

DIEZ DÍAS DE UN FIN DE SIGLO, DE EMILIA MACAYA: UNA POLIFONÍA

Ten days of an end of the century, *Emilia Macaya: polyphony*

*Ivonne Robles Mohs**

RESUMEN

En la obra de Macaya se da una apertura del espacio discursivo y se despliega un amplio y complejo juego intertextual y paródico, puesto que se nutre de una vasta polifonía: el texto lingüístico (con el empleo del español, del francés, del inglés y del latín), el texto literario (con las citas de múltiples autores y que a la vez evocan la diversidad genérica literaria; el texto mitológico griego y romano y muchos otros textos como el fílmico, el musical, el pictórico, el fotográfico, el periodístico, el científico y el tecnológico.

El complejo entramado que se asocia con los hiperboreales focaliza diversos aspectos, apelativos y atributos de Apolo e intensifica la polifonía, la parodia, la ambigüedad, la inversión y la difusión semántica como lo manifiesta la respectiva onomástica.

Palabras clave: diálogo, parodia, hiperboreales, Apolo, onomástica.

ABSTRACT

Macaya's work presents a discursive space that unfolds a large and complex intertextual and parodic game. This work is nourished by a vast polyphony: the linguistic text (using Spanish, French, English and Latin), the literary text (using quotes from multiple authors that recall, simultaneously, the literary generic diversity), the Greek and Roman mythological text, as well as many other types of texts, such as filmic, musical, pictorial, photographic, journalistic, scientific, and technological.

The complex framework, associated with the Hyperboreans, focuses on diverse aspects, names and attributes of Apollo. Furthermore, it intensifies the polyphony, the parody, the ambiguity, and the semantic inversion and diffusion as manifested in onomastics itself.

Key Words: dialogue, parody, Hyperboreans, Apollo, onomastics.

* Universidad de Costa Rica. Docente, Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica
Correo electrónico: ingmursa@ice.co.cr
Recepción: 12/10/15. Aceptación: 23/01/16.

Diez días de un fin de siglo ya ha invitado a la realización de diversas lecturas posibles. En términos generales, Iván Molina ha hecho importantes reflexiones sobre el nuevo auge de la ciencia ficción costarricense y entonces la ha comentado como una de las dos novelas de ciencia ficción, publicadas en el 2007; y Evelyn Ugalde también se ha referido a dicha denominación, cuando en una entrevista televisiva le planteó a la autora la posibilidad de relacionar su novela con la ciencia ficción, a lo que Macaya replicó con esta interrogación: ¿Hasta dónde esta novela es ciencia ficción?, y, como especialista en el campo de la literatura, aludió también a varios aspectos, por, ejemplo, al proceso de investigación que efectuó para escribir algunas partes del libro, a autores que se han considerado como representantes de la ciencia ficción, a la construcción de la verosimilitud y al problema de la lectura.

Como lo ha comentado ampliamente Lillian Manzor Coats la polifonía y el dialogismo textual, según las reflexiones de Bajtin, son elementos característicos del discurso del carnaval, el cual como modelo persiste en las obras más importantes de la literatura latinoamericana.

En el marco de las valiosas premisas de Manzor, el texto carnavalesco es un texto subversivo que ostenta autorreflexivamente el cambio. No obstante, con las palabras evocadas de Umberto Eco, el carnaval resulta imposible si no hay leyes válidas que se rompan, es decir, se debe sentir la majestuosidad de la norma prohibida para apreciar la transgresión.

Severo Sarduy también analizó la carnavalización en la literatura latinoamericana; precisamente, el enmascaramiento o la extrema artificialización practicada en muchos textos latinoamericanos le permitió señalar la instancia de lo barroco en estos.

Para este narrador y teórico, la carnavalización implica la parodia, en tanto que equivale a confusión y afrontamiento, a intersección de distintos estratos y de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. Así lo barroco se presenta como un espacio de diálogo o una polifonía; en la carnavalización del barroco

se insertan, entonces, como trazos específicos, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro, las otras constelaciones de sentido de las letras, etc. En suma, para Sarduy, el barroco actual o el neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia y, por consiguiente, es el arte del juego, del destronamiento y de la discusión.

Esta no es la ocasión para tratar la pertinencia o la impertinencia de las denominaciones mencionadas: texto posmoderno o texto neobarroco, propuestas por Manzor y por Sarduy, en dos momentos históricos diferentes, pero sí para leer la polifonía y la confluencia de elementos carnavalescos en la novela de Emilia Macaya.

En diez días de un fin de siglo, la instancia narrativa invita a jugar, ya que, en el manuscrito encontrado y traducido, el término “jugar” quedaba asociado a las nociones de entretenerse o divertirse con las pistas que conducirán, por los distintos libros:

HACIA UN CONJUNTO SECUENCIAL DE “HISTORIAS”, O “RELATOS”, O CUENTOS”-ALGUNO DE LOS TRES APELATIVOS HA DE TORNARSE INTELEGIBLE- PARA UN NÚMERO TOTAL DE DIEZ, EN EL QUE SE INCLUYE LA HISTORIA YA REPRODUCIDA (Macaya, 2007: 36).

En la obra de Macaya se da una apertura del espacio discursivo y se despliega un amplio y complejo juego intertextual y paródico, puesto que se nutre de una vasta polifonía: el texto lingüístico (con el empleo del español, del francés, del inglés y del latín), el texto literario (con las citas de Shakespeare, Hesíodo, Virginia Woolf, Boccacio, Susana San Juan o Juan Rulfo, Eunice Odio, sor Juana Inés de la Cruz, La Eneida o Virgilio, entre otras, y que a la vez evocan la diversidad genérica literaria; el texto mitológico griego y romano y otros muchos textos como el filmico, el musical, el pictórico, el fotográfico, el periodístico, el científico y el tecnológico. La novela surge entonces del diálogo entre todos estos textos y de la parodia

de los principios novelescos establecidos y se exhibe como tal.

La instancia narrativa instala o relaciona a los personajes, acostumbrados “ a recibir la aromática neutralidad de la asepsia” (Macaya: 7) y a vivir en sus estancias, en aislamiento y soledad, en un domo que servía como sala de informaciones y consultas, es decir, en un espacio amenazado por una marea de contaminación, una marea invasora o efluvio apestoso que extiende su recorrido letal, su fetidez y sus efectos nauseabundos.

Sin embargo, Ema siempre está ausente y es un enigma, pero es la amiga común por la que todos preguntan, pues también es la comisaria del abastecimiento con la que Valeria había coordinado, meses atrás, “un envío de nutrientes a las colonias del círculo hiperboreal” (Macaya: 3) ; por lo que Laura, quien había sido admitida en el Magno Complejo de las Ciencias y posee un amplio conocimiento en sistemas comunicativos, no llega a elucidar por qué Ema escogió a Valeria y no a ella para lo del envío al círculo hiperboreal. Laura y Valeria entonces se vuelven menos cercanas “después del episodio referido a los hiperboreales” (Macaya: 8). Los personajes ya mencionados abandonan el domo y comienzan a ascender y nadie puede dar con el paradero de Ema, lo que provoca incertidumbre; no obstante, deben definir dónde se refugiarán y así Valeria recuerda una edificación estratégicamente ubicada a la que había acudido con Ema para dejar algunas provisiones, más o menos por la misma época en que arreglaron el envío hiperboreal.

La polisemia del empleo reiterado del adjetivo “hiperboreal” y del sustantivo “los hiperboreales” intensifica el juego intertextual y paródico en la obra de Macaya.

De acuerdo con el Diccionario de lengua española (Real Academia Española: 2001: 343), el vocablo “boreal” es un adjetivo que manifiesta lo relativo al bóreas o al norte y el sustantivo “bóreas” designa el viento procedente del norte. Al tenor de las fuentes míticas, Bóreas es el dios del viento del norte y se le asocia con los acontecimientos del disco y de la muerte de Jacinto, uno de los amados de

Apolo. Cabe destacar que, de conformidad con dicho diccionario, también se puede decir que los lexemas “hiperbóreos” e “hiperboreales” son sinónimos, pues, “hiperbóreo” es un adjetivo que alude a las regiones muy septentrionales y a los pueblos, animales y plantas que viven en ellas (: 1215).

Según Herodoto, los pueblos del contorno no hablaban de los hiperbóreos, pero sí lo hicieron Hesíodo y Homero así como los delios, quienes se refirieron a sus ofrendas de trigo, a las doncellas que llegaron a Delos en compañía de sus dioses Apolo y Artemisa, a Abaris quien le dio vuelta a la tierra entera sin comer y cabalgando en una flecha; finalmente él se ríe de los que describían los globos terrestres de los hiperbóreos, los cuales pintaban la tierra redonda. Para Plinio, los hiperboreales se caracterizaban por ser personas dichosas, longevas y que desconocían la discordia y la enfermedad.

Desde la época clásica, el país de los hiperbóreos se ha representado como una región ideal, donde se daban dos cosechas anuales, los árboles producían frutos que hacían desfallecer o rejuvenecer, los habitantes eran hasta inmortales, tenían conocimiento de la magia y podían convertirse en fantasmas, volar y hallar tesoros.

En suma, las diversas fuentes han destacado a los hiperboreales como un pueblo mítico ligado a Apolo, quien antes de trasladarse a Delfos por orden de su padre, viajó a dicho país, donde permaneció algún tiempo y solía regresar anualmente en el invierno para rejuvenecerse e incluso cada diecinueve años, período que necesitan los astros para efectuar una revolución completa y volver a la posición inicial, donde todas las noches, entre el equinoccio de primavera y la salida de las Pléyades, se le oía cantar sus himnos acompañado de la lira.

El mito de Apolo es extenso y complejo; con él los griegos sintetizaron sus ideales culturales: belleza, inteligencia, sabiduría, hedonismo y generosidad, pero asimismo fue un dios guerrero que enviaba pestes y que luchó a favor de los troyanos. Esta divinidad también fue considerada como un hijo de los

hiperboreales y hasta llegó a tener el apelativo de Apolo Hiperbóreo y reinó en las Islas de los Bienaventurados, las cuales han sido reconocidas como el paraíso del Orfismo y del Neopitagorismo, incluso Pitágoras pasaba por ser una encarnación de Apolo Hiperbóreo.

Además, un componente de Apolo parece haber sido un ratón oracular y precisamente otro de sus apelativos fue Apolo Esmínteo, es decir, ratonero o con aspecto de ratón, y bajo esta advocación era adorado como dios de la medicina y de la profecía. Con su hermano Dionisio, Apolo compartía la inspiración poética y la fusión entre ambos fue tan estrecha que en los tímpanos de los templos aparecía esculpida por delante la figura de Apolo y por detrás la de Dionisio, es decir, la síntesis de los llamados contrarios; y en el templo de Delfos resonaba el peán desde la primavera hasta el otoño así como el ditirambo durante el invierno, cuando Apolo viajaba a la región hiperboreal.

Resulta ineludible mencionar que Apolo, etimológicamente, podría ser afín a “abelios”, nombre del sol entre los cretenses (Tibón: 2005: 32), y que era hijo de Zeus y de Leto quien había nacido en el país de los hiperbóreos. Destacó también como una divinidad que nunca se desposó pero que protagonizó memorables episodios de seducción, pasión y amor, vestido con sus hermosos bucles negros de reflejos azulados, como los hiperbóreos o los delios solteros, quienes solo se cortaban los rizos para ofrendarlos en los días previos a sus nupcias, y amparado en sus célebres metamorfosis para alcanzar sus propósitos, al convertirse en tortuga, serpiente o lobo.

En este contexto, es insoslayable referir que, en Roma, Augusto adoptó a Apolo como protector personal y desde entonces quedó asociado con el poder en términos generales y que quizás por esto y por todo lo expuesto, se utilizó su nombre en el Proyecto Apolo de la NASA así como en el ámbito de la informática, con la computadora Apple, es decir, manzana, uno de los posibles significados de la palabra Apolo.

En el texto de Macaya, el complejo entramado asociado con los hiperboreales focaliza diversos aspectos, apelativos y atributos

de Apolo e intensifica la polifonía, la parodia, la ambigüedad, la inversión y la difusión semántica como lo manifiesta la respectiva onomástica: Laura o laurel, la planta por excelencia del dios; Dionisio, una evocación de su parentela fraternal; Isabel, una parcial metátesis de El-isab(et) (Tibón: 2005: 134 y 150) que remite al lirio como también Susana; Lisandro, una reminiscencia del guerrero troyano; Edgardo Rojas, reconocido con el sugerente calificativo “ratón de biblioteca” y cuyo nacimiento se dio mediante una nueva técnica que cultiva y nutre los espermátogenos en tejidos testiculares de ratón hasta que se convierten en espermatozoides, según lo informado por Seminario de los Centros de Reproducción Asistida; Flamina, una resonancia de cuando en Roma, con motivo de la peste, se estableció el primer templo de Apolo en los campos Flaminius; Galileo y la presencia inexplicable de la marea con lo que se relativiza el campo científico moderno al recordar la equivocación o error del brillante y polémico matemático, físico y astrónomo italiano, para quien el movimiento de la tierra producía la marea y no el movimiento producido por la atracción del sol y de la luna (DRAE: 1452), además, de que los pitagóricos tan ligados a los hiperbóreos ya habían concebido la movilidad de la tierra; y Amador, el apuesto, el gentil, el juicioso, el diligente y el de la “imponderable posterioridad corpórea” (Macaya: 10) y de bucles azulosos, es decir una sugestiva alusión a Apolo, y amante de Isabel. Las letras iniciales de los nombres Amador e Isabel se vuelven también significativas y evocan el conocido lamento de Apolo “AI, AI”, grabado en los pétalos del lirio rojo como la púrpura con que inmortalizó a su amante Jacinto, al hacer surgir la nueva flor mítica de la sangre del joven.

A raíz de la marea mencionada, los personajes llegan a conocer los libros, los cuales son leídos por medio de un descifrador de códigos o de reproducción de signos, porque esos personajes, pertenecientes a otra época en la que lo habitual es rodearse de toda clase de pantallas e instrumentos para la comunicación, desconocen los librerías, los libros, las páginas,

la escritura y lo se conoció como las letras o la literatura. Así las cosas, llaman sustancia o masa al libro, laminilla a la página y caracteres o inscripción a la escritura.

Este complejo proceso de desciframiento textual constituye, entonces, una simulación de la lectura, en su sentido más amplio, la cual resulta de una productividad que se transforma en reescritura, en reconstitución de materiales performativos y en una fusión del pasado y del futuro así como también del presente y del futuro.

Dionisio es el personaje que encuentra las láminas que contienen el relato “El escalón cuarenta y uno”, y donde aparece la palabra “novela” en un contexto espectacular y especular, pues la paciente madura convoca la ambigüedad o la relativización de dicha palabra ya que la emplea para referirse a una telenovela y al guapo joven que observa, en los siguientes términos:

Por mí que apaguen el televisor... mucho más interesante esta novela. Y qué digo novela, no seas bárbara, si es el novelón completo. Del principio hacia el medio- qué paquete- y después hasta el fin... de la cabeza a los pies con todo y el intermedio (Macaya: 68).

Desde un punto de vista de la diégesis, el acontecer se desarrolla en un consultorio, es decir, en un lugar de transformaciones, de reconstitución y de reversibilidad, donde proliferan el pelo teñido, la liposucción, la gimnasia, el levantamiento de los senos y de los glúteos, el arreglo de la nariz y hasta la solicitud de restauración o de reciclamiento del himen. Si bien, desde el nivel diegético, se puede afirmar que, por distintas circunstancias, los personajes están insastifechos con sus cuerpos, es evidente que tales cuerpos son una simulación de la escritura; y así en páginas anteriores se asocia el cuerpo y el libro, cuando se expresa que Dionisio:

Bajo el yunque que soportaba el techo y ocupando un décimo lugar entre los incontables cuerpos llamados libros, (...) halló las nuevas láminas que contenían la historia (Macaya: 60).

A lo largo de la novela, Dionisio es ampliamente caracterizado. Entre sus atributos

destacan: ser un joven sin oficio conocido, sagaz, pícaro y divertido; calza botines, gusta de abandonar lo rutinario, sonríe y se ríe a carcajadas, y suele repartir un líquido cristalino, de un tono amarillento que produce un agradable picor en la garganta. En su vasta polifonía, *Diez días de un fin de siglo*, indudablemente dialoga o reconstruye también el complejo mito griego en torno a la divinidad Dionisio o Dionisos. Es precisamente el personaje homónimo quien encontró las láminas donde además se asocia el físico fenomenal de la esposa del doctor con Afrodita emergiendo de los mares, así como al muchachón bronceado, de metro noventa y cinco o más, con Adonis. Cabe entonces proponer la siguiente pregunta: ¿con cuál cuerpo se evoca una asimilación con las divinidades Apolo / Dionisio? Con lo analizado, es posible responder: con el cuerpo textual o sea con Diez días de un fin de siglo.

La novela de Emilia Macaya, como texto dionisiaco o carnavalesco, se libera de los procedimientos novelescos, y parece que se teatraliza, así el conjunto de las historias, relatos o cuentos semejan parlamentos; la voz narradora casi evoca una voz de acotación y la biblioteca es asimilable a un escenario, un lugar en el que se han refugiado los personajes, como se dijo, por la presencia de la marea invasora y contaminante. Y es aquí donde ellos, en un amplio sentido, llegan a contaminarse a través del proceso de desentrañamiento de los libros encontrados, pues, hasta ese momento eran prácticamente unos autómatas, rodeados de diversos aparatos de comunicación y nutrientes, pero llenos de soledad y faltos de sentimientos y sensaciones.

Al retomar los hilos narrativos, conviene inquirir ¿Y Ema?, quien siempre está ausente, desaparecida, enigmática, asociada a los hiperboreales y que había encontrado el lugar donde estaba la biblioteca o ¿el tesoro? Ema se hace presente, “hecha voz gracias al cúbico cuerpecillo” (Macaya: 200), es decir, ella como los otros, sus congéneres, son palabras omnipresentes y con diversidad de formas gráficas en el texto; o sea, representan la materia

con la que se construye la novela, la literatura, la cual puede aparecer en libros de formato convencional o no; por eso Ema manifiesta:

Conozco bien que me extrañaron - se difundía la voz de Ema-, pero han de saber que no los abandoné, pues aun sin verme han tenido mi presencia constante, gracias a las palabras (...) Seremos libros siempre: no importa quién pretenda exterminarnos (Macaya : 198-199),

y procede a contar su historia mediante palabras. En este contexto, es preciso resaltar la polisemia asociada con el nombre Ema: etimológicamente, su valor semántico es “ fuerza” (Tibón: 86) y según el Diccionario de la lengua española, es equivalente a – ma y forma sustantivos emparentados frecuentemente con verbos griegos, que solían indicar el resultado de la acción significada por el verbo correspondiente, como drama entre otros (DRAE: 1408); con base en las fuentes míticas, Ma era la palabra que designaba a la madre de Dionisio.

A estas alturas, también es oportuno plantear esta interrogación: ¿por qué la palabra Apolo está ausente a lo largo de *Diez días de un fin de siglo*? La novela responde cuando se relata que Zeón, sumergido en la clara luz veraniega de aquel año 3.068 posterior a la hecatombe, reprodujo los signos de un texto fechado el 1 de diciembre de 1999, es decir, escrito en invierno o sea cuando, al tenor de la evocación de las fuentes míticas, Apolo había partido a su reencuentro con los hiperboreales. En estas circunstancias, resuena la voz de Dionisio y el calendario lunar griego basado en el número diez, cifra presente en el título de la novela. Y es, justamente, el personaje Dionisio quien repara en la importancia asignada a dicho número a lo largo de todos los acontecimientos vividos e ingiere diez tragos para aligerar el ánimo y combatir el frío. En diez días también los personajes, al protegerse de la pestilente marea, desentrañaron los avatares de los diez relatos, se contaminaron con los libros y se transformaron en ratones de biblioteca y en seres humanos, como Amador e Isabel, que se vuelven amantes

con la lectura de un intenso y lírico pasaje sobre Susana San Juan.

La instancia narrativa relaciona la labor de Zeón con la caracterización del valle, donde destacan las construcciones hechas por los Enviados luminosos, quienes también constituyen una evocación de los hiperbóreos y revelaron las directrices para que los personajes jugaran con la serie de pistas que los llevaron por los distintos libros o polifonía. Esas edificaciones eran unos túmulos gigantescos, unos en forma piramidal y otros de curiosas figuras feminoideas con singulares cabezas, lo cual parece estar sugerido en la portada de la novela, en la que se manifiesta la polifonía o el afrontamiento de los múltiples discursos: el literario o novelesco, el mítico, el tecnológico, el de la ciencia ficción, entre otros.

En suma, *Diez días de un fin de siglo*, como texto carnavalesco, pone en escena la polifonía o la palabra contaminada, que busca transgredir y liberarse de la opresión social y cultural, es decir, de las clasificaciones o las denominaciones literarias o no, en el más amplio sentido, y autorreflexiona sobre el destronamiento y la discusión de las respectivas convenciones y potencia la risa carnavalesca, es decir, ambivalente; en términos de Bajtin, “ una risa alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtin: 2003: 17), ya que como también ha expresado este teórico, la palabra es el medio dialogal y su vida está en su transferencia de una boca a otra, de un contexto a otro, de una generación a otra, como acontece en la novela de Emilia Macaya.

Bibliografía

Bajtin, Mijail. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Bartra, Agustí. (1982). *Diccionario de mitología*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A.

Bernabé, Alberto, Kahle, Madayo y Santamaría, Marco Antonio (EDS.). (2011). *Reencarnación La transmigración de las almas entre Oriente y Occidente*. Madrid: Abada Editores.

Falcón Martínez, Constantino, Fernández Galiano, Emilio y López Melero, Raquel. (2008). *Diccionario de mitología clásica I (A – H)*. Madrid: Alianza Editorial.

Garibay, K., Angel María. (2007). *Mitología griega*. México: Editorial Porrúa.

Grimal, Pierre. (2008). *Diccionario de mitología*. Barcelona: Paidós bolsillo.

Herodoto. (2007). *Los nueve libros de la historia*. México: Editorial Porrúa.

López Trujillo, Fernando. (2008). *Breve historia de la mitología griega*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S. L.

Macaya, Emilia. (2007). *Diez días de un fin de siglo*. San José, Costa Rica: EUNED.

Manzor Coats, Lillian. (1996). *Borges / Escher Sarduy/ CoBrA: Un encuentro posmoderno*. Madrid: Editorial Pliegos.

Pérez-Rioja, J. A. (1962). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.

Plinio Segundo. (1999). *Historia natural*. Madrid: Visor Libros.

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A.

Sarduy, Severo. (1977). “El barroco y el neobarroco”. En: *América latina en su literatura* Coordinación e introducción por César Fernández Moreno. México: Siglo veintiuno editores, sa.

Tibón, Gutierre. (2005). *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica.

