse bajo tierra, había tropezado con el atisbo de un día luminoso cual un diamante, escondido por no se sabe quién bajo el barro, un día del tiempo universal, un fragmento indisoluble, indestructible incluso por el fuego. El resplandor de esta esquirla de día surgida entre el barro lo deslumbró y, de ese modo, cegado, se encontró de pronto en el infierno.

[...] La siguiente parte del texto estaba dedicada a la descripción del infierno, pero un infierno distinto de la concepción habitual, poblado no de personas sino de estados muertos, cuyos cuerpos se hallaban torpemente tendidos unos junto a otros: imperios, emiratos, repúblicas, monarquías parlamentarias, confederaciones. [...] Los estados muertos y descendidos a los infiernos no eran sometidos a ningún padecimiento de los que habitualmente se imagina les son impuestos a las personas. Por lo demás, este infierno poseía la peculiaridad de que se podía volver a salir de él y regresar sobre la Tierra. Y así, un buen día, estados muertos tiempo atrás, considerados cadáveres por todos, podían alzarse lentamente y reaparecer sobre la faz del mundo. Únicamente, igual que los actores antes de salir a escena para interpretar un nuevo papel, se les cambiaba el nombre, los símbolos y la bandera aunque en esencia continuaban siendo idénticos a sí mismos. [...] Vi el Estado de Tamerlán, al que estaban repintando para cubrirle las manchas de sangre, pues se preparaba para volver a la superficie. Más allá vi el Estado de Herodes, al que sometían a idéntica operación. Según me dijeron, aquélla sería la tercera vez que aparecía sobre la Tierra y volvería a hacerlo quién sabe cuántas veces, después de ser abatido en apariencia.¹⁶⁵

Mark llega a la conclusión de que, exceptuando la primera parte, el sueño es una invención, un escrito provocador. El soñante, además, no ha puesto su nombre, y como procedencia figura únicamente un lugar de paso, una posada que ya conocemos por otras novelas de Kadaré (*El expediente H.*, *El puente de los tres arcos...*): la Posada de los Dos Robertos, que es, junto con la Posada del Cráneo del Búfalo, el lugar mítico donde se alojan con frecuencia los rapsodas albaneses. La catábasis descrita parece, en efecto, una invención dentro de la gran invención, una infiltración prometeica del propio Kadaré que, desde la Posada de los Dos Robertos, que envía su propio sueño al laboratorio de sueños del Estado olímpico-otomano, su propio recordatorio de la gran verdad: que todo tirano cae, que ninguna manifestación histórica de poder perdura eternamente, por más que sus formas entren y salgan una y otra vez de los infiernos con ropajes diferentes.

La imagen terrorífica del “maquillaje de sangre” con el que preparan su regreso los “Estados de Tamerlán y Herodes”, probablemente una alusión tanto a los sucesos políticos de Turquía e Irán como a la dudosa legitimación y fundación del estado de Israel (con un conflicto étnico especialmente sangriento, que inevitablemente recuerda al de albaneses y serbios) y el encubrimiento de estas alusiones bajo el nombre de dos tiranos míticos cuyas paradigmáticas ansias de poder fueron inversamente proporcionales a sus escrúpulos hacen de este sueño una de las partes más incómodas de la novela. Resulta comprensible (por este y por otros muchos pasajes, como las conversaciones sobre Albania) la hostil recepción que tuvo en los altos cargos del gobierno albanés.

¹⁶⁵ *ibid.*, pp.125-127.

Cuando Mark se dispone a escribir, el grado de censura tácita que flota en el ambiente es tal que no se permite decir las cosas de cierta manera ni siquiera en nombre del “otro”, del “enemigo”, puesto que realmente el “gran enemigo” es precisamente una forma de mirar y describir la realidad:

Sí, justo así lo escribiría. Los estados contemporáneos, incluyendo el Imperio Otomano, no eran otra cosa, según el remitente del delirio, que viejas estructuras sangrientas, enterradas por el tiempo, para retornar después como espectros.

A Mark-Alem le gustó esa formulación, hasta levantó la pluma para escribirla de inmediato, pero al instante se apoderó de él la duda: y si le dijeran, ¿cómo es que estás tan al corriente de estas cosas, Mark-Alem? Dejó la pluma nuevamente en su lugar. Bajo ningún concepto debía exponerse hasta tal punto. Mejor sería redactar de forma más sencilla la explicación del delirio. Sueño inventado que apesta a provocación, remitido con intenciones malévolas, cosa que evidencia asimismo la ausencia del nombre y dirección del autor.¹⁶⁶

Cuando ya solo queda un compañero en la mesa de trabajo (pues le parece que “sería preferible que él, como el más nuevo en el trabajo, se marchara, si no el último, al menos el penúltimo”),¹⁶⁷ cierra su legajo, se lo entrega al supervisor y se marcha. Sin embargo, en esta ocasión ha de seguir un camino diferente, marcado por unos faroles, que le lleva hasta la salida del patio trasero, en el departamento de Acopio, pues a esas horas el resto de puertas están ya cerradas. La ida hacia la salida se torna angustiada, claustrofóbica (“Era preferible estar en el campo helado o en un bosque infestado de lobos. ¡Cien veces preferible!”).¹⁶⁸ Demasiadas horas allí, cámaras de incomunicación, un ataúd, dos sueños inquietantes... No se nos dice nada, por cierto, acerca de qué ha decidido Mark sobre el sueño del instrumento musical ni sobre la primera parte del sueño “urgente”, aquella que no parecía inventada.

Nuestro protagonista llega, por fin, al patio trasero del Palacio, donde contempla la impresionante escena de la congregación de carros venidos de todas partes del imperio y oye la algarabía de los transportistas de sueños. Seducido por tamaño despliegue, Mark se pasea por el lugar antes de marcharse y escucha de uno de los conductores de carros una historia estremecedora. Mientras estaba de vuelta hacia la capital de su ruta de recogida de sueños, en cierto punto del camino los caballos se detuvieron y empezaron a relinchar y a echar espumarajos. Al final descubrió que se debía al último legajo de sueños que había recogido, en la población de Jenishehir. En cuanto quitó el legajo del carro, los caballos se apaciguaron y volvieron a moverse. Esto generó una disputa entre el responsable del Tabir de Jenishehir y el transportista (magnífico retrato de los extravíos en los que derivan las actitudes chovinistas), a la que acabaron acudiendo el subprefecto y el imán. Al final resolvieron abrir el legajo y probar sueño por sueño para averiguar cuál de ellos es el que enloquecía a los caballos y descartarlo, tras lo cual dejaron el resto en el carro y permitieron al transportista reanudar su viaje.¹⁶⁹

Esta extenuante y extraordinaria jornada de trabajo trae como recompensa un día libre en el que Mark decide ir al café que solía frecuentar cuando todavía no trabajaba en el Tabir, el Café del Peregrino. Una vez allí, rememora una conversación mantenida con su poderoso tío el Visir, quien hacía dos noches le había invitado a su

¹⁶⁶ *ibid.*, p.127.

¹⁶⁷ *ibid.*, p.129.

¹⁶⁸ *ibid.*, p.131.

¹⁶⁹ Esta idea del “objeto endemoniado” que hace detener a los caballos está también en *El expediente H.*, donde son los arcones que guardan el magnetófono los que suscitan la ofuscación y la pesadumbre tanto en los caballos, que de nuevo hacen que el carruaje se detenga, como en el mozo de carga, Cute el Negro.

casa a cenar. En dicha cena, el Visir empieza a contarle cosas del Tabir, de la relación conflictiva entre este y los Qyprilli, quienes frecuentemente se han visto azotados por los Sueños Maestros. El poder del Tabir ha crecido en los últimos años hasta el punto de que “quien tiene en sus manos el Palacio de los Sueños posee las llaves del gobierno del Estado”,¹⁷⁰ puesto que el terrible poder del Palacio de los Sueños “se funda en la ausencia de hechos”, es decir, en su capacidad de generar opiniones, creencias, de forma que no sea necesario ni siquiera emitir órdenes para conseguir algo (difícil no pensar en una analogía tácita con los “medios de comunicación”...). Admitiendo que Mark debería haber entrado antes le da a entender que su admisión no ha sido casual y está a punto de confesarle más cosas, pero no llega a atreverse, como si en el transcurso de medir a su sobrino la conclusión no fuera del todo esperanzadora. El Visir prosigue con lo que Mark cree (fatídicamente, como veremos) que es un *excursus*:

La cuestión radica, prosiguió tras un largo silencio, en cuál de los dos mundos domina al otro. Dios mío, otra vez se aleja del asunto, pensó Mark-Alem. Y justo ahora cuando parecía que iba al grano. Algunos piensan, prosiguió el Visir, que el mundo de las pesadillas y de los sueños, en una palabra, vuestro mundo, es el que dirige a este otro de acá. Pero yo tengo la convicción de que es este mundo el que dirige todo. Es él, a fin de cuentas, el que decide qué sueños, pesadillas o delirios conviene sacar a la superficie, como se saca el agua de un pozo profundo por medio de un cubo. ¿Entiendes lo que quiero decir? Es este mundo el que elige en ese abismo lo que... le interesa.

El Visir acercó aún más la cabeza a la de su sobrino. En sus ojos brillaba un resplandor temeroso del color del azufre. Se dice que, a veces, el sueño maestro no es más que un montaje, dijo en voz baja. ¿Se te ha pasado alguna vez por la cabeza una cosa semejante?¹⁷¹

Mark-Alem, que de hecho no habría llegado a imaginar algo así, queda aterrorizado por lo que oye de boca de su tío, todavía más tras sentir la responsabilidad de “tener los ojos bien abiertos”, la encomienda de estar atento a cualquier sueño que, potencialmente transformado en Sueño Maestro, pueda de nuevo golpear a su familia. Es una carga demasiado grande y siente el imperioso deseo de gritarle a su tío: “¡Deja que me marche de allí, tío, no permitas que me pierda!”.¹⁷² Una especie de fatalismo extremo se lo impide: “Pero sabía de sobra que jamás se lo pediría, ni siquiera siendo consciente de que su trabajo pudiera terminar conduciendo su propia cabeza al verdugo.”¹⁷³ Lo que nos devuelve, de nuevo, a Edipo.

Ya adulto y próximo a ingresar en el engranaje del poder (pues es adoptado por los reyes de Corinto), a Edipo le llega el rumor de que no es hijo biológico de sus padres, lo que le determinará a dirigirse al oráculo de Delfos, quien, en vez de responderle a tal cuestión, le relata la profecía que tuvo lugar en su nacimiento (que mataría a su padre y se casaría con su madre). Abandonando la pregunta inicial (la de la identidad de sus padres biológicos), y dando por supuesto que la profecía se refiere a sus padres legítimos, Edipo abandona Corinto para protegerlos. A Mark, en el Palacio, también le llegan dos rumores, no acerca de la veracidad de su filiación, sino de la naturaleza engañosa y homicida del Palacio. El primer rumor, surgido en una conversación con un compañero el primer día de trabajo, es que hay un Palacio inverso, un Palacio doble, el Tabir secreto, que se encarga de “tratar” los sueños que la gente no envía por sí misma (sueños por tanto que han de ser “arrancados” de sus propietarios). El rumor toma cuerpo en la conversación con el compañero de

¹⁷⁰ *ibid.*, p.150.

¹⁷¹ *ibid.*, p.154.

¹⁷² *ibid.*, p.155.

¹⁷³ *ibid.*

Copistería con la mención de las cámaras de incomunicación y con el descubrimiento del ataúd que sale precisamente de dichas cámaras. Estos indicios no son suficientes para hacer dimitir a Mark, que, como Edipo, parece querer “seguir sabiendo” pero huyendo, paradójicamente, de la pregunta adecuada.

El segundo rumor, como acabamos de ver, se lo hace llegar su tío, el Visir. Parece evidente que lo que el Visir quiere decirle es que él ha sido admitido por influencia suya con el fin de interpretar sueños en interés de su familia, de redactarlos incluso, de estar atento a cualquier posible amenaza para aplacarla. Y sin embargo Mark no acaba de comprender del todo cuál es su papel o cómo ha de llevarlo a cabo (o no quiere comprenderlo, él, que se había escondido en el Tabir para huir de los cargos de grandes decisiones). Como Edipo, que no establece la relación correcta entre el rumor sobre su origen y el oráculo de Delfos, no ve lo que necesita ver, e intentando huir, se topará con aquello que había motivado su huída. Es irónico que, en el momento en el que su tío le está contando que es el mundo de los despiertos el que mueve los hilos del Palacio de los Sueños, él crea que su tío se está yendo por las ramas, cuando está revelándole directamente el corazón de la verdad acerca del Palacio.

Al día siguiente, cuando vuelve a su rutina en el departamento de Interpretación, Mark es mandado al Archivo a consultar las interpretaciones de sueños “vistos en vísperas de enfrentamientos sangrientos”. Con sorpresa descubre que el compañero con el que había compartido conversación su primer día de trabajo, el que le habló del Tabir Saray secreto y del Sueño Maestro por primera vez, es uno de los encargados del Archivo. Es él quien le hace una rápida visita guiada por las salas del Archivo, una especie de “Biblioteca de Babel” borgiana de sueños. Finalmente le entregan los cartapacios que necesita, referidos a sueños de las noches previas a batallas. Mark pide el cartapacio de la batalla de Kosova, inquieto quizá porque la cena en que vendrán los rapsodas albaneses será esa misma noche, quizá por el recuerdo de su conversación con el Visir, quizá, simplemente, por curiosidad. El de la lectura de estos sueños es un pasaje con una conclusión conmovedora:

Y de nuevo charcos inmensos de sangre, y el verano y el invierno y las estaciones mezcladas unas con otras, y sobre la llanura simultáneamente la lluvia y el sol, la nieve y el verdor, las flores y la desolación invernal a un tiempo. Y debería llover semanas enteras, incluso meses, y aún no lograría lavarse aquella sangre, y después la nieve habría de cubrirlo todo de blanco para que en apariencia desapareciera finalmente aquella pesadilla. Pero a la primavera siguiente, cuando los regueros fluyeran bajo el manto immaculado, arrastrarían consigo cuajarones de sangre coagulada, como si la nieve estuviera herida. Y así, ¡oh, Alá!, cada año, y así en invierno y en verano bajo el viento y bajo la lluvia muda, aquella llanura allá, en Albania del Norte.¹⁷⁴

Algo ha sucedido mientras Mark está en el Archivo, pues por el camino de regreso se ha topado con un hombre que le ha llamado la atención sobre su palidez y le ha preguntado si se ha “enterado de lo que está pasando”, y antes de llegar a su departamento no deja de oír ruido de pasos ni de ver grupos de personas que se apresuran, algunos con “el rostro sombrío”... Cuando vuelve a su mesa, su compañero, un amante del cotilleo, hace hincapié en este ambiente agitado y le revela que su jefe ha tenido que salir tres veces. “En un día así puede esperarse cualquier cosa”, le dice, lo que provoca que Mark se sienta cada vez más intranquilo:

¹⁷⁴ *ibid.*, p.176. Aprovecho la aparición de la batalla de Kosova para recordar una referencia citada antes, útil para comprender la aparición de esta batalla aquí: P. MORGAN, ‘Between Albanian Identity and Imperial Politics: Ismail Kadare’s *The Palace of Dreams*’, *The Modern Language Review*, 97 (2002/2), pp.365-379.

Mark-Alem sintió la angustia trepándole desde el estómago a la boca. Recordaba confusamente las palabras del Visir. ¿No sería aquél el momento a que se había referido en su conversación, sin acabar de explicarse con claridad? Su vecino continuaba parlotando, pero él ya no le escuchaba. Las sienas le estallaban, sus ideas se enmarañaban... En todas las interminables discusiones familiares sobre el Tabir Saray, Mark-Alem había creído comprender que cuanto peor le fueran las cosas al Palacio de los Sueños, tanto mejor marcharían para los Qyprilli. En consecuencia, cuanto más funesto resultara aquel día para el Tabir, tanto más contento debía sentirse él. Debía sentirse... Sin embargo no era ni remotamente así. Aquella incertidumbre que reinaba en torno no le proporcionaba alegría alguna, por el contrario hacía que le temblaran hasta los huesos.

[...] Recordó a su abuela, en una ocasión en que le había preguntado: Abuela, ¿por qué cuchicheas en voz alta? Para que seamos dos, hijo, le había dicho ella, para no sentirme sola. Mark-Alem sintió deseos de murmurar en voz alta, lo mismo que su abuela entonces. Estaban tan solos ante aquellas mesas frías, sobre las que se desplegaban visiones casi demenciales de cerebros ajenos, sin vínculo alguno entre ellos...¹⁷⁵

La desazón es tal que Mark acaba preguntando (pregunta que es casi un lamento encubierto bajo una forma interrogativa) por qué ocurren estas cosas, a lo que la respuesta del compañero no puede ser más desoladora: “Dios mío, ¿pero cómo puedes preguntar por qué entre los muros de este palacio? [...] ¿Acaso puede saberse alguna vez el porqué de las cosas aquí?”.¹⁷⁶ Esta sensación se atenúa un poco cuando suena la campana que marca el fin de la jornada, pero regresa cuando, de camino a su casa, se encuentra con un despliegue policial que recorre buena parte de las calles, lo que no le impide, por otro lado, llegar a su casa sin problemas, justo a tiempo para dirigirse con su madre a la esperada cena en casa del Visir.

La tensión no disminuye después. Al comentarle la situación a su madre, esta le pregunta si se ha metido en algún lío, a lo que Mark le responde “Yo no sé nada, te lo juro. Hoy me he pasado todo el día en el sótano, en el Archivo. Cuando subí oí decir que estaba sucediendo algo”.¹⁷⁷ El resto del capítulo es un forcejeo magistralmente descrito entre el saber, el no saber, el no querer saber, el fingir que se sabe y el afán de refugiarse en sentimientos de certeza más bien frágiles, lo que mantiene la ironía y la tensión de la narración siempre en sentido ascendente. Así, el estado de nerviosismo de Mark parece apaciguarse cuando llegan al palacio del Visir: “tuvo la certidumbre de que la inquietud del día que terminaba no era capaz de penetrar en el interior de los palacios”.¹⁷⁸

Su madre, sin embargo, no baja la guardia, por lo que Mark rehúye sus miradas interrogantes y se centra en observar a su tío Kurt, dejándose anegar en la admiración que siente por él y en la expectación ante la llegada de los rapsodas albaneses. El último invitado, que llega tarde, pide disculpas excusándose en el control policial que hay en toda la ciudad. Sus palabras hacen que Mark escudriñe el rostro del Visir, cuya aparente indiferencia ante todo lo que sucede y ante su presencia le hace sentir “liberado”. Poco después entran los rapsodas albaneses, que muestran ese distanciamiento del que se había hablado en la conversación del segundo capítulo, pues “sus miradas parecían expresar la negativa a que penetrara en su interior el cuadro que los rodeaba”¹⁷⁹ y, cuando se les ofrece una copa de *raki*, solo se humedecen los labios.

¹⁷⁵ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.181.

¹⁷⁶ *ibid.*, p.182.

¹⁷⁷ *ibid.*, p.188.

¹⁷⁸ *ibid.*, p.189.

¹⁷⁹ *ibid.*, p.193.

Al escuchar el primer canto Mark experimenta con una mayor intensidad cierta “nostalgia de la patria desconocida” que había experimentado en otras ocasiones en forma de curiosidad. Contemplando la *lahuta* “se le reveló que aquella cavidad era la caja torácica que alojaba el espíritu de la nación a la que él pertenecía”, y “sentía en su propio pecho la cavidad vacía de la *lahuta*”,¹⁸⁰ una especie de “vacío” de su identidad albanesa. El otro rapsoda procede entonces a cantar la *Balada del puente de los tres arcos*, de ese puente que “no sólo había dado su nombre a los Qyprilli sino que los había marcado también con su fatalidad”.¹⁸¹ Ese proceso de “identificación nacional” se intensifica todavía más y Mark siente un “irreprimible deseo de desembarazarse de la mitad asiática de su nombre y adoptar uno nuevo, uno de los que llevaba la gente de su tierra natal: Gjon, Gjergj o Gjorgj”.¹⁸² Justo en ese momento recuerda, de forma vaga, uno de los sueños que tanto le había costado interpretar en el Tabir, el del puente y el instrumento: “no recordaba los detalles, sólo que en una ocasión había deseado arrojarlo al cesto de los papeles, pero por fin lo había dejado pasar. Y ahora, repentinamente, creía reconocer en aquel instrumento que aparecía en el sueño una asombrosa semejanza con la *lahuta*”.¹⁸³ La relación, como vamos a ver, llega tarde a la cabeza de Mark.

Apoderado de esta especie de “epifanía” nacional, Mark se aproxima a donde están Kurt y el hijo del cónsul austriaco, que comentan en francés los diferentes fragmentos épicos que los rapsodas van cantando. Cuando llega la balada de Zuk Barajktar, el austriaco exclama que se trata precisamente de la *Orestíada*. Justo en ese momento se oye un gran ruido. Los rapsodas interrumpen su representación y, al poco tiempo, irrumpe la policía del Soberano. Kurt Qyprilli es arrestado, los invitados son expulsados y los rapsodas albaneses asesinados. El rostro del Visir permanece inmutable:

Cualquier otro habría pensado que aquella impasibilidad del poderoso Visir ante la violencia que se le hacía en su propia casa estaba provocada por el miedo, pero Mark-Alem adivinó enseguida que la causa era otra. Era el viejo mecanismo de los Qyprilli que, en instantes así, repetidos decenas y decenas de veces en la historia de la familia, engendraba la máscara del divorcio de la realidad. Había en ella fatalismo, ausencia y hastío a un tiempo. [...] Era perceptible que su verdadera mirada apuntaba lejos, hacia el interior de quién sabe qué pozo misterioso, desde donde, quizá, se ponía en movimiento la maquinaria estatal que había engendrado aquella calamidad.¹⁸⁴

Mark, que lo observa, acaba atrayendo su mirada por un instante, instante en el que comienza, pero no acaba, la particular “anagnórisis”¹⁸⁵ del protagonista:

En ese breve instante, en aquella mirada que más parecía una fugaz raspadura en la frente, Mark-Alem creyó comprender el significado de su confusa conversación en aquella cena inolvidable y de pronto, dolorosamente, su cerebro fue atravesado por la idea de que todo aquello tenía relación sin ninguna duda con el Palacio de los Sueños, con él mismo, con Mark-Alem, y que en esta ocasión los Qyprilli se habían retrasado en algo...¹⁸⁶

¹⁸⁰ *ibid.*, p.195.

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² *ibid.*

¹⁸³ *ibid.*, p.196

¹⁸⁴ *ibid.*, pp.199-200.

¹⁸⁵ Utilizo el término con una pequeña desviación de su uso clásico, pues lo que se reconoce aquí no es la identidad de un personaje sino el error que desencadena la tragedia.

¹⁸⁶ *ibid.*, p.200.

La tragedia que debía evitarse ha sucedido, al fin. Mark ha llegado tarde. El Visir se marcha violentamente del Palacio y Mark y su madre se ven obligados a realizar el largo regreso a casa caminando. Al día siguiente, cuando Mark se dispone a marchar de nuevo al trabajo, su madre intenta retenerlo, intentando hacerle reflexionar sobre el peligro que supone ir al Palacio tras lo sucedido. Mark no cede y emprende su camino, incapaz todavía de asimilar lo sucedido. Merece la pena leer la hermosa descripción del aturdimiento que Kadaré introduce con un bonito símil de pátina homérica:

Igual que ciertas criaturas marinas segregan a su alrededor una nube defensiva, al parecer su cerebro había encontrado el modo de precaverse de todo pensamiento nítido. A veces llegaba incluso a dudar que en verdad hubiera sucedido algo. Imaginaba en esos fugaces momentos que todo había sido un delirio, de aquellos que abarrotaban los cartapacios del Tabir Saray. Mas la verdad, como una aguja, conseguía traspasar un instante su cerebro, aunque éste no tardaba en recuperar su embotamiento, para de nuevo, tras un breve respiro, sufrir la misma punzada dolorosa de lucidez. Había observado que con motivo de tormentos de esa naturaleza, el instante inmediato al despertar era particularmente insoportable. Pero él se encontraba ahora en un estado amorfo, ni dormido ni despierto. Y de igual modo le parecía el mundo en torno, los muros de los edificios salpicados de manchas de humedad, los caminantes de rostros cenicientos que se tornaban más numerosos a medida que se aproximaba al centro.¹⁸⁷

Cuando por fin llega a su mesa de trabajo, ya en el Tabir, el tira y afloja que mantiene con su compañero de trabajo, el “cotilla”, leva la ironía con la misma efervescencia que los *agones* trágicos de Sófocles entre Edipo y el mensajero y el criado. Su compañero no sabe que Mark es un Qyprilli:

-Eh –dijo éste cuando Mark-Alem tomó asiento junto a él-. ¿Te has enterado de algo?

-No, no sé nada –mintió Mark-Alem-. Acabo de llegar. ¿Qué ha sucedido?

[...]

-Se dice que les ha sucedido algo a los Qyprilli. Pero nadie sabe qué.

Mark-Alem sintió que los latidos de su corazón se amortiguaban. Idiota, dijo para sí. Tú lo sabes todo, ¿por qué te asustas de las palabras de otro? No obstante preguntó:

-¿Entonces?

Su voz sonó apagada, como si temiera que lo sucedido sólo pudiera acabar de materializarse al ser expresado por alguien.

-No sé nada seguro. Es sólo un rumor. Quizá sea un mero chisme.¹⁸⁸

Lo irónico es que Mark miente cuando dice que no sabe nada, pero está igual de engañado cuando afirma para sí que lo sabe todo. Algo intuye, sin embargo, y no deja de indagar en lo que sabe su compañero. El impulso desesperado de aferrarse a una última oportunidad de negar la realidad aflora en ese temor a escuchar que acompaña al contradictorio deseo de saber. La situación no puede ser más exasperante, pues la conversación tiene lugar mientras deben trabajar en silencio: “Tenía ante sí un sueño demente al que él, diez veces más demente, debía proporcionar un sentido”.¹⁸⁹ Mark intenta convencerse de que no puede pasar nada más, de que “lo que tenía que pasar ya había pasado”, pese a lo cual no deja de preguntarle a su compañero. El desmoronamiento psíquico adquiere mayor relieve al ser contrapuesto a la anodina atmósfera de la rutina habitual del Tabir. Suena la campana de descanso, todos se dirigen a la cafetería:

¹⁸⁷ *ibid.*, p.207.

¹⁸⁸ *ibid.*, pp.208-209.

¹⁸⁹ *ibid.*, p.209.

Con paso torpe se incorporó al gentío que descendía a los sótanos. Imperaba allí la algarabía acostumbrada de todos los días, como si nada hubiera sucedido. En realidad nada les había sucedido a ellos. Se esforzó por atrapar alguno de los cuchicheos que le rodeaban, pero no tenían relación alguna con lo ocurrido. A fin de cuentas, qué falta me hace, pensó. Nadie sabía más que él acerca de ello. De modo que no tenía ninguna necesidad de sus ociosos chismorreos.¹⁹⁰

Ese autoconvencimiento de que nada del exterior puede interesarle se desvanece por completo cuando se ve a sí mismo, ya regresado a su mesa, esperando a su compañero. Su aparición, y sus noticias, traen consigo el clímax de toda la tensión y la ironía precedentes. Según dicen, ha sido un sueño la causa de todo:

-Un sueño extraño, enviado por un vendedor de verduras. Hum, a primera vista las cosas siempre parecen así, inofensivas, cuestión de verduras, de campos de hierba, pero después resulta que detrás se oculta el desastre. Éste era un sueño de ésos, un sueño con un puente y una flauta, o un violín, o no sé qué instrumento musical.

-Un puente, un instrumento musical... -murmuró Mark-Alem con voz quebrada.- ¿Y después? ¿Qué más había?

-También un animal rondando, pero lo principal era el puente con el violín, ¿me comprendes?

Sintió como si le aplastara el pecho una pata de elefante. Era precisamente aquel, aquel maldito sueño que había pasado dos veces por sus manos.

[...]

-¡Ah, sí! Pues ésa fue la señal. Se descifró el significado y la conclusión fue evidente. Se vinculó el puente con el nombre de los Qyprilli, me entiendes, *qypri* o *köprü* significa puente, de donde se estableció la relación; después el ovillo se desenredó por sí solo.

[...]

-Además, estaba ese violín, o no sé qué instrumento musical –continuó su vecino-, que parece guardar relación con una epopeya que se canta en los Balcanes sobre los Qyprilli. Pero, oye, ¿a ti qué te pasa? ¿Otra vez te encuentras mal? ¹⁹¹

El proceso de “anagnórisis”, iniciado en el cruce fugaz de miradas con el Visir, culmina ahora. La epopeya, le sigue contando su compañero, era la causa de las fricciones entre los Qyprilli y el Soberano (que no poseía semejante reliquia consagrada a sí mismo), pero el colmo había sido que hubieran osado traer rapsodas albaneses (pues el rebrote de una resistencia nacionalista albanesa, que ya había combatido fieramente a los turcos bajo el liderazgo de Skanderbeg, habría hecho peligrar la hegemonía otomana). De nuevo la epopeya, como decían Max y Willy en *El expediente H.*, chorrea sangre... El compañero sigue con su informe: de todo lo ocurrido se espera un enfriamiento con el Imperio Austrohúngaro (simpatizante de la causa albanesa y de todo pueblo no-eslavo, como bien representaba el cónsul austriaco y su hijo) y, por el contrario, un acercamiento al Imperio Ruso (enfrentado a Albania a través de los diferentes pueblos eslavos asentados en los Balcanes, como los serbios). La conclusión del “mensajero”, que cree que el malestar de Mark se debe a haber pasado una simple mala noche, tiene un efecto demoledor:

-No te preocupes. Ya se te pasará. Yo también he padecido molestias de esa clase... Pues así son las cosas, amigo, siempre más complicadas de lo que aparentan. Nosotros aquí nos creemos que sabemos algo, cuando en realidad no conocemos más que unos cuantos sueños, pura niebla...¹⁹²

El resto del capítulo describe un ambiente agitado. La atmósfera hermética y hierática del Palacio se ha quebrado: todos los trabajadores se acercan a las ventanas

¹⁹⁰ *ibid.*, p.210.

¹⁹¹ *ibid.*, pp. 211-212.

¹⁹² *ibid.*, p.215.

para ver cómo el edificio se llena de soldados. Multitud de funcionarios (trabajadores del departamento del Sueño Maestro, del de Interpretación, encargados, directivos...) van a ser arrestados. Al parecer, las fuerzas de los Qyprilli han dado “el contragolpe”.

Edipo se cruza con su padre biológico y en un enfrentamiento lo mata, sin darse cuenta de quién es. Tras salvar a Tebas de la maldición de la esfinge, se casa con Yocasta, sin saber quién es. Dos veces la profecía se presenta ante sus ojos sin darse cuenta. Dos veces pasa por los ojos de Mark-Alem el sueño fatídico que llevará a su familia a la ruina, pero es incapaz de hacer nada para que dicho sueño, “como una serpiente”, no “repte” de cartapacio en cartapacio hasta el departamento del Sueño Maestro, donde será interpretado como Mark-Alem había atisbado, pero descartado, en el departamento de Interpretación:

Pero, espera un poco..., se dijo, y sintió que una intensa opresión le cortaba el aliento. El puente estaba vinculado al origen mismo de su apellido... ¿Acaso una desgracia...?

Volvió a leer el texto y su respiración recuperó el ritmo normal: no había seña alguna de que el toro se abalanzara sobre el puente. Se limitaba a rondar por el terreno abandonado.¹⁹³

Tampoco le había sugerido nada la primera parte del sueño llegado con urgencia, aquel en el que el soñante, “en sus esfuerzos por meterse bajo tierra”, se tropieza “con el atisbo de un día luminoso cual un diamante, escondido por no se sabe quién bajo el barro”¹⁹⁴ que lo deslumbra, lo ciega y lo sume en el Infierno. Igual que Edipo, Mark-Alem se mueve en una tensión insoportable entre el querer saber y el no querer saber. La ὑβρις (*hybris*) de Mark-Alem es tener prisa en saber cosas cuando habría sido preciso detenerse (como Edipo antes y después de ir al oráculo) a resolver bien sus dudas iniciales (la naturaleza del Palacio; la posible interpretación que descarta rápidamente del sueño trágico), para no partir de supuestos equivocados.

Mark-Alem no quiere abandonar su trabajo en el Palacio de los Sueños. El mundo de los despiertos le parece desvaído y sin importancia en comparación al mundo de los sueños, más verdadero e intenso, sin comprender plenamente las advertencias de su tío (la verdadera relación de poder entre uno y otro). El opresor mecanismo del Palacio (con su oscuridad, con sus jornadas interminables de trabajo...) y cierta fascinación idiotizante por el fenómeno del poder le nublan la vista (igual que a Edipo, que por su parte se ha entregado al relato del hombre que se hace a sí mismo y se proclama hijo de la Fortuna). La prisa por saber se convierte, sin embargo, primero en tentativas débiles de procrastinación cuando dicho saber empieza a presentarse como un adentrarse en la desgracia (tanto en Edipo, cuando intenta dejarse convencer por Yocasta de que no ha de preocuparse por el oráculo, como en Mark, catalogando el sueño trágico como “indescifrable”, esperando que la oscuridad que se cierne sobre su familia se disipe por un golpe de suerte o un *deus ex machina*), después en un áspero y desbocado fatalismo (Edipo: “¡Que estalle lo que tenga que estallar!”;¹⁹⁵ Mark: “Al diablo, se dijo por fin, y que pase lo que tenga que pasar”).¹⁹⁶

En el capítulo del día de descanso, cuando Mark va al Café del Peregrino, encuentra allí a un grupo de ciegos que son clientes habituales del Café, para disgusto del dueño. Son los ciegos de la época del ‘Firmán de la Ceguera’, un decreto que ponía

¹⁹³ *ibid.*, p.120.

¹⁹⁴ *ibid.*, p.125.

¹⁹⁵ SÓFOCLES, *Edipo rey*, trad. de J. C. Cuenca, Cátedra, Madrid, 2009, p.61 (v.1076). Original: “ὄποια χροῖται ὀφθαλμοῖς”, según la edición de Storr: *Sophocles. Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone*, ed. de F. Storr, London, William Heinemann, 1912, p.100 (v.1076).

¹⁹⁶ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.161.

en busca y captura a aquellas personas “cuya mirada maliciosa” hiciera peligrar la seguridad del Estado, el cual terminó por ofrecer una pensión vitalicia a quienes se presentaran para sacrificar voluntariamente sus ojos.¹⁹⁷ Estamos aquí ante el club de jubilados Edipos voluntarios, que han asumido públicamente que es su mirada, y no la del Estado, la que es perversa. La ironía desborda también en este pasaje: Mark-Alem está recordando la conversación con su tío el Visir (esa conversación en la que él no es capaz de ver lo esencial) al lado del club de los Edipos voluntarios, sin darse cuenta él mismo de su propia ceguera, sin pronosticar lo que va a venir.

Si a la escena en que Mark interpreta el sueño fatídico le sucede aquella en la que ve el ataúd saliendo del Palacio, con un efecto premonitorio brutal que Mark no asume con toda plenitud (el significado es la muerte), en el Café del Peregrino la simultaneidad de la presencia de los ciegos con el recuerdo de la conversación con el Visir nos vuelve a sugerir que no importa lo cerca que Mark tenga las pistas. La maquinaria del Estado, con su inoculación constante de terror, sus opacidades, rigideces, hermetismos, crueldades, es lo suficiente incapacitante como para impedir ver lo obvio a quien contribuye a mantenerla. Es la sombría paradoja del funcionario que interpreta todos los sueños excepto el gran sueño de la vida que lo envuelve. Cuando el café empieza a vaciarse, los miembros del Club del Edipo Jubilado son los últimos en marcharse (y Kadaré parece asomar aquí como en el sueño del cementerio de los Estados...):

Sólo los ciegos permanecieron inmóviles en su mesa y, como hacía ya un buen rato que habían agotado todos los temas de conversación, mantenían los cuellos rígidos, como hacen las personas perennemente resentidas con el mundo entero. Aquellas cabezas silenciosas parecían decir: ¿marchan mejor los asuntos del Estado ahora que nuestros ojos, que tanto parecían perjudicarlo, han sido arrancados? Por lo que podemos oír, el mundo está igual que estaba, si es que no se ha vuelto peor.¹⁹⁸

El sonido del instrumento del sueño fatídico, “que sonaba por sí solo en medio del desamparo” de un “terreno abandonado” y que Mark acaba relacionando tarde con el sonido de la *lahuta*, parecido al de un llanto, evoca al llanto que el Edipo niño tuvo que emitir al ser también abandonado en el monte Citerón con los pies atravesados por una lanza, herida que le da nombre (*Edipo*, Οἰδίπους, es un nombre parlante que quiere decir “pies hinchados” < οἰδέω, “hincharse”, πούς, “pie”) y que posibilita su anagnórisis (y, con ella, el reconocimiento de su destino trágico).

Como Edipo, Mark trata con torpeza la pregunta por sus orígenes, pues, aunque él sí sabe cuál es su “patria adoptiva” y su “patria biológica”, no consigue proteger a esta última (los rapsodas son asesinados, su tío Kurt será condenado a muerte). Ese conocimiento, por tanto, no es suficiente para liberarlo del entramado perverso del poder que Sófocles tiende a ocultar y Kadaré tiende a poner de relieve: lo que provoca el desastre es el afán de Layo/del Soberano por mantener el poder a costa de privar de identidad al otro (Layo, con la orden de asesinato de Edipo; el Soberano, con el sometimiento de pueblos ajenos al suyo). La moraleja de la tragedia de Sófocles, “nunca consideréis dichoso a ningún mortal hasta ver su último día”, puede encontrar aquí una lectura en clave prometeica que redistribuye el exceso de responsabilidad de Edipo. Quien primero ha cometido *hybris* no es él, sino Layo, que creyó que burlaría el oráculo de Delfos matando a su hijo, cuando el sentido de la profecía apuntaría

¹⁹⁷ La historia está desarrollada en otra novela de Kadaré precisamente con ese nombre, *El Firmán de la Ceguera*, mencionada al comienzo de esta sección y cuyo protagonista es justamente Alex Ura, primo de Mark (que aparece de pasada en *El Palacio de los Sueños*).

¹⁹⁸ I. KADARÉ, *El Palacio de los Sueños*, trad. de R. Sánchez Lizarralde, Alianza, Madrid, 2016, p.156.

simplemente a la verdad universal de que ningún ser humano, como mínimo por su propia condición mortal, detenta eternamente el poder, sino que está obligado al relevo. Ningún asesinato, deportación o campo de concentración puede cambiar esto, solo alimentar el caos que presuntamente pretende combatir con la tiranía, evidenciando con ello el vacío de sentido al que esta aboca.

Como en *El expediente H.*, hay un posicionamiento nacionalista por Kadaré, pero no una deriva chovinista. En la primera cena familiar, aquella en la que conocemos al tío Kurt, este dice, al respecto del “reparto de poder” entre Albania, su familia y el Imperio: “¿No acabáis de decir que los turcos compartieron el poder con nosotros? Pues repartirse el poder no significa sólo apropiarse de la parte correspondiente de los galones y los tapices. Yo diría que eso sólo llega más tarde. ¡Compartir el poder significa antes que nada repartirse los crímenes!”.¹⁹⁹

Tras todo lo sucedido, en el último capítulo se nos cuenta cómo Mark sigue trabajando en el Palacio de los Sueños, donde su irónico ascenso a jefe del departamento del Sueño Maestro asegura que su degradación espiritual continúa también. Poco a poco “iba identificándose progresivamente con el género de personas que no había podido soportar a lo largo de toda su vida: los altos funcionarios”.²⁰⁰ El golpe definitivo llega con la noticia de la condena de muerte de su tío Kurt. Mark es convocado por el Director General. Espera que la purga continúe con él, que lo destituyan de su puesto, pues, como Edipo, anhela el exilio: “Deseaba salir cuanto antes de aquel despacho, marchar al departamento donde le destinaran, a Selección o a la misma Escribanía, y ocupar su puesto insignificante entre cientos de funcionarios insignificantes”.²⁰¹ Pero ocurre lo contrario: ahora que su “bautismo de sangre” parece haberse completado, Mark es ascendido a primer director adjunto del Tabir. Ante este ascenso, Mark no afirma, no niega, no dice nada al respecto: “Lo escucho, señor”, se limita a responder, “Discúlpeme, se lo ruego, la verdad es que no me encuentro bien. ¡Perdone!”.²⁰² La respuesta del director, referente al necesario cuidado de uno mismo, no puede condensar más sarcasmo por parte del narrador.

Algo queda de su inquietud, claro: esos restos le hacen ir al Archivo, volver a leer el sueño, leer las declaraciones delirantes del vendedor de verduras (que ya ha sido recluido en las cámaras de incomunicación). Pero está ya lo suficientemente enajenado como para cerrar el cartapacio y volver al trabajo que lo reclama. La indiferencia y la dejadez se apoderan de él:

Una tarde, prácticamente a la misma hora y en el mismo corredor de la primera vez, vio a un grupo de personas que sacaban silenciosamente un ataúd de una de las celdas. El vendedor de verduras, se dijo, sin volver la cabeza para comprobarlo ni siquiera por curiosidad. Algo más tarde, mientras viajaba en el interior de su carruaje, la visión retornó a su memoria, pero se deshizo de ella al instante.²⁰³

Su familia le encuentra una mujer para desposarlo, pero él no dice nada. Tanto da lo que decidan por él, se hará igualmente, parece sugerir la narración. Con la mutilación de sus ojos, Edipo sacrifica también su voluntad de tomar decisiones. Parece que algo similar le pasa a Mark.

Así como Edipo se ciega, al final de esta historia los ojos de Mark y de su madre se cubren de velos. Mark lee con dificultad, “como si tuviera los ojos tapados con un

¹⁹⁹ *ibid.*, p.85.

²⁰⁰ *ibid.*, p.227.

²⁰¹ *ibid.*, p.231.

²⁰² *ibid.*, p.233.

²⁰³ *ibid.*, p.238.

trapo blanco que dejara pasar apenas ráfagas de luz lechosa”,²⁰⁴ y en otro momento se restriega los ojos intentando “arrancar el velo tendido sobre ellos por la lectura”²⁰⁵ de los cartapacios (una lectura que pone velos en vez de quitarlos...). Su madre “tenía los ojos velados”.²⁰⁶ Cuando Mark, en ese fulgurante momento en que decide tomar la *Chronique* familiar y escribir algo en ella, piensa en Albania, su pensamiento, “como una estrella lejana y fría, se velaba ante sus ojos, cada vez más distante de él, y se preguntó si acaso era consciente de lo que había en su interior”.²⁰⁷

Mark abre esta *Chronique* al principio de la novela para leer, y al final para escribir. Es, quizá, el mínimo gesto de la “esperanza ciega” prometeica, que, de forma muda, el protagonista y el narrador depositan ante el lector. Porque Mark escribe cuando “se percibían los primeros brotes de la hierba en los parques, entre los árboles todavía desnudos”.²⁰⁸ Él y su madre, la familia Qyprilli, son esos árboles todavía desnudos, ese invierno que se va a alargar tanto como la maldición que pende sobre ellos, tanto como el ejercicio del poder en el que deciden vivir a pesar de sus sinsabores. Pero Mark escribe con los primeros brotes de la hierba, quizá porque, en una intuición ciega, sabe que escribir la historia es esperar la primavera que trae la lectura del otro. Escribe lacónicamente, sustituyendo la palabra “Albania” por el vacío pronombre “allí” (“Sentía en su propio pecho la cavidad vacía de la *lahuta*...”), anotando únicamente los dos acontecimientos que lo han lacerado y lo avergüenzan (la muerte de su tío y su propio ascenso), pero escribe, y no para una institución gubernamental, no para el Tabir ni para el Soberano. Por eso, aun en el laconismo, se permite suposiciones que un simple funcionario desestimaría como irrelevantes: “Allí, ahora debe de haber caído la primera nieve...”.²⁰⁹

La tragedia de Edipo termina con una intervención del coro. En las novelas de Kadaré que beben de la tragedia, sin embargo, el coro apenas aparece o está disperso, fragmentado entre personajes individuales. Ante el horror de los totalitarismos comunistas y la hipertrofia del “personaje colectivo” de la literatura ortodoxa (recordemos la queja del coro en *Vida, representación y muerte de Lul Mazreku*), esta elección parece sensata: la única manera de preservar la dignidad del coro antiguo es dejándolo hibernar, concediéndole un largo invierno de silencio. *El Palacio de los Sueños* se cierra con la contemplación de Mark, a través del cristal del carruaje que lo lleva de regreso a casa, de los almendros en flor del Parque Central:

Al otro lado, a dos pasos de él, sabía que se encontraban la renovación de la vida, la calidez de las nubes, las cigüeñas y el amor, todo lo que había fingido ignorar, temeroso de que pudiera arrancarlo del hechizo del Palacio de los Sueños. 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 encantamiento tocaría a su fin, y cuando el viento volviera 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 de donde nadie regresa.²¹⁰

En los ojos de Mark solo queda ahora el velo lúcido de las lágrimas. No hay coro, solo el llanto silencioso de un hombre. Solo la esperanza mínima: el retrato de un funcionario de la maldad que, desvelado por la belleza del mundo al que cree haber dado ya la espalda, encuentra, por fin, tiempo para detenerse a llorar.

²⁰⁴ *ibid.*, p.234.

²⁰⁵ *ibid.*, p.228.

²⁰⁶ *ibid.*, p.238

²⁰⁷ *ibid.*, p.239.

²⁰⁸ *ibid.*, p.238.

²⁰⁹ *ibid.*, p.239.

²¹⁰ *ibid.*, p.242.