



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

ZEITGEIST Y MITO: VERDAD, IDENTIDAD Y ALCANCES EN LAS
MANIFESTACIONES MÍTICAS DE LA NOVELA *ED KING* DE DAVID
GUTERSON

POR: GUSTAVO BERNAL DÍAZ

DIRECTORA: MARCELA MARÍA RAGGIO

CODIRECTOR: RUBÉN ÁNGEL PERETÓ RIVAS

CIUDAD DE MENDOZA - 2017



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE MAESTRÍA

ZEITGEIST Y MITO: VERDAD, IDENTIDAD Y ALCANCES EN LAS
MANIFESTACIONES MÍTICAS DE LA NOVELA *ED KING* DE DAVID
GUTERSON

MAESTRÍA EN LITERATURAS CONTEMPORÁNEAS EN LENGUA
INGLESA

POR: GUSTAVO BERNAL DÍAZ

DIRECTORA: MARCELA MARÍA RAGGIO

CODIRECTOR: RUBÉN ÁNGEL PERETÓ RIVAS

CIUDAD DE MENDOZA – 2017

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN	5
1. Breve presentación del autor y su obra	5
1.1. Síntesis argumental de Ed King	7
2. Antecedentes	9
3. Justificación y fundamentación del problema por investigar	13
4. OBJETIVOS.	15
5. Breve aproximación al marco teórico	15
6. Hipótesis	18
7. Metodología	19
Capítulo 1	21
1.1. La Mitocrítica y el Mitoanálisis de Gilbert Durand	21
1.2. En la “época del yo” y la autorrealización de Charles Taylor.	25
1.3. El progreso como información e imagen en la perspectiva de Gianni Vattimo.	28
1.4. De la oscilación epistemológica y ontológica de acuerdo con Brian McHale y el <i>dominante</i> .	31
Capítulo 2: <i>Zeitgeist</i> y mito	39
2.1. El contenido mítico en Ed King y su orientación.	40
2.1.1. Diane, la <i>femme fatale</i> , la cazadora.	41
2.1.2. Diane, la vanidad y el mito de la eterna juventud.	48
2.1.3. Pop, el anciano (sabio) y la verdad.	52
2.1.4. Walter Cousins, <i>Don Juan</i> o el que corteja con riesgos.	56

2.1.5. Ed King o la convergencia	60
2.2. Ed King, la alegoría del hombre moderno.	86
Capítulo 3: Aspectos postmodernos de la novela.	89
3.1. Metalepsis: Guido o la metáfora del piloto.	89
3.2. Ausencias mitemáticas	93
3.3. Remitologización	97
Capítulo 4: Repercusiones míticas	101
4.1. Repercusión social: verdad e identidad.	101
4.2. Repercusión pedagógica: el canon.	106
Conclusiones	113
Fuentes y bibliografía consultada	118

ZEITGEIST Y MITO: VERDAD, IDENTIDAD Y ALCANCES EN LAS MANIFESTACIONES MÍTICAS DE LA NOVELA *ED KING* DE DAVID GUTERSON

INTRODUCCIÓN

1. Breve presentación del autor y su obra

David Guterson nació en Seattle (Washington) en 1956. Fue alumno de escuela pública (*Roosevelt Highschool*) y posteriormente de la *Washington University*, donde primero recibió grado en Literatura, y posteriormente realizó estudios de maestría en Escritura Creativa. Después, se dedica a trabajar como profesor de inglés en una escuela local, *Bainbridge Highschool*, en *Bainbridge Island* (Washington). Estando allí empieza a trabajar para la revista *Sports Illustrated* y la *Harper's Magazine*, donde escribe pequeñas historias y ensayos. En este momento se dedica principalmente a la escritura de cuentos cortos que serían su primera publicación, *The Country Ahead of Us, the Country Behind* (1996). En la actualidad, Guterson vive en el mismo sitio (Bainbridge Island) con su esposa, Robin Guterson, una terapeuta del lenguaje, y sus cinco hijos (Mathews, L. 2016)

Su experiencia como padre lo llevó, por accidente, como él mismo dice (Cfr. *Ibid.*), a escolarizar a sus hijos en el hogar. Esta experiencia sería luego recogida y puesta sobre el papel en su libro *Family Matters: Why homeschooling makes sense* (1992). En este, Guterson discute acerca de la naturaleza y las bondades de la escolarización en casa, resaltando el rol crucial de los padres en la educación de sus hijos y la vida familiar como imprescindibles para el éxito académico. Desde cierta perspectiva, en esta obra se puede contrastar la enseñanza impartida en el sector público (norteamericano), al que llama "*instructional delivery system*", como entes a los que los ciudadanos deben entregar a sus hijos, con la educación que recibirá Ed King, nombre homónimo de la novela objeto de estudio de la presente tesis (London: Bloomsbury, 2011). En esta, Ed, el personaje principal, es moldeado por las fuerzas estatales a las que alude el Tiresias de la norteamericana Salley Vickers cuando dice sobre los dotados, "*a gift works better where others are gifted too*" (*Where three roads meet: the myth of Oedipus*. 2007). Ed se convierte así en el producto de un sistema educativo de élite.

Entre sus influencias, Guterson reconoce a la escritora Harper Lee, autora de *To Kill A Mocking Bird* (1960), de absoluta influencia para su gran éxito *Snow Falling On Cedars* (1994), por la cual le llegaría el reconocimiento mundial al otorgársele el premio PEN/Faulkner Award for Fiction. La investigación exhaustiva, rasgo característico de su estilo, le significó un periodo de investigación de 10 años antes de terminarla, y se convertiría en un *best-seller* internacional. Se le debe el éxito, no menor, de la adaptación para cine en 1999 con el mismo título y nominada por mejor cinematografía¹. Después de este éxito, Guterson abandona la enseñanza para dedicarse a la escritura.

Otra de sus influencias es su padre, un reconocido abogado defensor, que hacía que el joven Guterson quedara “*intrigued by the narrative of his father's cases*” (Lundquist, M. 2016). Sin embargo, el litigio nunca fue su vocación. Su mismo padre le ayudaría precisamente en la revisión de los asuntos legales tocados en *Family Matters*, pues también ha ejercido como defensor de los intereses de los *homeschoolers* en las cortes.

Su segunda novela, *East of the Mountains*, aparecería en 1999 y relata la historia de Ben Givens, un hombre atormentado por la enfermedad y la mortalidad que, condenado a muerte por un cáncer de colon, decide acabar con su vida simulando un accidente al ir de cacería (Kakutani, 1999).

La siguiente novela será *Our Lady of the Forest* (2003). La historia se sitúa también en Washington, en la comunidad de North Fork, durante el otoño de 1999. En esta novela, el tema de la fe y la credulidad son el elemento principal de la trama: una joven de dudosa reputación se convierte en el centro espiritual de la comunidad cuando resulta ser testigo de una manifestación mariana: la mismísima Virgen María se la aparece mientras trabaja recolectando hongos en el bosque, solo que ella es la única que puede observarla. La trama involucra al padre Donald Collins, quien se pone en riesgo ante las autoridades eclesiásticas para defenderla y quien parece sentirse atraído hacia la chica. El dilema de la fe también se pone sobre la mesa en *Ed King*, pero en esta el objetivo es desmitificar. Stephen Amidon, escritor y crítico norteamericano, llama la atención sobre la inconsistencia del tono narrativo

¹ Scott Hicks (director), David Guterson (escritor), Ronald Basse (guionista) (2013). *Snow Falling ON Cedars* [Cinta cinematográfica]. EU.: Universal Pictures.

de la novela, la tortuosa descripción de las imágenes y el uso de lo que denomina “*thesaurus-cracking vocabulary*” (Amidon, 2003).

Otros escritos del autor son:

Novelas: *The Other* (Vintage: 2008), *Ed King* (Vintage, 2011); relatos: *Problems with People* (Vintage, 2014); poesía *Songs for a Summons* (Lost Horse Press, 2014), y otros: *Descent: A Memoir of Madness* (Vintage, 2013).

1.1. Síntesis argumental de Ed King

La novela *Ed King* es una renarración de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*. La historia transcurre, de manera habitual en este escritor, en Seattle, a finales de los años 60 del siglo XX.

Walter Cousins es un actuario, “*a guy who weighs risk for a living*” (12), cuya familia está conformada por su esposa, Lydia Cousins, y sus dos hijos, Barry y Tina. A sus vidas llega una joven inglesa, Diane Burroughs, una *au pair* de apenas quince años (según dice ella misma en el momento previo a la relación amorosa con Walter, aunque él mismo, más adelante, asegura que son dieciocho), “*daughter of the town whore*” y a la vez, irónicamente, un regalo del cielo (*godsend*) para Walter. Habiéndose quedado solo y a cargo del cuidado de los hijos debido a una crisis mental de su esposa, contrata a Diane para que lo ayude en esa tarea, y termina involucrándose amorosamente con la niñera. Convenientemente para Walter, su esposa regresa y es ya innecesaria la permanencia de Diane en casa. Como resultado del *affair* de Walter con Diane, esta queda embarazada. Al enterarse, Walter le propone encargarse de la criatura y asegurarle protección total bajo la condición de que no cuente absolutamente nada. Walter propone, incluso, la posibilidad de un aborto, sopesando como le enseña su profesión, todos los pro y los contra de ambas decisiones. Diane, quien desde el comienzo se ha mostrado como una chica decidida y de muchos bríos, resiente la facilidad con la que Walter pretende solucionar el “problema” y decide tener a su hijo para luego entregarlo en adopción. Walter, quien no sabe que el niño ha sido entregado, continúa pagando la manutención de ambos.

Con la separación de los tres la novela va siguiendo sus vidas y acontecimientos: por un lado, el niño es entregado a una familia (de corte judío, pero de convicciones

moderadas, laxas), Dan y Alice King, quienes tienen problemas para concebir naturalmente. Como es de esperar de la retoma de un mito, la ironía campea en sus vidas y es así como, catorce meses después, Alice logra quedar embarazada y tienen a Simon, como por milagro. Entre tanto, Diane hace esfuerzos por permanecer en el país y termina siguiendo los pasos de su madre (¿destino?), como *escort*, mientras que Walter continúa religiosamente manteniendo económicamente a la chica y a su hijo.

La adolescencia golpea fuertemente a Ed: las drogas y el alcohol configuran una etapa oscura de su vida. Bajo el influjo de sus pasiones juveniles, termina involucrado en un accidente automotriz en el que, sin saberlo, asesina a su padre biológico, del cual no sabe absolutamente nada ya que sus padres adoptivos nunca le revelan su origen. Sumido en la depresión por saberse asesino de alguien, Ed intenta comprender su error y después de algún tiempo logra superar la culpa. Los hermanos Ed y Simon van creciendo y sus personalidades definiéndose: ambos comparten cierta afición hacia los superhéroes (detalle que se alinea en la dirección mítica de la novela) y las matemáticas; Simon canaliza este gusto en el diseño de videojuegos y a temprana edad, se convierte en un exitoso diseñador y empresario. Por su parte, Ed se enfoca en la solución de algoritmos y de problemas de programación. Mientras que de Simon no se da a conocer más que esta faceta de *geek*, su hermano es un éxito en casi todo lo que se propone: la academia, los deportes, su profesión y, sobre todo, con las mujeres. La libido del joven Ed le hace ganar experiencia en el ámbito amoroso, llegando incluso a sostener una relación amorosa con una maestra. Desde ese momento, las mujeres mayores (especialmente sus pies y sus pechos) le llaman más la atención. Este detalle ya resulta suficiente para comenzar a explicar las relaciones míticas y psicológicas de la novela.

Los hermanos llegan a la universidad. Después de un tiempo, Simon se independiza tras hacer buen dinero con su primer videojuego. Ed, por su parte, con la ayuda de sus padres, renta una casa cuyo garaje convierte en una suerte de laboratorio informático o, en palabras de Ed, un gran "*information retriever*" con lo cual planea convertirse en "*king of search*" (225).

Diane, entre tanto, va de fracaso en fracaso, desde lo laboral hasta lo sentimental. La causa no se oculta: el engaño constante la lleva a tener que suplantar su identidad en varias ocasiones y su vida se llena de altibajos en medio del

desasosiego por un futuro inestable y su obsesión por la belleza, que la lleva a practicarse continuas cirugías con las que pareciera querer detener el paso del tiempo.

Como si el tiempo quisiera cerrarse en un círculo perfecto, después de unos años, Diane regresa al mismo sitio en donde una vez estuvo con Walter, el padre biológico de Ed. En ese lugar conoce a Ed, por cosas del destino, y comparten animadamente una conversación respecto de, precisa e irónicamente, la teoría de las probabilidades. Tras quedar prendado el uno de la otra, el acto incestuoso tiene lugar y ambos emprenden una nueva etapa de sus vidas en aparente calma y total felicidad. Sin embargo, el genio de Ed logra crear la máquina con la que ha soñado: una interfaz que puede interactuar con el humano a través del lenguaje articulado y con la mayor capacidad de acceso a la información que nadie jamás ha podido imaginar. Con ella, su propia pitonisa, Ed logra enterarse de su verdadero origen y la novela llega así al trágico desenlace de su desaparición en búsqueda de aquella que le diera el ser y que también, al reconocer la verdad, desaparece sin dejar rastro.

2. Antecedentes

Ed King, novela del norteamericano David Guterson publicada en 2011, es la versión novelizada y ambientada en nuestro siglo de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*; la presente investigación estudia, en consecuencia, la novela *Ed King* en tanto que renarración del *Edipo Rey*. Estas retomas de la tragedia griega han sido numerosas y se siguen escribiendo; son los casos de, por ejemplo, la versión para teatro del francés Jean Cocteau, *La Machine Infernale*, estrenada por primera vez en 1934 en París; la obra teatral del inglés Steven Berkoff, *Greek*, ambientada en la Londres de los '60 y estrenada allí mismo en 1980 por primera vez; o *Where Three Roads Meet*, novela de la escritora inglesa Sally Vickers publicada en 2007 por Canongate, para mencionar algunas de las más recientes reapariciones de la tragedia y el mito.

Sin embargo, este apartado de nuestra tesis no se trata de las renarraciones propiamente dichas, sino de los estudios sobre renarraciones. En ese sentido, *El retorno del mito de Edipo en la literatura francesa del siglo XX: su proyección en la obra de Jean Cocteau* (Morales Peco, 1996) ofrece un método de trabajo comparativo en el que se organiza cada obra, hipotexto e hipertexto, de acuerdo

con sus estructuras mitemáticas; es decir, de acuerdo con la aparición de los elementos narrativos constitutivos del mito de Edipo que la autora desarrolla apoyándose en los estudios sobre lo imaginario del antropólogo Gilbert Durand (*De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras y aspectos de la obra*, 1983). En vista de la magnitud que podría llegar a tener una obra que estudiara la historia de las reescrituras del mito a partir de la tragedia de Sófocles, decide concentrarse en la versión de Jean Cocteau, ya que parece que toda la obra de este autor “gira en torno a Edipo o a Orfeo” (Morales P., 9). Es importante anotar que la circunscripción a este autor también abarca su época y la visión de mundo en la que se genera. De manera pues que, ante todo, importa aquí la relevancia dada a la estructura de la narración del mito en el hipotexto y el hipertexto en términos de la disposición de sus mitemas y del nuevo contexto en el que los mismos son utilizados.

Dentro del campo más amplio de las renarraciones de mitos en general, se destaca *Reescrituras de los mitos en la literatura* (Herrero Cecilia, Morales Peco & Brunel, 2008), de la que también Morales Peco participa como autora y coordinadora. El catálogo de mitos que esta colección aborda comprende: las reescrituras modernas de los mitos de la antigüedad griega y latina, los mitos de la cultura judeocristiana, los artúricos, los de Don Quijote y de Don Juan, los temas y mitos de la literatura fantástica, los de la postmodernidad y de la ciencia-ficción, entre otros. Como se puede apreciar, esta colección de ensayos sobre reescrituras de mitos constituye un compendio de temas, motivos, nociones de mitocrítica y mitoanálisis, que son una contribución al presente trabajo en virtud de las posibilidades metodológicas que comprende. En este sentido, son significativos para el presente estudio el tema de los mitos del postmodernismo y la ciencia-ficción, de Don Juan, del Judío Errante y, en general, aquellos relacionados con la antigüedad griega y latina.

De las obras comentadas se han mencionado con alguna frecuencia términos como mitocrítica, mitoanálisis y mitema. Esto se debe a que estas obras beben de una fuente común, están basadas en los estudios de lo imaginario de Gilbert Durand.

En el prefacio a *De la mitocrítica al mitoanálisis* (Durand, 1983) Blanca Solares califica de “humanismo antropológico” (p. XIV) el trabajo de Durand puesto que intenta recuperar el imaginario del género humano (arquetipos, mitos, símbolos) como “la tarea primordial para escapar de la crisis nihilista en la que nos sumerge la civilización tecnocrática” (p. XV). De la mano de este espíritu nihilista va también el ánimo desmitificador que el mismo Durand percibe como “mito civilizador” y como “neurosis cultural” de nuestra época (92). El texto, la narración, no son ajenos a

estos movimientos del espíritu y en uno o en otra se pueden descubrir no solo las motivaciones, la ideología, los propósitos o las obsesiones del autor (la mitocrítica de esos símbolos y ese imaginario), sino también el sentido de los mismos en el marco más amplio de la sociedad y de la época que los utiliza. En este sentido, dice Durand, el mito “configura el momento histórico, el alma de una época, de un siglo, de una época de la vida. El mito es el módulo de la historia.” (32)

De esta forma, sostiene Durand, el material mítico y las relaciones que establece con la narración, sean estas patentes o latentes, explícitas o implícitas, literales o alegóricas (345), responden a una intención del autor pero también, y quizá de manera menos consciente, a las fuerzas sociales, políticas, intelectuales y, en general, culturales del momento de su creación.

Muhammad Furqan Tanvir, en “The Modernization of the Oedipus Myth: Contrasting Cocteau’s The Infernal Machine with Sophocles’ Oedipus Rex” (2006-2009), busca contrastar, como se indica en el título, hipotexto e hipertexto. Su objetivo principal es mostrar “*how mythological stories and characters are in their essence archetypes that are exploited by authors in different ages to project different visions of the human situation*” (156). Como contraste principal entre las obras citadas, el autor propone el rol y el estatuto del héroe trágico del drama de Sófocles y el de Cocteau. Desde la perspectiva clásica, el héroe es el vínculo o intermediario entre hombres y dioses. Pero para el espectador/lector de nuestro tiempo esa no es ya una definición pertinente: teniendo en cuenta la ciencia psicológica (Freud) y el trabajo de figuras del medio dramático como Arthur Miller (2016), el autor concuerda en que:

[T]he common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were. On the face of it this ought to be obvious in the light of modern psychiatry, which bases its analysis upon classic formulations, such as the Oedipus or the Orestes complexes, for instances, which were enacted by royal beings, but which apply to everyone in similar emotional situations. (Miller citado por Tanvir, 159-160).

De esta forma queda claro que el rol del Edipo sofocleano se ha humanizado a tal punto que Cocteau ya ni siquiera se interesa por esa original sabiduría, sino que hace de su Edipo una sátira de los héroes clásicos: es la misma esfinge quien se

ofrece a dar la solución a su acertijo. Esta inversión del carácter del personaje redundante en el nivel de identificación con el espectador/lector: el autor, en palabras de Martha Nussbaum (quien también tendrá su lugar en esta investigación), coincide en que *“imperfections in a hero enhance our identification. There is a kind of excellence that is so far beyond our grasp that we regard its possessor as being above and beyond our kind, not among us.”* (Nussbaum, 169). En consecuencia, de acuerdo con Tanvir, la catarsis clásica resulta mucho más estimulada por la tragedia moderna de lo que la antigua podría hacerlo.

Harold H. Kolb en “Defining the Canon” (1990), muestra cuán amplio es el canon de la letras norteamericanas hoy en día. Como consecuencia de esta apertura, y bajo el ánimo democrático de favorecer la diversidad y el pluralismo, Kolb señala la pérdida de vigencia de autores que otrora ocupaban un lugar preponderante en las aulas norteamericanas. Señala, por ejemplo, el caso de T. S. Eliot, *“a modern who is no longer a contemporary.”* (47) Pero su diagnóstico toca un punto crucial para esta investigación al indicar la situación de la enseñanza de los clásicos griegos: *“many instructors complain that they cannot make allusions to Greek mythology in today’s classrooms, but one reason students do not pick up literary references to classical texts is that they are not exposed to them enough.”* (43) Es este un caso similar al que señala Brian Reynolds Myers en su libro *A Reader’s Manifesto: An Attack On The Growing Pretentiousness In American Literary Prose* (2002).

El interés de Myers reside en el éxito que han recibido los autores que critica en su obra:

I have chosen Paul Auster, Don DeLillo, David Guterson, Cormac McCarthy and Annie Proulx not because I bear them any malice but because each have received overwhelmingly favorable reviews, been honored with at least one literary award, and sold well over five hundred thousand copies (9).

Aunque la crítica es ante todo sobre *Snow Falling on Cedars* (1995), primera novela de David Guterson, Myers recalca un hecho fundamental para esta investigación que va en la dirección de la crítica que Kolb hace en “Defining the Canon” (1990):

The novel is required reading in college English classes, and even history students are being urged to read it, as a source of information about the internment of Japanese-Americans during

World War II. So much, I suppose, for Jeanne Wakatsuki Houston and James D. Houston's *Farewell to Manzanar* (1973), another good book displaced from the school canon by a bad one. (Myers: 59)

Como se puede ver, Guterson es presentado como otro de los autores que contribuyen al desplazamiento de importantes obras de la literatura consideradas como clásicas y que, siguiendo el argumento de Kolb, estarían perjudicando el contacto de los escolares con formas más dignas de ser enseñadas en las escuelas. Este es un punto que resulta un tanto paradójico teniendo en cuenta que *Ed King* actualiza la tragedia griega. Además, Guterson contribuye, en tanto que maestro, a la situación de las letras clásicas con una novela pletórica de alusiones míticas y de imágenes del mundo griego antiguo. Por otro lado, Myers ataca el estilo de Guterson, al que acusa de “*repetitive sluggishness*” (56). Myers, al considerar a Guterson como postmoderno, apunta a un hecho veraz, comprobable en la línea de esta investigación: en *Ed King*, Guterson se muestra muy interesado por aparecer en la trama de su historia, por saltar del plano de la realidad al de la diégesis por medio de una metalepsis, en la cual incluso termina siendo una metáfora del autor en la figura del piloto que transporta al protagonista de su novela. Al comentar estos aspectos de lo postmoderno, Myers asegura:

[T]oday's Serious Writers fail even on their own postmodern terms. They urge us to move beyond our old-fashioned preoccupation with content and plot, to focus on form instead—and then they subject us to the least-expressive form, the least-expressive sentences, in the history of the American novel (p. 86)

3. Justificación y fundamentación del problema a investigar

El *zeitgeist*, el “espíritu de la época” o “espíritu de los tiempos” ha asociado con la filosofía del alemán Friedrich Hegel: “*Hegel believes that each time period and its unique spirit is a stage in the development of World Spirit itself [...] Spirit refers simply to humanity and its consciousness, which is unique in that it is capable of self-reflection*” (Magee 262).

Se toma aquí el *zeitgeist* como eso que representa los valores, las ideas, las formas, las perspectivas y, en general, el talante o el carácter de un período histórico en una sociedad. Por otro lado, el *zeitgeist* también habla del mito y revela que desmitificar se ha convertido, precisamente, en mito civilizador: *Ed King* es una novela en la que las razones míticas pasan primero por el tamiz de la racionalización.

Definir el *zeitgeist* implica evidenciar ideas, ambiciones, gustos, el carácter de una sociedad, su identidad: *Ed King* propone una reflexión sobre nuestro tiempo y los elementos que hasta ahora se han mostrado, y que se verán, evidencian que su renarración es una denuncia dirigida a la sociedad actual. El análisis de esos elementos se constituye en una necesidad para comprender por qué aparecen de nuevo el mito y la tragedia. Estudiar el *zeitgeist* del mundo de la novela y sus correlatos en nuestra realidad mientras se evidencia una denuncia contra la sociedad de nuestro tiempo es ya fundamentar el interés principal del presente estudio: ¿para qué se regresa al mito?

Como se mencionó antes, Kolb y Myers apuntan a la misma dirección en su propósito. El primero, en mencionar un aspecto negativo de la apertura del canon: el desplazamiento de obras más valiosas –clásicos– por las nuevas, es decir, por un acto de inclusión; y el segundo precisamente por proponer a Guterson como uno de esos nuevos y aclamados autores que, a su juicio, sin evidenciar el suficiente mérito, han terminado por desplazar obras, en consecuencia lógica, mejores. Ambos autores concuerdan en evidenciar como un problema el desplazamiento literario en el canon de las letras americanas. En este sentido, la obra cobra relevancia por este carácter paradójico: *Ed King* de Guterson configura una tentativa, probablemente imprevista, de salvar el obstáculo del desplazamiento por medio de la intertextualidad, poniendo en contacto con las obras clásicas a lectores que son pobremente expuestos a las mismas. Es decir, ante la problemática planteada por Kolb en relación con la apertura del canon y el desplazamiento de los clásicos (griegos), la obra *Ed King* termina contribuyendo a la reintegración de los clásicos, al menos en tanto que obra de referencia y al mismo tiempo, por su valor político, moral y ético, en virtud de las problemáticas que plantea y por estar claramente animada por el espíritu de la inclusión, que hace parte también del *espíritu de la época*: el del reconocimiento y la valoración de lo minoritario, lo marginado, lo periférico, el de la época de la pluriétnicidad y la multiculturalidad.

4. Objetivos.

Objetivos Generales:

- Contribuir a los estudios de intertextualidad, en general, y de re-escritura de mitos, en particular.
- Evidenciar los elementos que hacen posible la declaración, desde la novela, del “espíritu de la época”.
- Contribuir al enriquecimiento de la obra demostrando los alcances sociales, pedagógicos y culturales que entraña.
- Aportar un análisis al estudio particular de las significaciones del mito de Edipo en la actualidad.
- Aportar al estudio de la identidad literaria el de la de identidad genética como tema de la postmodernidad.

Objetivos Específicos:

- Mostrar la relación entre los personajes de la novela, su trasfondo mitemático y la nueva orientación de los mitos en la misma.
- Explorar el tema de la identidad genética y su relación con el postmodernismo.
- Analizar los elementos mitemáticos que componen el personaje de Ed King.
- Revisar las variaciones de los mitemas básicos y característicos del mito de Edipo desde la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles frente al *retelling Ed King* de David Guterson y ofrecer una explicación de esas preferencias.
- Explorar la situación de las letras clásicas respecto del concepto de canon literario y su apertura.

5. Breve aproximación al marco teórico

El siguiente es un breve recuento del marco teórico que será ampliado en el capítulo primero. Los mitos son un material maleable: se pueden adaptar, recontar; pueden sufrir modificaciones en donde perderán componentes (mitemas) o adoptarán otros. El mito de Edipo, comprendido desde la tragedia de Sófocles, también sufrió algunas de esas modificaciones. Dado que tales transformaciones suelen darse, parte de este trabajo intenta reconocerlas y describirlas.

Los mitos sobreviven edades, precisamente porque aún son una forma de explicar el mundo o, lo que es lo mismo, de explicar cómo funciona el mundo y cuáles son las leyes que lo rigen. Entonces logran permanecer sin negociar mucho de su contenido, de su verdad, con el tiempo. En este sentido, es importante saber qué permanece y cuál es el objeto de su permanencia; el resto es “decorado mítico”, al decir de Durand (1983: 344). Este autor, en *De la Mitocrítica al Mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (2013), explora estos dos conceptos, correspondiendo al primero el análisis del contenido mítico en la novela, mientras que al segundo le corresponde relacionar esas figuras con el entorno de producción de la obra. Es decir, el mito y la obra, por un lado, y la obra y el entorno, por el otro. Lo que anima esta búsqueda es comprender y revelar eso que se comprende; el mito no aspira a lo oculto, todo lo contrario. Es esto lo que logra ver Natalia Pikouch en la introducción a *Mitos Griegos Contados Otra Vez*, del norteamericano Nathaniel Hawthorne: “Todos los mitos de todas las culturas se ocupan precisamente de esto. De contar estas leyes con palabras y formas comprensibles para las mentes, los corazones y los cuerpos de la gente de un lugar y de una época” (Hawthorne, Gómez de Cárdenas, & Restrepo, 2003, p. 11).

Si el mito encarna una verdad inmutable, por ejemplo, que hay fuerzas oscuras en el universo que jamás comprenderemos, entonces aquello que le sirve de decorado a esa verdad es aquello sobre lo cual tiene un juicio que emitir. De igual forma, hay algo en la novela *Ed King* que el mito pone en tela de juicio. El *Edipo* que crea Guterson es un muchacho caprichoso, de buena familia, de padres comprensivos y laxos, que jamás le descuidaron. Este chico norteamericano crece educado en las mejores instituciones, rodeado de todas las posibilidades para vivir una vida sin preocupaciones. Corren los años sesenta y el relajamiento de los dogmas también tiene su protagonismo. La ciencia se despliega entre procedimientos informáticos y quirúrgicos para hacer la vida más sencilla y los cuerpos más esbeltos y firmes. Es una generación enfocada hacia sí misma, plena de derechos e individualidades, y por encima nuestro, como decía Sartre refiriéndose a Dios, ese “*emptiness over our heads*” (1960, p. 141). Ese enamoramiento consigo misma de la sociedad actual que rechaza cualquier referente suprahumano es lo que, *grosso modo*, describe Charles Taylor en su *Ética de la Autenticidad* (1994). *Ed King* propone como escenario de la acción trágica este tiempo nuestro donde los “horizontes morales” van desapareciendo y en el que no queda otra medida que la humana, diríamos, enceguecida por la luz de su propia razón desmitificante.

En la descripción de lo que configura el *zeitgeist*, es fundamental la posición que ocupa y el tratamiento que se da a la información. Se nos dice que vivimos en la sociedad de la información, la misma en cuyo desarrollo tiene parte este Edipo moderno, epítome de la información. Al respecto, el filósofo italiano del postmodernismo, Gianni Vattimo, explica en *La Sociedad Transparente*,

la tecnología que domina y forja el mundo en que vivimos se sirve también, sin duda, de máquinas, en el sentido tradicional del término, que suministran los medios para «dominar» la naturaleza exterior; pero viene, sobre todo, definida, y de modo esencial, por los sistemas de recogida y transmisión de informaciones. Esto se hace más evidente, a medida que la diferencia entre países avanzados y países atrasados se traduce como diferencia en el desarrollo de la informática (1990, 94)

“The King of Search”, Ed King es, como ya se ha dicho, el epítome de la información. A través de su invención, Ed pretende vencer los temores humanos, incluido el temor a la muerte, para llegar a ser, en definitiva, similar a un dios para quien nada está oculto. Afirma Vattimo que la ciencia es en sí misma una labor desmitificadora; en consecuencia, Ed se comporta como ente desmitificador de la novela. Sin embargo, su proyecto de conocimiento absoluto y de control total no logra llevarse a cabo (al menos no con la presencia y dirección suyas): en algo que pareciera un gesto de la naturaleza contra un ser abominable que pretende despojarla de sus secretos, Ed desaparece en medio de una terrible tormenta mientras vuela su avión. Ed se precipita desde las alturas en literalización de la metáfora de la caída del hombre (moderno). En consonancia con Vattimo, esta imposibilidad de Ed King en la consecución de su proyecto, tiene su correlato en la realidad: la idea de la sociedad de la información como proyecto democrático que busca dar al ciudadano las herramientas para ejercer control sobre la sociedad (veeduría) se desvanece ante la certeza de que el poder económico que controla los *mass media* reside aún “en manos del gran capital” (79).

El hecho literario que se llama novela no es ajeno a las fuerzas que moldean nuestra época. Desde su contenido hasta su forma, la novela parece heredar los acontecimientos de la época que la ve nacer. Así, Brian McHale en *Postmodernist Fiction* (1989) intenta su propia caracterización del fenómeno del postmodernismo

en la ficción. McHale habla de cierta naturaleza mimética de estos textos, con lo cual quiere decir que las novelas que entran a esta categoría presentan una suerte de tensión ontológica, pues narran mundos que se relacionan pero que, intencionalmente, no terminan de ser los mismos. Se evidencia esto, por ejemplo, en la constante referenciación al mundo externo de la novela, al mundo no diegético, que desdibuja la línea entre la historia de la narración y el mundo real. Ed King gira sobre temas muy contemporáneos como la mecánica cuántica y la indeterminación, el desarrollo de la internet y sus expectativas, procedimientos médicos/estéticos como la cirugía plástica, aparte de la constante mención a lugares, hechos y personajes con los que se busca un rápido vínculo de identificación con el lector y la época en la que vive. Por otro lado, el uso de ciertos aparatos narrativos como la metalepsis, ejercen una poderosa fuerza en la novela: Guido Stevarn, piloto que trabaja para Ed King, como ya se mencionó antes, es un personaje que resulta de la anagramatización del nombre del autor de la novela, David Guterson; procedimiento que desestabiliza el orden ontológico de la obra. En este sentido, se estudiará la novela en tanto que representativa de un movimiento cultural que se interesa por poner en tela de juicio la naturaleza del autor, el estatuto del narrador, la forma lingüística o como lo dice McHale, que se interesa por volver temas de reflexión literaria los siguientes: "*epistemological doubt and metalingual skepticism*" (1989: 8)

6. Hipótesis

Ed King, protagonista de la novela que lleva el mismo nombre y versión moderna del *Edipo* de Sófocles, representa la búsqueda de la propia identidad: conocer la verdad sobre sus orígenes equivale a saber su verdadera identidad. Ed King es ese espacio de convergencia donde *saber* significa *ser*.

David Guterson establece como escenario de su re-narración el pleno siglo XX; su personaje central es un arrogante genio y magnate de la informática y la internet. Este personaje, Edward Aaron King, pretende llegar al conocimiento total de la genética humana e incluso aspira al conocimiento absoluto del mundo natural y la erradicación de todos los males que agobian al hombre. Ed King se configura así como la alegoría de la desmesura del hombre moderno, obsesionado por el control absoluto. Sin embargo, Ed King, en tanto personaje, hace parte de un conjunto mayor de elementos narrativos que llamaremos contenido referencial, dada la

relación de identidad por medio de la cual podemos vernos representados como sociedad. Pero no solo Ed tiene un tratamiento alegórico; los personajes principales también, por lo tanto, ¿cuál es el material mítico (temas, motivos, arquetipos, mitemas) del que está formado cada personaje? y, en consecuencia, ¿cuál es el uso que se da a cada uno? ¿Qué valores representan? En función de estas premisas y preguntas de investigación, se plantea como hipótesis la siguiente: **el contenido referencial (lo identitario) y el contenido mítico (lo que contiene verdad) confluyen en la novela Ed King, de David Guterson de tal forma que la misma constituye una declaración del *zeitgeist*, del espíritu de nuestra época, como una denuncia contra los valores impuestos por los avances científicos, tecnológicos y sus repercusiones sociales desde la década de 1960, momento en el que inicia la narración de Guterson.**

7. Metodología

Básicamente se analizó cada personaje (los personajes menores podrían formar parte del decorado o universo mítico también²) con el fin de encontrar en ellos el material mítico del que se componen. Se entiende por material mítico cualquier presencia, sea latente o patente, una alusión, un atributo o un nombre propio que se relacione con un mito. Si bien el mito retomado es el de la tragedia *Edipo Rey*, la novela resuena en alusiones míticas, lo que lleva a pensar que al ánimo de hacer una renarración, también debe sumársele el de recopilar, lo cual, podría decirse, obedece igualmente al ánimo de mostrar, de ilustrar o enseñar el repertorio imaginario clásico griego. Como con cualquier personaje de novela, será el desarrollo del carácter del personaje aquello que determine la orientación mítica; es decir, el uso particular que se le da al mito. Esta colección de imágenes míticas, en un contexto moderno y reorientadas, permite así identificar la visión del autor de su presente, el *zeitgeist*.

Se continúa con el análisis del personaje principal, Ed King, en quien, como ya se dijo, opera la convergencia del ser y el saber y al que se caracterizará como una alegoría del hombre moderno.

Después de haber mostrado el tejido mítico y el referencial de la obra, tanto en el conjunto de personajes en general como el de Ed en particular, se aborda la

² Los adjetivos “universo” y “decorado” se toman aquí de la obra de Gilbert Durand (1993)

incursión del autor a través de uno de sus personajes como manifestación metaficcional. Este artefacto narrativo es de vital importancia puesto que, como se verá, permite al autor establecer una suerte de diálogo entre el pasado y el presente, y entre lo moderno y lo postmoderno.

Finalmente, se evidencian las repercusiones o alcances sociales y culturales que se derivan del *retelling*; es decir, arrojar luz sobre el drama actual que viven aquellos a quienes se les ha negado el derecho a saber su verdadero origen y ayudar a aliviar el estado actual de las letras clásicas cuya enseñanza parece, progresivamente, replegarse.

Capítulo 1

1.1. La Mitocrítica y el Mitoanálisis de Gilbert Durand

Dado que la obra analizada aquí es la renarración novelizada de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, *Ed King* de David Guterson, constituye el mito elemento constitutivo de esta investigación. A este respecto se buscan dos objetivos: primero, identificar el material mítico (conjunto de mitos) que conforma la narración y, segundo, definir la orientación o el uso que se da a esos mitos en ella. A continuación se explorarán los conceptos y principios que harán posible la comprensión y el funcionamiento del mito dentro de dicha obra.

Explorados por Gilbert Durand, la mitocrítica y el mitoanálisis conforman dos fases de un mismo método. En la primera, el objetivo es el “descubrimiento y la comprensión del mito inherente a la significación de todo relato, en el modo específico y concreto en que sus símbolos se despliegan narrativamente en las obras” (VI); mientras que la segunda “plantea la posibilidad de descifrar amplias orientaciones míticas de momentos históricos y culturales colectivos” (VII); es decir, busca identificar la orientación mítica predominante en un momento cultural en una sociedad. Se trata, dice Durand, de ir a la caza del mito; pero, antes de continuar, es preciso conocer lo que para Durand es el mito:

El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se pueden segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada “pregnancia simbólica” (36).

La definición es operativa e introduce la noción de mitema que Durand toma de Levi-Strauss (Cfr. Durand, G. & Prat, M, 2000, 78-79), vital en el descubrimiento del sustrato mítico de una narración. Durand la define más extensamente de la siguiente manera:

En el corazón del mito, como en el de la mitocrítica, se sitúa, pues, el «mitema» (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso); este «átomo» mítico tiene una naturaleza estructural («arquetípica» en el sentido junguiano; «esquemática», según G. Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un «motivo», un «tema», un «decorado mítico» (G. Durand), un «emblema», una «situación dramática» (1982, 344).

Un mito puede prescindir de alguno de sus mitemas y seguir evocando su trama principal; esto indica que el mito tiende a sufrir modificaciones de diferente índole determinadas por la época, el entorno, la ideología imperante o, en definitiva, el contexto sociohistórico que los ve resurgir, lo cual implica que a nivel metodológico el mitema puede ser rastreado y usado de manera estadística en términos de su aparición o desaparición a lo largo de un período dado. Su presencia o su ausencia sirven para circunscribir el mito, determinarlo; pero como esa presencia o ausencia obedece a una decisión o a una preferencia, es posible identificar en ese procedimiento una orientación al mito o un deseo de fijar una interpretación. Al respecto, Durand reconoce tres tipos de transformación del mito: la “supresión”, que Durand llama “herejía”, dado el carácter de historia sagrada que tiene el mito; el “cisma”, producto de la anterior, es la deformación que desvía o pervierte el sentido original de un mitema, como sucedería de manera explícita con el *Frankenstein* de Mary Shelley, y que ella misma pervierte en el subtítulo *ou le prométhée moderne*, y en el que se resume el tema (o mitema) de aquel que aspira a los atributos divinos y que resulta víctima de su propia creación. El “travesti” es la tercera transformación, sucede cuando se hace mención directa a un mito pero termina contándose otro, como se comprobará más adelante; al respecto explica Durand:

Este travesti se encuentra a menudo en los periodos de latencia en los que el mito no puede confesarse. Está entonces "en busca de autor" ¡Y a menudo se equivoca de autor! Traigo a colación el caso del poema en prosa de Baudelaire "El tirso". El poeta cree describir el tirso de Baco y, analizándolo, descubrimos una descripción del caduceo de Hermes... ¿Cuál de las dos entidades escondió a la otra? (2003, 146).

De acuerdo con Durand, la presencia de un mitema se puede evidenciar de dos formas: de manera “patente” o “latente”. En síntesis, las palabras patente y latente pueden ser entendidas de la misma forma que lo denotado y lo connotado. Cuando

es patente, un mitema (o un mito, por extrapolación) se revela en una narración en un personaje que lleve un nombre mítico, por ejemplo (*Ed*, forma corta de Edipo), o en la forma de un emblema o una situación que resulten homólogos. Lo latente viene dado, en cambio, ya no por la referencia directa (uso de nombres propios, por ejemplo) a un determinado mito, sino por la alusión, por lo indirecto, lo cual resulta absolutamente relevante ya que, como dice Durand, “en cuanto hay un fenómeno de «latencia», hay un procedimiento de represión o de bloqueo” (301) que tiene un origen, responde a unas causas y amerita una explicación.

Hasta ahora, los conceptos planteados se refieren principalmente al análisis mitocrítico. Sin embargo, se pretende ir un poco más allá, es decir, superar el ámbito del texto narrativo, *Ed King*, e identificar los elementos que le son trascendentes, aquello que configura la etapa del mitoanálisis.

Como se dijo anteriormente, el mitoanálisis busca “descifrar amplias orientaciones míticas de momentos históricos y culturales colectivos”; sin embargo, esta investigación solo busca descubrir hasta qué punto la obra de un gran novelista apoya (o rechaza) “en un conjunto mítico e imaginario la historia de un tiempo” (Durand, G. & Prat, M., 83-84), es decir, si lo hace y cómo acompaña la obra a una época o momento sociohistórico específico. Al respecto, la noción de “complejo personal” tomada como principio comparativo podría resumir la inclinación o el sentir de un conjunto frente a una realidad. Es decir, ofrece pasar del análisis mitocrítico al mitoanalítico.

La noción de “mito personal” del poeta y crítico francés Charles Mauron es tomada y replanteada por Durand, quien propone en su lugar la de “complejo personal” puesto que, para él, “hay que dar al mito un poder muy superior al que reparten los caprichos del ego” (Durand y Armiño, 188). Desde la perspectiva de la psicocrítica de Mauron, el inconsciente se manifiesta a través de metáforas y símbolos recurrentes a lo largo de la obra de un autor; el resultado de este análisis puede ser enriquecido, posteriormente, por su biografía. Por lo tanto, el “complejo personal” en tanto que “metáfora obsesiva” o “fantasma” del escritor podría utilizarse como mecanismo de comparación para el análisis de un conjunto de obras coetáneas que, por ejemplo, aborde el mismo tema. Este tipo de análisis puede ir “a la caza” de coincidencias míticas que permitan definir a su vez orientaciones míticas. Este método puede hacer parte de lo que Durand llamó “trayecto antropológico”: “ir y venir incesante entre el consciente individual que

enuncia, o bien escribe, su "texto" y el conjunto de las intimaciones contextuales del entorno, de la sociedad "ambiente" (Durand, 135).

Desde la perspectiva de la teoría de la recepción de Hans-Robert Jauss, de la que también se sirve Durand (Cfr. 2003, 137-138), el concepto de "horizonte de expectativas" colabora en el entendimiento del proceder mitoanalítico. Este "horizonte de expectativas" se puede definir como la experiencia o el conjunto de experiencias y de referentes que se tienen en un momento histórico dado y que influyen en la valoración de la obra³.

La valoración de la obra en su recepción permite conocer la opinión (crítica literaria) y el sentir general hacia la misma. Esa valoración se podría dar desde diferentes aspectos, pero importa aquí, sobre todo, la valoración que atañe a la interpretación. El objeto estético de una obra es su interpretación y esta "se transforma a medida que cambia el público histórico" (2013, 270). De manera que la apreciación, positiva o negativa, de una obra puede arrojar luz, precisamente, sobre las expectativas literarias del público (o lector), e incluso sobre aquello que no desea leer; es decir, puede ser útil para detectar actitudes hacia los valores que la obra pretende difundir. Aun cuando la obra haya tenido una mala recepción, es decir, una valoración negativa, la misma, como se podrá ver en este trabajo, no declara su inutilidad: la obra puede ser transgresora de un gusto o de una determinada afiliación estética imperante en el momento, pero es precisamente ese el valor del arte, es decir, su capacidad para innovar, para oponerse o transgredir. Vista así "la obra de arte se presenta como un potente catalizador en el proceso de transformación de valores" (Mukarowsky, citado por Zima, P. & Correa, A, 2013, 271).

Como se mencionó anteriormente al hablar de las transformaciones del mito, las mismas responden a una postura por parte del autor que escribe su narración; una de ellas, la herejía, que describe la supresión de mitemas dentro de un mito, puede tener una función desmitificante: el procedimiento recibe ese nombre, como ya se indicó, porque el mito tiene el carácter de discurso sagrado; por lo tanto, la modificación o mutilación llevada a cabo atenta contra esa integridad sacra. Basta

³ Vale la pena recordar que ese horizonte de expectativas, de acuerdo con Zima, P. & Correa, A. (2013, 275), está compuesto por cuatro elementos: el conocimiento de la escritura de un autor, la experiencia del lector en un género particular, el conocimiento de la literatura en general y la vida extraliteraria del lector.

imaginar, por ejemplo, un Edipo al que le faltase esa sabiduría impertinente, al que, en lugar de revelar acertijos estos le fueran entregados sin ningún esfuerzo, como sucede con el Edipo de Cocteau: por este procedimiento se opera una sátira sobre el Edipo sofocleano y se cambia, cuando menos, la figura del sabio por la del tonto, mientras se banaliza la sabiduría. La desmitificación viene a ser ese proceso por el que lo sagrado se seculariza. El análisis mitoanalítico permite relacionar estas operaciones con el contexto sociocultural y es así como Durand ve que nuestra época padece del síntoma de la “mitofagia”, que le parece muy característico de los autores modernos quienes, según él, han llevado el pensamiento mítico a la ruina y promovido así lo que denomina una “neurosis cultural” por desmitificar (Cfr. Durand, 1983, p. 93).

1.2. En la “época del yo” y la autorrealización de Charles Taylor

Taylor es un referente de la filosofía contemporánea; más precisamente, la filosofía moral contemporánea. Su trabajo gravita en torno al sentido moral de las sociedades modernas y desarrolladas y pretende, básicamente y como se anuncia en el prefacio a su obra *Ética de la Autenticidad* (1994), recuperar sus fuentes y describir el estado de la misma en un tiempo en el que pareciera que “somos incapaces de explicarnos quiénes somos y de resolver los problemas que de hecho tenemos” (12)

En el capítulo primero de su *Ética de la Autenticidad*, Charles Taylor ofrece una descripción de los elementos que definen el momento histórico denominado *modernidad*: el individualismo, el desencantamiento del mundo y la razón instrumental. “Vivimos en un mundo”, dice Taylor, “en el que las personas tienen derecho a elegir por sí mismas su propia regla de vida, a decidir en conciencia qué convicciones desean adoptar [...]” (38). Y así Taylor identifica el ideal de autenticidad que critica. Para él, la libertad fundamentada en la capacidad y el derecho de tomar “mis propias decisiones” ha trocado como nuevo valor el acto mismo de escoger (102).

La libertad que así se describe, dice Taylor, se trivializa. Esto se explica porque las decisiones que configuran tal libertad no parecen ya estar proyectadas sobre el trasfondo de referentes más estables que el propio y mero “Yo”. La emergencia de este tipo de libertad, señala Taylor, se da después de que “conseguimos escapar

de horizontes morales del pasado” (38). Es decir, la libertad que caracteriza nuestra época carece de los referentes que nuestros antepasados guardaban. Las creencias tradicionales y populares, por ejemplo, han perdido vigencia, han pasado de moda, han caído en “descrédito” (38). La misma idea de familia ha variado enormemente: ya no se necesita un padre para formar un hogar; los nuevos métodos de reproducción asistida permiten que una futura madre escoja el espermatozoide que le facilitará, con altos criterios de calidad, concebir a sus hijos. La consecuencia de la pérdida de esos horizontes de sentido del pasado se ha venido a traducir en un ensimismamiento, un enamoramiento con la propia persona que constituye, de acuerdo con Taylor, la conducta de “la generación del Yo” o de “la preeminencia del narcisismo” (40), que va en claro detrimento del interés comunal o del interés *por* el otro.

Un mundo sin referentes estables, sin ese “estricto orden moral-racional del mundo” (Vattimo, 69), la misma idea de Dios, si se quiere, que en otras épocas parecía imbatible y que ha caído de tal forma de sus elevadas cumbres que generaciones enteras ya lo han eliminado de su horizonte, es perfectamente posible. Ejemplo de esto es Islandia, que hoy en día cuenta con la primera generación que en su totalidad se considera absolutamente atea⁴; esto, para citar un ejemplo de una sociedad en la que ya se abolió uno de los horizontes más claros que dan sentido a nuestras sociedades latinoamericanas, por lo menos.

Como ya se ha dicho anteriormente en esta investigación, el *zeitgeist*, esa identidad de una época, también se compone de la fuerza que le imprime el avance tecnológico; Taylor relaciona el desencantamiento del mundo con el empoderamiento de la razón instrumental: “Por razón instrumental; entiendo”, dice Taylor, “la clase de racionalidad de la que nos servimos cuando calculamos la aplicación más económica de los medios a un fin dado. La eficiencia máxima, la mejor relación coste-rendimiento, es su medida del éxito” (Taylor, 40). Por supuesto, bien se puede notar que tal definición no se restringe al ámbito tecnológico-industrial; basta hacer memoria de las ocasiones en que se ha instrumentalizado al otro por el beneficio propio, y esto por ejemplo no solo entre jefes y subalternos; sentimientos loables como la amistad o el amor admiten amos y dominados, y la moral parece no poder resistir el avance de la ventaja.

⁴ Cfr. Palacio, C. (2016). *Islandia, el paraíso ateo*. Revista Las 2 orillas. Consultado el 21 de mayo de 2016, disponible en <http://www.las2orillas.co/islandia-el-paraiso-ateo/>

Hoy, en cualquier parte, en todo momento, es común escuchar opiniones acerca de lo que es la libertad. Lo argumenta el escolar de casi cualquier nivel ante las exigencias de sus maestros, el universitario, el profesional y el que no lo es, porque es dueño de su vida y está en total derecho de pensar y de actuar de la forma en que considere mejor para sí mismo (quienes somos maestros estamos muy familiarizados con estos reclamos y apelaciones al *derecho al libre desarrollo de la personalidad*⁵). Este tipo de pensamiento es el que Taylor evoca, citando la obra de Allan Bloom *The Closing of American Mind* (1987). La misma, constituye un estudio “acerca del clima de opinión de los estudiantes de hoy en día” (Taylor, 49); Taylor explica así la visión de vida de los jóvenes en el estudio de Bloom:

La posición que adoptaba se mostraba severamente crítica con la juventud cultivada de hoy en día. El rasgo principal que advertía en su visión de la vida era su aceptación de un relativismo bastante acomodaticio. Todo el mundo tiene sus propios «valores», y es imposible argumentar sobre los mismos. Pero como Bloom hacía notar, no se trataba simplemente de una posición epistemológica, de una visión sobre los límites de lo que la razón puede dar por sentado; también se sostenía como posición moral: no deberían ponerse en tela de juicio los valores del otro. Eso es de su incumbencia, pertenece a su elección vital y debería ser motivo de respeto. El relativismo se fundaba en parte en el principio de respeto mutuo. (49).

Así pues, estas ideas de libertad entrañan un relativismo de tal magnitud que alcanza para negar que haya criterios morales en la razón y que lo realmente importante es un sentido moral consistente en “ser fiel a uno mismo” (64). La idea de ese “ser fiel a uno mismo” implica la autorrealización, concepto del que también habla Taylor aclarando que este ideal no es particular a nuestra época. ¿Qué es, entonces, aquello que lo hace particular hoy?:

Hablar de «permisividad» yerra el blanco. Laxitud moral la hay, y nuestra época no es singular en esto. Lo que necesitamos explicar es lo que de peculiar tiene en nuestro tiempo. No se trata sólo de la gente que sacrifica sus relaciones sentimentales y el cuidado de los

⁵ Cfr, texto de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos* en http://www.un.org/es/documents/udhr/index_print.shtml

hijos, para dedicarse a su carrera profesional. Lo importante de la cuestión estriba en que mucha gente se siente *llamada* a obrar de este modo, en que cree que debe actuar así y tiene la impresión de que se desperdiciarían o desaprovecharían sus vidas de no actuar de esta forma. (52).

Y ya se puede advertir la cantidad de obsesión, frustración y desazón que este ideal puede inocular en el ciudadano cuando estas necesidades (creadas) no se satisfacen, cuando terminan formando parte de ese “desencantamiento del mundo”.

Taylor señala que por más íntima y libre que sea la elección, existen “horizontes ineludibles”⁶: en moralidad, no se puede razonar solo, es necesario el otro. La propia identidad, ese “‘quién’ somos y ‘de dónde venimos’” (70), se construye en la relación, contacto, constante comercio con el otro; el reconocimiento mutuo es inherente al hecho de formar parte de una sociedad. Mantener este horizonte de “otros” ineludibles, de “otros significativos” (69), es principio básico para protegernos del mal que implica la fragmentación social que caracteriza a un “pueblo incapaz de proponerse objetivos comunes” (138). Un grupo minoritario, por ejemplo, debe, por el bien de la cohesión del grupo, sostener una lucha infatigable por su reconocimiento y se le debe permitir ejercer su derecho a una identidad, de grupo e individual. La época actual, la de lo pluriétnico y lo multicultural, así lo demuestra. El otro significativo, el que me ayuda a ser, también está en el que deja ver, en el que muestra y saca a la luz esos otros cuyo derecho a ser se ve en peligro, aún si eso sucediera de manera inadvertida, como se mostrará más adelante.

1.3. El progreso como información e imagen en la perspectiva de Gianni Vattimo

Dice Gianni Vattimo en *La Sociedad Transparente* (1990) que la sociedad actual, es decir, la sociedad postmoderna, está definida por tres elementos, a saber, los medios masivos de comunicación, el ideal de autotransparencia o de la “sociedad transparente” y el “proyecto de emancipación” que se deduce de las anteriores. Como ya se dijo en la página 17 de esta tesis, para Vattimo, el quehacer

⁶ Así titula Taylor el capítulo IV de *Ética de la Autenticidad* (1994).

tecnológico de nuestro tiempo, que anteriormente estaba tan bien definido por la búsqueda del dominio de la naturaleza, se encuentra ahora, gracias al desarrollo de los medios masivos de la información y la comunicación, abocado a lo que llama “la comunicación del mundo como imagen” (1990, 95). Es decir, los *mass media* operan una inflación del uso de la imagen que, en síntesis, se traduce por una “explosión [...] de visiones de mundo” (79). Los medios acercan y lo hacen de manera instantánea, así que a esa masificación de la imagen se suma su carácter de simultaneidad, concentrado, como dice Vattimo para ejemplificar, en forma de “crónica televisiva en directo” (93).

Esta capacidad de nuestra sociedad para “enterarse” de la cotidianeidad del mundo supone, a su vez, el ideal de una comunicación ilimitada (101) cuyo poder se orienta, o se debe orientar, hacia el desarrollo de una sociedad que utiliza la información como herramienta de participación y que opera como agente de veeduría. Sin embargo, como lo señala Vattimo, dicho proyecto sería, de hecho, posible si los *mass media*:

[n]o se dejasen condicionar por las ideologías, los intereses particulares, etc., y se convirtiesen, de algún modo, en “órganos” de las ciencias sociales, se sometiesen, a la exigencia crítica de un conocimiento riguroso y difundieran una imagen «científica» de la sociedad, aquella que precisamente las ciencias humanas están ahora en condiciones de construir (103).

Sólo por la influencia (control) de las ciencias sociales sobre los *mass media* se haría real el ideal de la sociedad de la transparencia y en donde reside lo que configura el tercer aspecto de la postmodernidad: la esperanza de nuestra emancipación, la de una sociedad “más consciente de sí misma, más iluminada” (78).

Las “visiones de mundo” que se divulgan a través de los medios masivos -radio, prensa, televisión, y en general lo que Vattimo llama “telemática” (78)- han abierto un panorama mundial de diversidad en el que tienen cabida culturas, sub-culturas, contraculturas, tribus urbanas y cualquier grupo social por minoritario que sea. Estas diferentes visiones de mundo que trae consigo la sociedad de la información apoyan la virtualización de la historia como unidad. La realidad unitaria que, como dice Vattimo, empieza a “debilitarse” como consecuencia de “la muerte de Dios”

que anunciara Nietzsche, pero que también con Lyotard se descompone en relatos, termina por parecerse cada vez, y en esto Vattimo sigue uno de los famosos aforismos nietzscheanos, a una *fábula*⁷ (108).

Esta concepción de la realidad como fábula, o de la historia como relato (y de las diferentes historias como relatos, siguiendo a Lyotard) ha atraído la atención sobre el mito (relato de relatos). El filósofo de Turín plantea que existen en nuestra época tres actitudes hacia el mito: el arcaísmo, el relativismo y el irracionalismo moderado (115). El primero, señala Vattimo, es considerado como una forma de saber de tendencia apocalíptica en la que se percibe “desconfianza en la cultura científico-tecnológica occidental, considerada como modo de vida que viola y destruye la auténtica relación del hombre consigo mismo y con la naturaleza” (ibíd.). La segunda actitud hacia el mito, el relativismo cree que “probablemente el estudio de los mitos de otras civilizaciones pueda señalar el método correcto para conocer la nuestra, en la medida en que también ella descansa en una estructura fundamentalmente mítica” (121). La tercera actitud, denominada también “teoría de la racionalidad limitada” (121), parte del sentido etimológico de la palabra: relato o narración; es decir, desde esta perspectiva, se rescata al mito como forma de saber desde lo esencialmente narrativo. Señala Vattimo que, en este sentido, esta actitud ha sido fuente para el análisis psicológico (con Jung, que considera los sueños como relatos pletóricos de manifestaciones arquetípicas del inconsciente colectivo) y en el análisis historiográfico.

Consideradas como “actitudes”, estas concepciones del mito permiten identificar tendencias narrativas en el análisis literario: metodológicamente resulta muy significativa la exploración de los personajes literarios en términos de su postura hacia el mito en una narración que precisamente tiene como elemento estructurante uno de ellos.

Vattimo también considera la desmitificación como mito de la modernidad (127), entendiéndola como aquello que dio impulso y, digamos, espíritu a la empresa científica. Sin embargo, aclara que, aunque se compruebe que la racionalidad y el progreso son también mitos (relatos con un sentido teleológico), la desmitificación de la desmitificación no implica un restablecimiento del mito como tal: el “regreso” al mito es un regreso distorsionado, irónico. Después del resquebrajamiento en la

⁷ “Cómo el «mundo verdadero» acabó convirtiéndose en una fábula”, es el título de uno de los capítulos de *Crepúsculo de los ídolos, o, Cómo se filosofa con el martillo* (2000).

creencia en “un estricto orden moral-racional del mundo” (69), Dios; después de la certeza de un ser “que no es, sino que acaece” (171); después de la “disolución de la historia” (38), la experiencia del ser se percibe como “debilitada”, despotenciada. Esto le permite a Vattimo definir la situación del sujeto postmoderno, un sujeto que, “si busca en su interior alguna certeza primera, no encuentra la seguridad del cogito cartesiano, sino las intermitencias del corazón proustiano, los relatos de los media, las mitologías evidenciadas por el psicoanálisis” (132); aún más, si cabe al sujeto alguna chance de catarsis (aristotélica), esta debe ser “entendida como ejercicio de finitud, como reconocimiento de los límites terrestres, isobrepasables, de la existencia humana, y no como purificación perfecta, sino como *phrónesis*.” (145).

1.4. De la oscilación epistemológica y ontológica de acuerdo con Brian McHale y el dominante.

En *Postmodernist Fiction* (1989), McHale busca identificar las características, cualidades o artefactos discursivos que debe tener una obra literaria para ser considerada postmoderna. Ante todo, tanto para él como para el presente estudio, se hace entonces necesaria la definición del término en cuestión; ¿qué es el Postmodernismo?

McHale señala que el prefijo POST del Postmodernismo indica ante todo, y de acuerdo con John Gardner (4), algo mejorado o nuevo, es decir, algo que está más allá de lo moderno. Dice McHale “*Postmodernism is not post modern, whatever that might mean, but post modernism; it does not come after the present (a solecism), but after the modernist movement [...] Postmodernism follows from modernism, in some sense, more than it follows after modernism*” (5), dejando claro que se trata sobre todo de una reacción al movimiento modernista.

No se debe olvidar que el postmodernismo también forma parte del “espíritu de la época”: el postmodernismo es ese movimiento literario característico de la época y, por lo tanto, una de las formas que toma el espíritu estético de la misma. McHale hace uso de una herramienta, el “dominante”, que toma de Roman Jakobson⁸, y que se define, básicamente, como el componente estructurante en una obra. Se toma aquí la definición exacta que propone McHale:

⁸ Señala McHale que es probablemente Jurij Tynjanov la fuente original del término y a quien se le debe el reconocimiento, pero advierte que es Jakobson por quien mejor se conoce (Cfr. 6).

The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure...a poetic work [is] a structured system, a regularly ordered hierarchical set of artistic devices. Poetic evolution is a shift in this hierarchy... The image of... literary history substantially changes; it becomes incomparably richer and at the same time more monolithic, more synthetic and ordered, than were the *membra disjecta* of previous literary scholarship. (6).

El dominante es, entonces, una herramienta que permite evidenciar una determinada tendencia en una obra, o sea, aquello que la gobierna. El término es versátil; de tal manera que por su operatividad resulta muy importante, “*then, there are many dominants,*” dice McHale, “*and different dominants may be distinguished depending upon the level, scope, and focus of the analysis*” (6). En este caso, hablar de postmodernismo inevitablemente, y de acuerdo con la definición provista, implica contemplar el modernismo. McHale se propone entonces utilizar esta herramienta para encontrar eso que “garantiza la integridad de la estructura” tanto en uno como en otro movimiento. De manera similar al concepto de “cuenca semántica” de Gilbert Durand (Durand, G. & Armiño, M.,1982), el dominante se muestra como dinámico, ya que hace que aquello que resultaba secundario se vuelva esencial y lo que fue esencial se vuelva secundario, como se probará en el desarrollo del presente estudio.

Por su origen, y como ya se explicó, tratar de definir lo que constituye a la obra en tanto que postmoderna parece siempre implicar un proceso de comparación, de contraste con su contraparte, el modernismo. McHale determina que la ficción postmoderna tiene un dominante ontológico y que, por lo contrario, el de la moderna es epistemológico. Para él, este cambio de dominante se identifica, básicamente, en las obras cuyo interés pasa de los “*problems of knowing to problems of modes of being*” (10). McHale, al observar que existen sitios o zonas literarias donde se hace difícil identificar la tendencia o el dominante, decide llamar a esos textos “*limit-modernist texts*” (25). Cuando el dominante es epistemológico, el tipo de tipo de preguntas que se pueden hacer, dice McHale, son:

How can I interpret this world of which I am a part? [...] Other typical modernist questions might be added: What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? (9).

Las narrativas del orden detectivesco que ponen en primer plano (*foreground*) el tipo de preguntas aquí mencionadas son, por ejemplo, algunas de las historias de Edgar Allan Poe, como “El Escarabajo Dorado” o “Los Crímenes de la Calle Morgue”, cuya fuerza motriz es llegar a la verdad, al conocimiento, resolviendo un misterio. El modelo elemental de la ficción moderna, entonces y de acuerdo con McHale, se puede encontrar en la obra detectivesca (*detective story*).

Por otro lado, cuando el dominante es ontológico, el tipo de pregunta, nos dice McHale, podría comprender las siguientes:

[P]ostmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?”²² Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? (10).

A este tipo de narrativa que se enfoca en responder aquellas preguntas corresponden, por ejemplo, la novela *The French Lieutenant's Woman* (1969), del novelista inglés John Fowles y en la que sorprenden sus tres finales, con lo cual se infiere una crítica a la realidad, digamos, llana e inexorable, problematizando así la unidireccionalidad de los eventos históricos y promoviendo la convivencia de mundos posibles, así, en plural. O también, por ejemplo, *Niebla* (1914), del escritor y filósofo Miguel de Unamuno, en la que se transgreden niveles narrativos

(metalepsis) con la visita de su protagonista, Augusto, a la casa del escritor, el personaje Unamuno.

El dominante, como herramienta, también permite a McHale enfrentar la objeción del filósofo para quien realizar cuestionamientos epistemológicos suscita inmediatamente otros ontológicos. El dominante, dice, está allí en donde el filósofo, en la imposibilidad de preguntarse dos cosas al mismo tiempo (linealidad de su discurso), deberá hacer énfasis en unos cuestionamientos antes que en los otros; es decir, poner en primer plano un conjunto de preguntas y en segundo plano el otro.

La tendencia en la ficción postmodernista que, de acuerdo con lo que McHale nos aporta, va del dominante epistemológico al ontológico, hace parte, como ya se mencionó, de la descripción del “espíritu de la época”. En este sentido es de absoluta relevancia para el presente estudio la comprensión de los elementos característicos de este tipo de narrativa:

La *metalepsis*. Es quizá el artefacto discursivo más relevante de los que se mostrarán en adelante. Proviene del trabajo del teórico literario Francés Gerard Genette, quien la define así:

Entiendo por *metalepsis* (Figures III, p. 243) toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática. Como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes. Había quizá una parte de *metalepsis* en *Carlota en Weimar*, cuya heroína era también la de *Werther* sacada de su novela para confundir a su autor. (470)⁹.

McHale (1989) también la llama, tomando prestada la expresión del científico y filósofo estadounidense Douglas Hofstadter, *Strange Loop* (119) que da nombre a uno de los apartados de *Postmodernist Fiction* (“Strange Loops, or *Metalepsis*”). Un *strange loop* ocurre, dice Hofstadter citado por McHale, “*whenever, by moving upwards (or downwards) through the levels of some hierarchical system, we unexpectedly find ourselves right back where we started*” (119). Vale la pena aclarar que la *metalepsis*, como lo señala el propio Genette, puede darse entre personajes

⁹ Esta definición se ha tomado de su obra *Palimpsestos: la littérature au second degré*. Madrid: Tauros. Traducción de Celia Fernández Prieto (1989).

de diferentes mundos narrativos, como a través de préstamos de una obra a otra. O de incursiones del autor en su propia ficción. Pero también puede suceder cuando percibimos al autor detrás de uno de sus personajes, enmascarado en su misma ficción o caricaturizado. Este procedimiento altera o viola el orden jerárquico de la narración poniendo a la diégesis en directa relación con el otro mundo, ya no el de la ficción sino el de la realidad.

El autor dios o el autor *demiurgo*. Dice McHale que el hombre empezó a pensarse como un dios desde que él mismo inició la erosión de las ideas que sustentaban su posición en el universo. El arte narrativo permite al hombre recrear el mundo. Este papel demiúrgico de creador de universos (o destructor de ellos) tiene como sustento o referente la realidad; es decir, la obra como reflejo de la realidad, “*the mirror of literary mimesis*” (28). Por ello este universo recreado o “*heterocosm*” (27) puede hacer uso de lugares, nombres propios, hechos y personajes históricos, y hasta de ideas.

Heterocosm. En tanto que *heterocosmo*, la obra literaria recurre -como ya se dijo- a imágenes, temas, motivos, diversos referentes con los cuales, digamos, hallar asidero en el universo del lector. Pero ese universo, creación del autor-demiurgo, está, como es de esperarse, fabricado a su imagen y semejanza. Impregnado de sus preocupaciones y motivaciones, de su vida, el universo creado también puede tematizarse¹⁰; un ejemplo bastante actual lo representan por ejemplo las “creaciones” cinematográficas que parten de los *comic books* del ahora famosísimo guionista y editor Stan Lee. Precisamente se hace referencia a su colección de superhéroes, que ayudó a fundar y que posteriormente se convertiría en franquicia, como *Marvel Universe*. Evidentemente, la vertiente temática de este universo es la mitología (si bien postmoderna). En esta misma línea se encuentra también la creación filmográfica (pero que no se limita al campo del séptimo arte) de George Lukas, *Star Wars*. Así, desde la perspectiva del dominante, por ejemplo, se podría decir que el dominante creativo del universo de *Marvel* es mitológico, o que se ha instalado en nuestra cultura postmoderna como nueva mitología. El concepto de heterocosmo tiene también su correlato científico, por ejemplo, con la moderna teoría cuántica y el descubrimiento de la partícula de Higgs (o partícula de Dios); el

¹⁰ “*I didn't enjoy stories that took place in a Gotham or Metropolis. I didn't know where those places were! Why couldn't it be a New York, Chicago, Los Angeles? For me, to enjoy what I was writing, I needed a superhero story as realistic as I could make it. I never tried to write for other people. I liked people who had problems I might have, because we all have insecurities, regrets. I like heroes who were not 100-percent perfect*”. Entrevista realizada por Christopher Borrelli. (2016). Stan Lee: Interview with the creator. *Chicago Tribune*.

documental de la BBC *Particle Fever* relata las etapas y los momentos más importantes de la creación del *Large Hadron Collider* o LHC, por sus siglas, y la búsqueda que apoyaría una de las dos *visiones* preponderantes del universo: la del multiverso (*multiverse*) o la de la supersimetría (*supersymmetry*) (Cfr. *Particle Fever*, 2013. [DVD]).

Alegoría. Dice McHale citando a Quilligan que la alegoría tiene

“[A] tendency to slide tortuously back and forth between literal and metaphorical understandings of words, and therefore to focus on the problematical tensions between them.” This is also an ontological tension: allegory projects a world and erases it in the same gesture, inducing a flicker between presence and absence of this world, between tropological reality and “literal” reality. (145-146).

A estas “oscilaciones” u “*ontological hesitations*” (184) se las puede ver en la alegoría del trabajo incesante que representa la figura de Sísifo, o la del hombre absurdo, como se entiende en el ensayo de Albert Camus *El Mito de Sísifo* (1981), o las presentes en *La Divina Comedia*, con los siete pecados capitales representados por la figura del dragón o la razón humana por Virgilio, o el árbol del Paraíso la justicia de Dios (Dante Alighieri, and Chiclana Cardona, A. 2011). Esta doble naturaleza que representa la alegoría pone bajo tensión el estatus ontológico de la obra.

El autor como función. Dice McHale que los personajes en una obra de ficción son portadores de metalepsis, “*carriers of metalepsis*” (1989, 121), pues, como se ha visto, pueden transgredir niveles narrativos. Una transgresión más importante sucede, entonces, cuando el autor de la obra se manifiesta como transgresor a través de la caricaturización de su propia persona. ¿Cuál es, o son, las funciones que cumple el autor como personaje? Siguiendo a Foucault, McHale manifiesta que el autor es

[A] function in texts and in the culture at large, a function that varies from period to period and from one social order to another. From this perspective, the author appears as an institution, governed by the institutions which in a particular society regulate the circulation of discourses. (200).

En este sentido, la aparición del autor en un su texto de ficción puede ser una reacción hacia la figura del autor dios, del demiurgo de que se hablaba anteriormente. Con el objetivo de descentralizar el rol del autor o de problematizar su carácter de creador, él mismo se involucra, juega con su ficción (y con la mente del lector) en un gesto que básicamente buscaría desestabilizar nociones de autoría. Por otro lado, dice McHale, que la figura del autor-personaje le permite al escritor utilizar elementos biográficos como cualquier otro dato, “*as any other data*” (203): el texto biográfico goza de un estatus distinto al de la ficción; poner el dato biográfico como nada más que un “dato” mina ese estatuto, ficcionaliza lo real, lo cual se constituye en otra forma de violación de los límites narrativos. La noción del autor como función, siguiendo lo planteado por Foucault, permite indagar sus motivaciones para problematizar su propio rol desde la ficción, su autoridad; o, si es un rasgo general de su obra o particular a una de ellas, de qué manera lo hace, si es recurrente o esporádica, y en qué condiciones o bajo qué formas. Preguntas como estas, se debe recordar, señalan el aspecto ontológico de la creación puesto que, en últimas, se indaga por las formas de ser del autor en su ficción.

La muerte. Como se dijo al inicio de este capítulo, la metalepsis ocupa el lugar más importante del presente estudio en la descripción del dominante. La metalepsis también puede tener relación con la muerte: es la última frontera que se intenta transgredir. No se habla aquí de las escenas de muerte sino de tematizar la muerte o, lo que es lo mismo, plantear la búsqueda de la vida eterna. El espíritu de cualquier época, se podría afirmar, ha estado involucrado desde siempre con el problema de la muerte y de la vida eterna; interesa aquí que la muerte se tematiza bajo el discurso científico, es decir, los avances científico-técnicos ponen a disposición del autor unos recursos (culturales) que articula en beneficio de su trama, de su narración. Por ello, para vencer esta última frontera, la trama puede involucrar no solo los tropos de la ciencia de su época sino jugar con el tiempo de la misma para realizarlo, con lo cual se enfatiza en una preocupación ontológica: no se trata únicamente de la ficción (ciencia ficción) que se ocupa del futuro en términos de viajes espaciales o de encuentros cercanos; se trata de esa ficción cuyo aspecto futurista se despliega en el plano temporal, el salto temporal (recordemos el *Strange Loop* de Hofstadter) hacia la misma humanidad que revela probables formas de ser (y de conocer) (66).

Por otro lado, la muerte también es la desaparición y esta, a su vez, constituye un espacio de indeterminación. De manera similar a lo ya comentado sobre los

múltiples finales de la obra de John Fowls (1969), el lector puede quedar en una zona de probabilidades sin capacidad para definir “a ciencia cierta” la suerte de los personajes de la novela que sigue. ¿Ha muerto o no? Si desapareció, ¿adónde se ha ido? Estas son las preguntas mínimas que constituirían la desazón del lector ante la falta de certeza con que la novela le ha dejado (o lo ha atacado) y que, de nuevo, proyectan dudas de tipo ontológico sobre la narración.

Los elementos mostrados hasta aquí no solo permiten darle a la novela su carácter de novela postmoderna, antes que nada se trata de encontrar el horizonte que la determina, el dominante. La orientación del dominante, sea esta epistemológica u ontológica, es la manifestación estética y literaria de la obra, producto de, digamos, el clima cultural de su época. En otras palabras, el dominante literario como lo propone McHale en la dicotomía epistemológico / ontológico puede arrojar luces sobre el espíritu literario de la época, el *zeitgeist* literario: “*For to describe change of dominant is in effect to describe the process of literary-historical change.*” (7)

Capítulo 2: Zeitgeist y mito

El término *zeitgeist*, ya se mencionó, se asocia a la filosofía de la historia de Hegel pero el propio Hegel no lo utilizó (Magee, G. 2010). Se recupera aquí esa definición inicial: "*Hegel believes that each time period and its unique spirit is a stage in the development of World Spirit itself [...] Spirit refers simply to humanity and its consciousness, which is unique in that it is capable of self-reflection*" (262). Un poco más sobre su aparición informa Ross (1969) en un trabajo que busca probar la utilidad práctica del mismo en psicología. El *zeitgeist*, dice Ross,

[a]pparently came into use among German historians and men-of-letters in the late 18th and early 19th century to express what was then a new insight into the relativity of history, a recognition of the fact that each period and each culture is organized in a way unique to its time and place, and must be understood and judged in its own term. The "Zeitgeist" was understood to meet the prevailing opinions and tastes of the period. [...] "it is only a shorthand name for specific ideas and attitudes, held by specific people, and that it has no meaning apart from the facts it represents" (256-257).

Por su parte, Hyman, B. (1980) enfatiza en una definición que le permite hallar un medio por el cual captar mejor el *zeitgeist* y su operatividad:

The Zeitgeist must be regarded simply as the sum total of social interaction as it is common to a particular locale. One can say it is thought being affected by culture, and one would mean then that the thinking of every man is affected by the thinking of other men in so far as their thinking is communicated to him. Hence the importance of communication in science, which both helps and hinders progress (14).

Como parte de sus conclusiones, Hyman define que el texto en general, el material escrito, funciona como contenedor del *zeitgeist* puesto que es elemento de la comunicación; así, parte de su método consiste en indagar las obras que mejor lo representarían, es decir, aquellas que gozan de popularidad, los *best-sellers*, y en donde circulan esas ideas imperantes, esas *prevailing opinions*.

La novela de Guterson es una novela de su tiempo. Quizás esto pueda decirse de cualquier otra obra, pero aquí significa que todo en ella evoca las condiciones socioculturales y científico-técnicas de nuestro siglo, en pocas palabras, de la sociedad actual. Allí se percibirá el *zeitgeist*. Pero un *retelling*, que es el caso de *Ed King*, en el que se recrea la sociedad moderna desde las lejanas luces de un tema mítico, en realidad cuenta, por lo menos, dos historias: la de las vicisitudes del tiempo del relato y la del mito, o sea la época de su escritor y ese *illud tempus* propio del mito. A la luz del mito, los acontecimientos y personajes cobran una importancia distinta, más profunda, la del resplandor de un saber arcaico y universal, probado por el tiempo. A esto se refiere Halpé (2010):

By drawing on an ancient myth, an author can invoke a prefabricated frame of meaning which the reader will recognize. However, by making “myth” the point of entry into a historical moment, the author also suggests a particular reading of history that is, to a large extent, determined by the reader's emotional response to the “truth” of the myth (10).

Es lo mismo que Mircea Eliade, el historiador de las religiones, quiere decir al afirmar que “la formulación en términos modernos de un mito arcaico delata, por lo menos, el deseo de hallar un sentido y una justificación transhistórica a los acontecimientos históricos” (Eliade, 169). Las siguientes páginas buscan identificar, sacar a la luz, el contenido mítico dentro de la novela *Ed King*; revelar ese juego de identidades presentes y atemporales significará descubrir una postura frente a los temas y a las inquietudes de nuestro *zeitgeist*.

2.1. El contenido mítico en *Ed King* y su orientación

Dice Durand acerca de Eliade que este “habría sido el primero en formular netamente la hipótesis según la cual nuestros relatos culturales, y particularmente la novela moderna, son reinversiones mitológicas más o menos confesadas” (1983, 11). La novela objeto del presente análisis es una reinversión mitológica confesada. En sus páginas, Guterson dibuja las siluetas de entidades míticas como Ártemis (para los griegos y Diana, la cazadora en la tradición romana), el mito de Don Juan, Ícaro, el mito literario de Frankenstein, Narciso, el Judío errante, la Esfinge, y la figura arquetípica del Anciano sabio. Las siguientes páginas estudiarán la presencia

de estas identidades míticas que aparecen vestidas por los hábitos comunes de la sociedad contemporánea sirviendo a la trama del famoso parricida incestuoso.

Por orientación se entiende aquí la forma en la que el factor sociocultural en el que estas identidades están sumergidas afecta, modifica o adapta algún aspecto del mito; es decir, cada personaje reside dentro de su contemporaneidad, pero detrás de ellos, como difuminada, transluce una imagen arcaica que la dota de atemporalidad y, por lo tanto, emite un juicio. Se verá, por ejemplo, que la diosa cazadora ya no puede ser una virgen y que sus presas son en efectivo, o que el pecador y libertino Don Juan está amarrado a una familia, su forma moderna de experimentar el infierno. Ed, quien representa a Edipo, se verá, como en un caleidoscopio, reflejando y siendo el reflejo de identidades míticas convergentes.

2.1.1. Diane, la *femme fatale*, la cazadora

El arquetipo de la mujer fatal o fatídica, respetando y llamando la atención sobre el sentido etimológico del adjetivo referente al *fatum* o destino, contiene a varias figuras literarias de diversa índole; las más representativas vienen, por ejemplo, desde la antigüedad con la narración de Lilith, la primera mujer de Adán según la tradición judía, de quien se dice se negó, antes de tener sexo con aquel, a yacer bajo este por saberse creada en igualdad de condiciones y quien, después, robaría su semen para crear demonios (89, Monaghan); Eva, por supuesto, quien induce a Adán a desobedecer el mandato divino; Salomé, la hijastra de Herodes por quien Juan el Bautista es decapitado en la narración bíblica (Mateo 14:1-12, Marcos 6:14-29 y Lucas 9:7-9); Dalila, quien embriaga a Sansón para que le revele el secreto de su poder; Helena, cuya influencia lleva a la perdición al pueblo troyano; Medea, a quien la venganza hacia su marido la conduce hasta a asesinar a sus propios hijos (en Eurípides) etc.

Femme Fatale es un término que aparece en inglés por primera vez en una carta del escritor y dramaturgo George Bernard Shaw de 1912 (Braun, 2), pero en el prefacio a *Hombre y Superhombre* en donde, por oposición, Shaw muestra el cambio de los tiempos afirmando que “Don Juan cambió de sexo, llegando a ser Doña Juana, escapándose de *La casa de una muñeca* y afirmando su propia individualidad [...]” (XIV).

El espíritu de la época al que alude Shaw y por el cual el arquetipo de la *femme fatale* empieza a ganar mayor popularidad y las artes parecen estar bajo su influjo, está enmarcado por una serie de cambios sociales que, como lo dice Morales Peco (Cecilia, J., Peco, M. & Brunel, P. (2008), 273), tienen que ver con cambios en el estatus de la mujer: el inicio de los movimientos feministas organizados, el incremento de la prostitución, el control de la natalidad, la incursión en el mundo laboral y, aún más interesante, el temor que infundía la propagación de las enfermedades venéreas.

Retomando las figuras femeninas comentadas anteriormente y que se relacionan con el arquetipo de la *femme fatale*, son tal en la medida en que comparten características muy específicas: la mujer fatal es ante todo hermosa y seductora, inteligente y malvada que “se perfuma, se acicala, se engalana con las más preciosas alhajas y ropas para hechizar, mantener bajo su dominio al hombre y, por ende, aniquilarlo” (279). Diane Burroughs, la protagonista de la novela que aquí se analiza es, a la luz de lo que se verá, la representación de una de estas *femme fatale*. Sin embargo, ya su nombre, Diane, revela también una resonancia mítica: Diana, la diosa cazadora para los romanos y Ártemis para los griegos. ¿En qué medida entonces es ella una representación de la mujer fatal y, en particular, de Diana, la cazadora?

El análisis se aparta, ante todo, de la figura de Yocasta; lo que se puede decir de ella es lo que el hipotexto mítico, el *Edipo Rey* de Sófocles, podría brindar. Sin embargo, su rol en la tragedia y la forma de la misma, es decir, el drama, restringe enormemente las posibilidades de formación del carácter del personaje que la novela, como género y por su extensión, sí puede lograr. La tragedia griega dejó un vacío que la novela ha intentado llenar. En este sentido, Diane Burroughs, madre de Ed King, solo comparte con la tragedia original los mitemas del hijo abandonado y del incesto. El vacío dejado por la tragedia es aprovechado por Guterson para dar vida a Diane, pero el abandono y el incesto únicamente parecen estar ahí porque también son parte constitutiva de la narración mítica tradicional de Edipo; en todo lo demás, Diane es una creación que responde a necesidades creativas diferentes o, siendo más claros, independientes del original.

El principal rasgo, se podría decir, que constituye a la diosa cazadora es el culto a la virginidad. Escribe Robin Hard en su *Handbook of Greek mythology* (2004): “In all

accounts, she is a virgin who devotes herself to hunting, and loves wild, untamed lands and their wildlife (hence her title of Agrotera, 'She of the Wild' (186). Por supuesto, Diane no es virgen (es la madre de Ed); además, después de abandonarlo se convierte en Candy Dark, seudónimo que adopta como escort cuando decide seguir los pasos de su madre, la prostitución. Aunque no es posible que sea virgen, Diane se compromete en otra dirección: no tener hijos. Después de abandonar a su hijo y, por supuesto, a causa de su profesión, Diane empieza a tomar anticonceptivos. Sin embargo, cuando se casa por primera vez con el millonario Jim Long jamás le habla sobre esto, haciendo que él empiece a preocuparse por motivos de fertilidad (114). Al enterarse de esta y otras falsedades en su matrimonio (como incluso que había sido una escort), Jim se separa dejándola "back on the street after eleven years as Mrs. Long with twenty-five thousand dollars Jim gave her to go away, thirty thousand dollars of Walter Cousins's hush money, some pretty decent clothes, a slim butt and waist, a worked-on face that looked permanently astonished, and—as always—regrets about her son" (128).

Aunque la virginidad no se le pueda atribuir a Diane, el rechazo total a la maternidad y el abandono de su único hijo la dejan como quien, muy al tenor de la época, prefiere evitar las molestias de la crianza para mantener un estilo de vida sin preocupaciones mayores que, por otro lado, no ponga en peligro su figura, obsesión que está en el núcleo de este personaje, o su proyección individual. En este sentido, resulta natural que una novela que evoca temas tan actuales como *Ed King*, no se interese en asuntos de virginidad. Berkoff desde su *Greek* (2014), en su versión inglesa), explica sencillamente estas disparidades cuando declara: "Al escribir mi Edipo "moderno", no me fue difícil encontrar paralelismos contemporáneos, pero cuando llegué al momento en que se arranca los ojos me detuve, porque en mi versión no hubiese tenido sentido". Lo mismo piensa G. Steiner cuando dice que "lo antiguo no es un guante que el moderno puede ponerse a voluntad" (2012, 259). Existen temáticas que el paso del tiempo no puede debilitar, preocupaciones colectivas del hombre civilizado que no pierden vigencia. Sally Vickers, autora de otra renarración del mito, advierte, en este sentido: "*it is an error to assume that the sensibility of past civilisations is fundamentally alien to our own. In all known societies, infanticide by a mother is considered especially shocking*" ("Blind to the truth," 2007), con lo cual queda claro que adaptar una tragedia a nuestra modernidad implica operaciones en las que, por ejemplo, unos

elementos se repotencializan, pero otros se transforman, unos se tienen que crear y otros se pierden.

Otro rasgo de la mujer fatal que comparte una figura mítica como Ártemis (o Diana) es la venganza y la fiereza. Dice Grimal (1990) en su diccionario mitológico que “[S]he was vindictive and there were many who suffered from her anger” y empieza la narración de algunas de sus actuaciones vengativas, incluso, como asesina de niños en compañía de su hermano, el dios Apolo, y como retaliación a una ofensa hecha a Leto, madre de los dos (61). Otro tanto comenta Robin Hard al decir que la diosa “was pictured as brave and skillful in the hunting-field and frequently fierce in her character” (187). Entre esas acciones vengativas, Hard recoge las siguientes:

There are differing accounts of his death: some say that this was his punishment from ZEUS for having tried to rob him of the love of SEMELE, but most authors ascribe it to the wrath of the goddess ARTEMIS, incensed at having been seen naked by Actaeon when she was bathing. She incited his hounds to fury and set them on him. They ate him without recognizing him, and then hunted for him in vain throughout the forest. (12)

She naturally showed no pity to those who offended against her own person. In one account at least, she killed her only male hunting-companion, Orion, because he tried to court or rape her [...]. She was often said to have contrived the death of the Aloadai for a similar reason, and she shot Bouphegus (Ox-eater), an obscure hero of her favourite land of Arcadia, when he tried to rape her. [...] but in a lesser-known story, she was comparatively lenient towards a certain Siproites who saw her naked in Crete, for she merely turned him into a woman. [...] The most interesting of these revenge myths is that in which Artemis demanded the sacrifice of Iphigeneia to punish an offence committed by her father Agamemnon. (192)

De Diane Burroughs, al igual que Lilith, la diosa cazadora o cualquiera de las mencionadas representaciones arquetípicas de la *Femme fatale* se podría decir lo mismo que el erudito del mundo antiguo, el español Carlos García Gual, diría de Medea en su *Diccionario de Mitos*, una mujer “orgullosa y dispuesta a tomar venganza” (2003, 213).

Al iniciarse en su mundo de *escort* para la alta clase norteamericana en Portland, estilo de vida que asumió después de que el embarazo interrumpiera su labor de estudiante de intercambio desde Inglaterra como *Au-pair*, Diane Burroughs cambia su identidad por la de *Candy Dark*, seudónimo de sentido oximorónico que ya deja ver la naturaleza ambivalente de Diane, un peligro exótico. Diane no da muestras desinteresadas de afecto, se diría que es un ser bien avenido con su situación. Esta calculadora mujer, como ya se mencionó antes, obliga a Walter a pagar la manutención de Ed, prácticamente de por vida, ya que solo deja de recibir dinero por esto cuando Ed ocasiona el accidente en el que Walter, su padre, muere. La redacción de la carta que, tras el incumplimiento en el pago, Diane escribe a la viuda de Walter constituye la amenaza que acompañaba la extorsión por no sabotear su matrimonio con la verdad:

I have to tell you that, in the summer of 1962, when I was employed as an au pair in your home, your husband repeatedly took advantage of me. He took advantage of my youth and insecurity. He took advantage of a young woman who was a visitor to America. For years I've lived with the disturbing memory of the summer of 1962. I've also lived with a considerable burden, because I'm the mother of your husband's child. I have a boy, age sixteen and a half, who until this month your husband supported with monthly payments of \$250. Unfortunately, those payments stopped coming recently. [...] He has brought much pain into my life and, as a traumatized rape victim, I have experienced considerable hardship and misery. Please consider my request. I hope you can impress on Mr. Cousins the moral imperative he is under to continue to provide support for his son.

With prayers and best wishes, Diane Burroughs (122).

Es necesario señalar que el narrador omnisciente de la novela declara que el monto que religiosamente Diane recibía de Walter al momento de la carta era financieramente insignificante porque ya estaba casada con el millonario Jim Long: *"but, still, Diane wasn't going to let him get away with it. If Walter thought time had let him off the hook, he definitely had another thing coming. Feeling vindictive, victorious, and gleeful, Diane wrote a letter to Walter's wife"* (121). La noticia del (para cualquiera, menos para Diane) sorpresivo deceso del padre de su propio hijo pasa absolutamente desapercibida para esta *femme fatale*; al terminar la carta, el

narrador prosigue su historia: “*About the time she turned thirty-three, Diane began mulling a face-lift*” (124).

Ser Candy Dark era, en cierto modo, una forma de su venganza, particularmente hacia los hombres, “[...] *but playing Candy Dark was satisfying, since it included turning men around and exploiting them whenever possible*” (56). Hay que recordar que Diane es, en suma y como lo expresa Lydia, la viuda de Walter en su carta de respuesta, una víctima de las circunstancias y del determinismo social. Así lo expresa la viuda:

I feel certain that Walter didn't physically overpower you. I feel certain that you played some part in it. What we both are calling rape might also have elements of a sordid affair between a married man and a willing and sophisticated girl. Maybe a young and very confused girl, maybe a girl who is a victim of circumstance and of her childhood and culture and so on and so forth [...]

Recordemos que Diane, como su madre, se dedica a la prostitución por un tiempo. Su procedencia humilde está rodeada de recuerdos que, si se debe creer en lo que la adolescente Diane Burroughs cuenta a Walter sobre su vida familiar, constatan el influjo que esas vivencias tienen en su existencia (27-28). El decantado de su vida se expresa en una conducta moral absolutamente individualista, “*It's every man for himself*”, dice Diane, “*I've no room for sympathy*”. (234-235).

Anteriormente se comentó sobre un episodio de la vida mítica de Artemisa en el que se decía que la diosa convirtió a un hombre en mujer. Un hecho similar realiza Diane. Como parte de su vida oscura y después del divorcio, Diane inicia esta vez una corta carrera como traficante. Como resultado de este juego peligroso (“*but she liked dangerous games,*” 183-184), Diane termina siendo asaltada por su propio hermano. La venganza no fue inmediata pero estaba determinada y, tiempo después, cuando sus finanzas tras el matrimonio con Ed se habían reestablecido, ubica a su hermano, contrata una *mistress*, una dominadora que lo ata y lo deja preparado para ella, quien llega disfrazada como segunda *mistress* para sodomizarlo (261-262). “*Goddess of Vengeance*” (ibid) es la otra identidad que usa Diane para perpetrar su venganza; las resonancias míticas de la *femme fatale* saltan a la vista y esta diosa de la venganza trueca a un hombre, a su propio hermano, por dinero, en un remedo, una burla de la masculinidad dominante.

La diosa cazadora es también una instructora y una iniciadora. En *Los mitos griegos* (1985) Robert Graves dice de ella que “posee el poder de producir pestes y la muerte súbita entre los mortales y también el de curarlos. Es la protectora de los niños pequeños y de todos los animales que maman, pero también le gusta la caza, especialmente la de venados” (Tomo I, 22); y Hard escribe “*she is also a goddess who presides over the initiation of young girls*” (2004, 187). Se destaca aquí su referencia como diosa iniciadora de jóvenes y protectora de las criaturas recién nacidas, incluyendo a los humanos, y su asistencia al momento del parto. Aunque se podría reprochar que Diane, por haber abandonado a su hijo y por usar anticonceptivos, no cumpla en este aspecto con la figura divina, también es cierto que no se da ningún indicio de aversión infantil o de violencia. Quizá se puede entender su posición como una radicalización de sus emociones luego de haber abandonado a su primogénito, acto del cual sí se la ve arrepentida. Se diría que la negación a procrear es como el castigo que se inflige a sí misma. Por otro lado, Diane sí juega el rol de figura iniciadora, por ejemplo, con las señoritas de la familia Long, quienes se sentían atraídas por ella ya que “*she joined their adolescent criticism of the world*” (120). En esta ocasión, Diane da a las señoritas algunos *tips* sobre los hombres y el sexo (nada más iniciador que esto), incluyendo métodos anticonceptivos, una forma moderna de protección (información) a las doncellas. Se hace evidente que en su interés también participa el deseo de evitar que sus instruidas pasen por las mismas situaciones que, de haber tenido ella una mejor figura materna, quizá no habría vivido.

Por otro lado, ese carácter de instructora, de asesora o consejera se explora más, si bien de manera irónica, cuando, haciendo uso de su capacidad para adaptarse, asume una identidad distinta, esta vez, la de *life coach* (235). En su tarjeta de presentación se lee: “*FRESH START LIFE COACHING SERVICES Work? Relationships? Conflict? Transformation? I can help you make positive changes*”, a lo que agrega el lema “*Providing life coaching services since 1981*” (235). El sentido profundamente irónico de esto se hace explícito: “*Fresh Start, she knew, was theater, performance. She herself could use a life coach—someone who would tell her how to get on track again—so she became her own*” (238).

Finalmente, se ha hablado de Ártemis/Diana como diosa cazadora, particularmente, y este aspecto no es ajeno a Diane Burroughs. Al fin de cuentas, ¿no es ella una impresionante cazadora de hombres, de fortunas, depredadora de la oportunidad?

Todo lo que Durand llama “pregnancia simbólica” (1983, 36) y que está contenido en su ser literario hacen que Diane sea una figura poderosa. Su capacidad para adaptarse, mutar, transformarse, en definitiva, superar las adversidades de su origen y de su condición a toda costa no merece un calificativo menor (en una entrevista, el autor se refiere a su personaje como “*a fighter*”, 2011). Es más, como colofón de su existencia literaria, Guterson la pone en un avión y el lector la ve desvanecerse junto con la historia. De Diane no se sabrá nada más excepto que desapareció volando; y en este episodio es semejante a la Medea de Eurípides y de Séneca, esa otra *femme fatale* que, llevada en carro tirado por dos dragones, regalo de su padre el sol, después de cometer el infanticidio, se despide de Jasón diciendo “*I through the air on my winged car shall ride*” (2016)

Para culminar, Diane, esta nueva representante de la *femme fatale*, capitaliza su cuerpo, lo convierte en objeto de comercio y de deseo, aunque este elemento se ampliará en el siguiente apartado. Representa un tipo de mujer autosuficiente, capaz y dominante pero sin escrúpulos. En este sentido, y atendiendo lo planteado por Taylor, Diane es representativa de un vacío moral netamente individualista que solo admite como referentes la ambición del dinero y los bienes materiales y la exaltación de la belleza como elemento de usufructuación y suplemento identitario (como se mostrará más adelante); en definitiva, un tipo humano carente de aquellos horizontes morales que dan sentido a la convivencia comunitaria. Cazadora por naturaleza, esta figura ve al mundo como despensa y, en su horizonte, el reflejo de sí misma.

2.1.2. Diane, la vanidad y el mito de la eterna juventud

El arquetipo de la vanidad, Narciso, parece al cumplirse la profecía del adivino Tiresias, “Narciso vivirá hasta ser muy viejo con tal que nunca se conozca a sí mismo” (2003, 85); pero el orgullo que sentía por su propia belleza lo condujo al engreimiento. Pensándose el ser más hermoso que existía, Narciso rechazaba a todo tipo de pretendientes, hombres y mujeres. La ninfa Eco se enamoró de él también, pero este la rechazó diciendo que moriría antes de yacer con él. Ártemis lo escuchó y lo castigó haciendo que se enamorara pero sin la posibilidad de consumir ese amor. Un día llega a un arroyo de aguas muy cristalinas donde busca saciar su sed, pero al verse en el agua se enamora de su propio reflejo y muere por

su propia espada (o lanzándose al río, en loco impulso por alcanzar su reflejo, según otras versiones).

Diane llega a considerarse a sí misma como una narcisista obsesiva, y por el narrador se entiende que se preocupaba por su apariencia con terrible insistencia (112). Jim, su primer esposo, llega también a confirmarle el origen de su problema:

Diane was forced to discuss it with Jim, because there wouldn't be a way, said Dr. Berg, to pretend it hadn't happened. A crust would form on the treated areas, and for a couple of weeks they would appear bright pink, before she could expect the end result countered when she explained, "because I'm Billy Joel—I love you just the way you are." Diane wanted to say, "It isn't about you, Jim," but by now she knew better. "I just feel fortunate to live in modern times," she told him, "and to have the wherewithal for an intensive peel, and while it might be better, morally speaking, to give our money to charities, we can do that, too, can't we?" "We can," answered Jim, "but that's not the issue. I don't know how else to say this, but the issue is vanity." (119)

Una de sus amigas, la única de que se tiene conocimiento y que, convenientemente, resulta ser nada agraciada en comparación con Diane, considerándola una "pigeon-toed loser"¹¹ (185), llega a aconsejarle, para subirle el ánimo, que necesita conseguir pareja para salir un poco de sí misma, "You just need someone else to think about" (238). Se confirma así, viendo a Diane solitaria en su hermosura, pasando las horas de ocio leyendo *Vanity Fair* (la revista) o visitando centros comerciales, boutiques y quirófanos, el presagio del adivino griego que más adelante se cumplirá para esta pareja de narcisistas que al verse y reconocerse en el espejo que es cada uno (como recuerda el refrán, *two of the same kind*), desencadenaría el trágico final de sus destinos.

¹¹ La alusión aquí es otro mitema, el del reconocimiento del héroe por una marca física o cicatriz (Gual, C. & Sófocles. 2012. 106.). Dato importante porque la referencia implícita es hacia Ed. Se comprobará más adelante la presencia de varios *indicios*, que se definen aquí a partir de Roland Barthes: "remite a un concepto más o menos difuso, pero no obstante necesario al sentido de la historia: indicios caracterológicos que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de 'atmósferas', etcétera", ("Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, 1996, 14). Estos indicios poseen un sentido determinístico en el personaje de Diane.

Pero la lucha de Diane por mantener su belleza es la misma que afronta contra el tiempo que todo lo consume, como a las esfinges del poema de Shelley¹² con que Guterson inicia su renarración, que aunque enfrentadas al paso inexorable del tiempo, aún dejan la huella de las pasiones inagotables que el escultor supo fijar en la roca.

El ser humano ha soñado desde siempre con vencer los efectos del paso del tiempo. Elaboraciones que manifiestan y personifican estos deseos se ven, por ejemplo, en figuras como la diosa Selene, que enamorada de Endimión subió a pedir para él la eterna juventud a Zeus; Eos (la aurora), quien le pide lo mismo por amor a un joven troyano; el vampiro y la vampiresa que deben beber sangre para mantenerse jóvenes y que tiene como referentes históricos, por ejemplo, a la condesa Rumana Elizabeth Bathory o al Conde Drácula; o a Dorian Grey, entre otros. Diane Burroughs también participa de estas representaciones: "*At the end of a long session of intensive primping, Diane looked so good, in her own eyes, it was thrilling. "Yes," she sometimes said to herself, "all is vanity, it's true, but I'm the May Queen."*" (114).

May Queen es una deidad celta que tiene sus raíces en la diosa romana Flora, "*She is Lady Marian in the Robin Hood tales, and Guinevere in the Arthurian cycle. She is the embodiment of the Maiden, of mother earth in all of her fertile glory*" (Wigington, 2016). El antropólogo Inglés James George Frazer (*La rama dorada*, 1944) explica la relación con el mes de mayo: "Los nombres mayo, padre mayo, señora mayo y reina de mayo, con que se denominaba al espíritu antropomórfico de la vegetación, muestran que la idea del espíritu de la vegetación está mezclada con una personificación de la estación del año en la que sus poderes se manifiestan con más viveza" (162). Frazer aclara también que ese espíritu de la vegetación es equiparable con la "inmortal reina del bosque", la diosa Diana, de quien ya se hizo mención. Esta reina de todo lo que florece, como la llama Grimal (1990, 155), es también, en consecuencia, una representación de lo eternamente cambiante, de lo que renace una y otra vez, de la manera en que Diane lo hace en diferentes etapas de su vida, como ya se ha visto.

¹² "Half sunk, a shattered visage lies, whose frown, And wrinkled lip, and sneer of cold command, Tell that its sculptor well those passions read Which yet survive, stamped on these lifeless things, The hand that mocked them, and the heart that fed" (Guterson, 2011, 7-8)

En un nivel mitoanalítico, se puede observar cómo la sociedad de consumo ha hecho uso de esta mitología de la eterna juventud en una especie de alquimia moderna, promoviendo la idea del rejuvenecimiento a través de diversidad de procedimientos que van desde el cambio en la dieta alimenticia o el uso de cremas o ungüentos sobre la base de, por ejemplo, la “baba de caracol” hasta, por supuesto, procedimientos quirúrgicos¹³ y tratamientos a nivel hormonal. Afirma el profesor Leandro Pinkler que “las sociedades actuales construyen ilusiones de juventud eterna que lo único que hacen son convertir a las personas en máquinas de consumo” (2016). Por supuesto, en esto tienen un papel sumamente importante los medios masivos de comunicación que, al decir de Cerda Gutiérrez, han hecho de estos anhelos de juventud “el gran negocio de nuestros días” (3). Según el mismo autor, para 2003, sólo en Estados Unidos 7 millones de personas invirtieron 2.000 millones de dólares en tratamientos no quirúrgicos, mientras que se invierten 20 mil millones de dólares cada año en tratamientos no aprobados (56-57).

La empresa del hombre moderno por combatir la “obsolescencia” del cuerpo y “los signos de su degradación” (Grzona et al., 2006, 173) ha dado sus frutos. Dejando a un lado el sentido alienante que los *mass media* imprimen al mito, las cifras de expectativa de vida han incrementado; aquí algunas para finalizar: según la OMS, a nivel global “la esperanza de vida se incrementó en 5 años entre 2000 y 2015, el aumento más rápido desde los años 60. Esos avances invierten los descensos registrados durante los años 90, en los que la esperanza de vida se redujo en África por la epidemia de sida, y en Europa del Este como consecuencia del derrumbe de la Unión Soviética [...] la esperanza de vida de los niños nacidos en 2015 era de 71,4 años (73,8 años para las niñas y 69,1 para los niños)” (2016); a nivel local, en la Argentina, la esperanza de vida el nacer era de 73 años para los hombres y de 80 para las mujeres en el mismo año, y en Colombia de 71 y 78 años, respectivamente. El portal *datosmacro.com* registra para la Argentina un aumento promedio que va de 73,76 años de esperanza de vida hasta 76,16 para el año 2014; mientras que para Colombia, registra 70,99 años para el 2000 y 73,99 para el 2014 (2016). Aunque discrepantes, las cifras ratifican un progreso científico que no se ha detenido, y cuya tendencia a retroceder no parece posible, ni, por supuesto, deseable.

¹³ Para ampliar este tema del impacto del mito en la sociedad moderna se puede consultar el texto de Hugo Cerda Gutiérrez *Mitos de la sociedad moderna: un negocio lucrativo* (2013).

2.1.3. Pop, el anciano (sabio) y la verdad

Ninguno de los personajes se relaciona tanto con la verdad como Pop, el abuelo materno de Ed. De principio a fin, él se encarga de advertir los riesgos de mantener en secreto la adopción de Ed y por quien, finalmente, la verdad se expone por primer vez, aunque de manera inocua.

Pop entra en la estructura mítica de la novela como personaje arquetípico del Sabio o el Anciano, o una combinación de ambos porque la experiencia es parte esencial de esta figura. Dice Soccio (*Archetypes of wisdom: an introduction to philosophy*, 2010) que la sabiduría (*wisdom*) “*is good judgment about complex situations [...] Unlike forms of knowledge that require formal education and specialized intelligence, wisdom has been associated with experience in a way that theoretical and intellectual knowledge have not*” (13). La experiencia, es decir, esa adquisición de conocimientos que el sujeto se apropia a lo largo del tiempo de su existencia, es míticamente reconocida puesto que, al decir de Graham, el anciano comprende, entre otras cosas, “*the illusions of power and fame and success*” y que “*“dying ten thousand deaths before you die” is the way to becoming what lives forever*” (2013). El componente temporal entonces es parte fundamental en la concepción arquetípica del sabio, pero también de las ideas, porque es el tiempo quien, en definitiva, logra poner a prueba la integridad de las mismas.

El anciano sabio (*the sage, the wise old man, the elder*, nombres que recibe en inglés) ha tenido diferentes representantes; el anciano sabio fue Mentor, la diosa Atenea que se disfraza así para ayudar y dar consejo al hijo de Odiseo, Telémaco, en *La Odisea*, pero también Néstor en *la Iliada*; fue Merlín en el ciclo artúrico; Odín, en la mitología nórdica y, entre otros, el propio Tiresias sofocleano. En la actualidad se puede percibir, gracias a las maravillas del séptimo arte, un resurgimiento de figuras míticas, una explosión de personajes mitológicos que manifiestan también su pertenencia a este arquetipo; entre esos se tiene, por ejemplo, a Obi-Wan Kenobi, maestro y guía de Luke Skywalker en la saga de *Star Wars* (toda una serie de carácter mítico para el pueblo norteamericano, principalmente), el mago Gandalf de la saga de *The Lord of the Rings*, de J. R. Tolkien, o el otro mago anciano, Dumbledore, en la saga de *Harry Potter*. Garry, J. & Shamy, H. (2005) definen, a partir de Jung, este arquetipo:

In “The Phenomenology of Spirit in Fairytales,” Jung defines the wise old man as a spiritual archetype in “the guise of a magician, doctor, priest, teacher, professor, grandfather, or any other person possessing authority,” who always appears when “insight, understanding, good advice, determination, planning, etc., are needed but cannot be mustered on one’s own resources” (342).

Pop es en la novela de Guterson la voz de la *Prudencia*. Es decir, aquel posee “la capacidad de actuar con cautela, midiendo las propias fuerzas y las consecuencias de las propias acciones” (Difabio et al., 2013, 21). Su preocupación principal es la verdad o, más bien, una verdad específica: la verdad en torno a la adopción de Ed. Pop sopesa, con un ejemplo, la complejidad de la decisión:

Marty Ashkanazi had been adopted after his family got “wiped out” in the Holocaust. This Marty was “today a perfectly good guy,” which Pop felt was proof of something. If Marty could be adopted and turn out so well, who was to say about adoption? “Only an idiot could say yes or no,” said Pop, “adoption yes or adoption no, so let me be an idiot and say to you something—when you adopt, it’s true, you take your chances” (69).

En su intento de persuadir a los futuros padres por optar por la verdad, Pop pareciera centrar sus argumentos en dos aspectos amalgamados, el tiempo y el azar:

“Maybe one day they ask,” said Pop. “How come he’s tall, I’m left side of the plate; the other, he’s making like Einstein in science class; one allergic maybe to nothing, one don’t leave home without having asthma; one is this, one that, one up, one down, one yes, one no—so what do you say, Mr. Know-It-All?” (77).

Esa probabilidad comprendida en el “*Maybe one day*” que pretende ver el desenlace de acontecimientos futuros representa el intento del sabio anciano por enseñar a sus hijos algo de respeto por la verdad que, hay que recordar, es su mayor preocupación. El azar, se entiende, aparece aquí como la probabilidad o la posibilidad de eventos futuros desencadenados por el descubrimiento de la verdad, que el mismo Ed y Diane experimentarán, siendo el primero la víctima inocente de la mentira.

El tiempo y el azar como constituyentes de la verdad revelada no son el terreno único de Pop; otros personajes (o funciones) participan en la estructuración del tema. Lydia, por ejemplo, la esposa de Walter Cousins (el padre biológico de Ed), parece aliviada de que la noticia de la existencia del hijo bastardo de su esposo llegue a ella en un momento apropiado; la noticia llega mes y medio después de la muerte de su esposo, lo cual le hace menos dura esta revelación, esta verdad (124). Por su parte, Diane, antes de escribir la carta que revelaría la existencia de Ed a Lydia, anuncia, arrogante y vengativa, que ningún lapso es suficiente para que Walter se libere de ella: *"If Walter thought time had let him off the hook, he definitely had another thing coming"* (121). En otro momento, el mismo cirujano, Dr. Green, asegura a Diane, antes de una de sus cirugías, *"the certainty that time would undo all his efforts"* (121). Arnie, quien recibe junto con su esposa al pequeño Ed en el pórtico de su casa, abandonado allí por Diane, declara, ante la impotencia y la indignación de su esposa contra aquellos capaces de hacer tales cosas y preguntándose por el dios que las permite, dice, *"I don't know. You do the best you can, I guess, and the rest is out of your hands"* (66). Zinaida, la mujer proveniente de Uzbekistán que cuida del anciano Pop, pareciera profetizar, dada la arrogancia del joven Ed, cuando le dice, *"Now you are up. Later, not so much"* (216). Completa este aparato, esta estructura de previsores del tiempo la lectora de cartas, quien le advierte sobre una de sus características principales, su actuar impulsivo, *"ahead lies thoughtless action"* (167-173).

La empresa científica es muy consciente del valor del tiempo, lo que hoy no entendemos, en el futuro y con la tecnología más avanzada, se descubrirá. Esta lógica está lejos de los padres adoptivos de Ed, Alice y Dan, puesto que ante los reproches y las consideraciones de Pop, lo único que esgrimen como argumento para confiar en que las diferencias entre ambos hermanos, Ed y Simon, no serán objeto de elucubraciones en torno a sus respectivos orígenes, es el misterio de la genética, *"We stick with the mystery of genetics"*; eso, y un pacto de silencio para ocultar la verdad, *"We stick with the mystery of genetics," Dan repeated. "If no one slips up or spills the beans, he isn't adopted. Let's all remember that"* (77).

El tema del tiempo como agente revelador de la verdad, de aquello que se mantiene, atraviesa la novela. Este tema estructurante se anuncia como tal desde el inicio de la novela en el epígrafe del poema de Shelley, "Ozymandias":

Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed.

La escultura es testimonio, además de otros temas, de la fuerza desgastadora, lenta pero persistente, del tiempo. Diodoro Sículo en su *Bibliotheca historica*, comenta que sobre esta obra estaba la siguiente inscripción: “Soy el rey de reyes, Osimandias. Si alguien quiere ver cuán grande soy y dónde yago, que intente superar alguna de mis obras” (Diodorus, Esbarranch, J. & Hermida, J., 237), de la cual, en la misma obra, se dice que el poeta Shelley obtuvo la inspiración para su poema; obras que, muy seguramente, tendrán un final a pesar de cualquier esfuerzo.

Y como era de esperar, el tiempo revela lo que se mantuvo oculto. Existe aquí otro paralelismo con el hipotexto sofocleano; si a Edipo un ebrio lo señala de bastardo, a Ed su propio abuelo le revela la verdad, si bien por efecto de su senilidad, en la que confunde a Ed con su hijo Dan:

“What,” said Pop, “you can’t stay for dinner? A teeny minute. One minute, only.” He wiped his nose on a wadded snot-rag, then started cleaning his glasses with it. “It’s either you or the other one adopted,” he said. “I don’t know which, but one is adopted.” “I hear you,” said Ed. “Okay, Pop.”

“The other,” said Pop. “He’s younger or older?”

“Simon?”

“Daniel.”

“Daniel is my father.”

“You’re not Daniel?”

“No. I’m Ed.” “Well,” said Pop, “one is adopted. Like Moses was adopted and—did you know this?—Ted Danson, the Jewish actor who is excellent on *Cheers*.”

“Pop.”

“Somewhere I read it, he’s Jewish, this guy.”

“Anyway,” said Ed, “I have to go. Take care.” (217-218).

Solo bastó algo de tiempo y un desorden mental no especificado (un caos de la memoria) para revelar la verdad, aunque tal revelación, como ya se dijo, no sea escuchada apropiadamente y no pueda ser útil en el destino de Ed.

Finalmente, es importante señalar que Pop es la representación del judío ortodoxo, y con esto se quiere decir que el anciano sabio y sus ayudantes, a diferencia de Ed y Diane, parecen depositarios de valores más reales que el resto de los personajes. Pop participa de una escala de valores, de un horizonte moral, que le permite sopesar sus acciones más allá de lo que su volición demande. Quizá por ello se lo ve llorando, durante la ceremonia del *Bar Mitzvah* de Ed, en donde este pequeño habla, siguiendo el libreto de sus padres, del carácter mítico (en el sentido de mero cuento o engaño, es decir, en el sentido moderno que se ha atribuido al vocablo) de sus creencias, tan preciadas para esta figura. Ed y sus padres adoptivos participan de la corrupción de los ideales de su abuelo.

2.1.4. Walter Cousins, *Don Juan o el que corteja con riesgos*

Tirso de Molina legó al género literario y al imaginario del mundo en general la figura de Don Juan, personaje central sobre el que versa su obra teatral *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra*, publicada en 1630. García Gual resume muy brevemente el carácter y la suerte de este arquetipo: "Don Juan es un seductor de doncellas, un tipo gallardo y calavera, sin escrúpulos religiosos ni morales, que busca el placer y las diversiones sin reparar en el castigo divino, y a quien, al final, la estatua del comendador le arrastra al infierno" (2003, 113). García Gual, citando a Jean Rousset, recuerda los tres "elementos sustanciales" (mitemas) del mito:

la serie de las mujeres burladas, el airado y fantasmal comendador, asesinado por don Juan y convertido en estatua de piedra, huésped de últimas cenas, y el tipo de donjuán, pertinaz y jactancioso libertino, pecador desconfiado de una sanción divina, que al final recibe de manos de la vengativa estatua de piedra. (113).

Don Juan, como creación arquetípica, ha tenido diversas variaciones y reelaboraciones, tanto en la literatura y el teatro como en el cine. Su popularidad es tal que ha pasado a ser incluso usado como remoquete, y es natural escuchar que

tal o cual persona se comporta como un “Don Juan”. Todos conocen el motivo: Don Juan es el arquetipo del libertino y mujeriego. Garry, J. & Shamy, H. lo denominan “*the archetype of seduction*” (2005, 285). En una conferencia sostenida en la Universidad de Sevilla, el catedrático Rafael Utrera Macías señalaba que el mito literario de Don Juan ha traspasado de tal manera las fronteras del tiempo y el espacio que, asegura, “cualquier individuo que pasa por la calle, cualquier persona anónima, puede ser un ‘Don Juan’” (2012). Evidentemente, sobre la base de este personaje arquetípico está un elemento pasional: la conquista, el enamoramiento, la seducción, a los cuales nadie, podríamos afirmar, es ajeno.

El cambio epocal es, naturalmente, fuente de modificación del mito. “En nuestros días”, dice García Gual,

ni la perturbación del código católico moral ni el tener una lista de doncellas rápidamente seducidas y abandonadas parece algo tan hondamente reprobable como para mover a espectros respetables a castigar al inculpado [...] Por otra parte, el elemento fantástico —la muerte y el infierno—, esencial en el mito, que está vinculado a la actuación de la estatua del comendador es muy difícil de mantener en una época tan descreída (117-118).

Lo anterior ratifica la tesis de Taylor acerca de la pérdida, como ya se ha mencionado antes, de los horizontes morales, es decir, donde “[T]hings take on importance against a background of intelligibility” (72). Se evidencia entonces cómo este orden superior se ha menoscabado, confirmando aquello del *descrédito de las ideas* que él mismo menciona; ideas que, en este caso, corresponden a una fuente de imágenes, de símbolos, a los que, según parece, es cada vez más difícil acudir en busca de respuestas y representación. La “época descreída” que menciona el autor no es más que otra forma de llamar al ánimo desmitificante de la razón.

Ahora, ¿quién es Walter Cousins? Walter, el padre biológico de Ed, es un actuario, que en economía se define como el profesional cuya función es la de

“analizar los aspectos presentes de una entidad sujeta a riesgos, en cuanto a su situación patrimonial y financiera, identificando los aspectos de riesgos y en función de su horizonte de planeamiento realizar proyecciones económicas y financieras sobre la base de modelos

determinísticos o estocásticos, conforme con la naturaleza de los datos y las condiciones de incertidumbre respecto de las variables intervinientes” (Melinsky, 2016).

O más simplemente como lo define Walter, “*a guy who weighs risk for a living*” (Guterson, 12). Es decir, aquello que está en el centro mismo de esta profesión, aquello que la *anima*, es la intención de predecir el futuro. Futuro que, de acuerdo con lo mostrado desde diferentes personajes, es incontrolable e impredecible.

Estos factores de lo incontrolable y lo impredecible están en la raíz de una profunda ironía. Así lo entiende Walter:

Diane had been in his house for less than a week—mothering his kids, cleaning, making meals—when he noticed a new word intruding on his assessment of her. “Here I am,” thought Walter, “an actuary, a guy who weighs risk for a living, and now, because I’m infatuated with the wrong person—because I’m smitten by an eighteen-year-old—I’m using the word ‘fate.’” (12).

Es decir, Walter percibe el sentido profundamente tragicómico de su situación, el encargado de sopesar las evidencias con el fin de predecir situaciones de riesgo queda atrapado, casado y con dos hijos, en una relación sexual, sostenida por un mes con una menor con la cual, evidentemente, no tomó ninguna precaución.

La conducta compulsiva de Walter es el elemento que configura el desastre. Aunque consciente de su problema, Walter expresa la imposibilidad de tener control absoluto. Tratando de convencer a Diane de que entregar al niño en adopción es, digamos, el menor de los males, Walter intenta enseñar a Diane una lección de vida, “*and that’s the problem with life, for me—it doesn’t always go the way I think it should, it’s not always under my control*” (44). Eso que se llamó conducta compulsiva no es más que una pasión que no pretende perder su objetivo; su pasión lo desborda y lo vuelve víctima de su propio deseo: “*even while he asked her, twice, if she was sure, he knew, glumly, that he was doing the wrong thing. There was a name for this, statutory rape, which, he had to admit, excited him. He had moral qualms, but he ignored them*” (29).

Después de haberse salido con la suya parcialmente (tuvo que aceptar el chantaje de Diane para salvar su matrimonio), Walter, como sujeto de una pasión deseosa, no abandona su conducta licenciosa,

After a while, he forgot how he'd felt on the Monday morning when he was blackmailed by a teen-ager for \$250 a month in perpetuity, and shortly after that he broke down altogether and began a dalliance with a married woman. This new fling proceeded amiably. When it dwindled, there followed three more like it, all casual, experimental, and pragmatic. Finally, though, in his sixteenth year of marriage, Walter was caught in an indiscretion with one of his wife's friends. Lydia and the other woman had been close for a decade, and Walter had been jocular and easy with her husband, so it took eleven months of pretty good acting before the affair was undone by carelessness. Of course, that was the end of the couple-to-couple friendship, and of Lydia's trust. (93 - 94).

Su actuar lo describe Carlos Gurmendez (*Tratado de las pasiones*, 1985) muy acertadamente: "Don Juan es como el capitalista moderno, 'un aprovechador del azar', un afortunado jugador porque sabe sacar ventaja a la ocasión cuando se presenta" (212).

Después de estos incidentes, cuando sus hijos, Tina y Barry, son adolescentes, Walter y su esposa se retiran a la misma cabaña en la isla de San Juan donde Walter y Diane mantuvieron su relación. Aunque profesionalmente estable o realizado, Walter no parece ser un sujeto feliz y se pasa el tiempo en caminatas en compañía de su mujer, haciendo reparaciones mínimas en su cabaña y sembrando plantas, mientras debe soportar, como un castigo, el trato sarcástico y ácido de sus dos hijos que raras veces los visitan. Pero también reflexiona, cerveza en mano y ensimismado mirando el agua del océano, sobre la muerte. Su castigo parece ser el haberse ganado el desprecio de sus hijos, quienes lo consideran un "*breaker of vows*", es decir, alguien en quien no se puede confiar, irónico juzgamiento para quien se gana la vida sopesando riesgos.

A partir del Don Juan de Tirso, Gurméndez afirma que "Don Juan no puede sosegar su ímpetu, aunque le amenacen las penas del infierno. Es pura energía terrena que no puede aspirar a la felicidad celeste" (211). Aquí quizá existe un paralelismo con Walter pues, si se toma en cuenta a Garry, J. & Shamy, H. (2005), quizá Guterson

planeó para “esta época tan descreída” el infierno de Walter en la forma de un matrimonio infeliz (286).

En la raíz de esta ironía que se llama Walter pareciera existir la manifestación de una profunda separación entre vida y trabajo, “[H]e *didn't want to be an actuary anymore, and didn't know why he was an actuary. What was the point of all those statistics?*” (2011, 97). La lectura, así vista, denuncia un modo de vida en el que la profesionalización no parece tener incidencia en el campo de la vida cotidiana. Una suerte de divorcio ocasionado por la diversificación y atomización de los saberes producto de la modernización del mundo, y que, bajo la apariencia del progreso, pareciera dejar cada vez menos campo a la sensibilidad. Quizá por eso advertimos a Walter ensimismado con la ondulación de las aguas oceánicas, solo, preguntándose sobre la muerte y lamentando la forma en la que ha invertido los años de su vida.

2.1.5. Ed King o la convergencia

Se habla aquí de convergencia porque en la figura de Ed, como se verá, confluyen diferentes identidades míticas. Se percibe en este amalgamado mítico un propósito pedagógico que busca precisamente descubrir una complejidad humana, más que literaria. Se explorarán las evidencias de esos componentes míticos que giran en torno a las figuras de Ícaro, Frankenstein, Narciso, el Judío errante y la Esfinge, proveyendo, como se ha hecho con los temas y figuras míticas anteriores, un origen para cada caso y los elementos comunes con que se establece una relación identitaria entre personajes y mitos.

2.1.5.1. Ícaro

Al inicio de la novela, como se mencionó, hay un par de epígrafes que resumen, naturalmente, grandes tesis de la historia de Guterson. El primero, Ozymandias, que se comentó, y “Dédalo e Ícaro” (del libro 8 de *Las metamorfosis*, de Ovidio, citado por el autor). Sobre este último se hablará ahora. Para empezar, el resumen del ya breve episodio mítico que presenta García Gual en su *Diccionario de mitos* (2003); Dédalo diseñó,

[p]ara escapar de la isla, un sencillo instrumento de vuelo: fabricó dos pares de alas, uno para él y otro para su hijo, y un buen día ambos emprendieron la aérea huida. Pero el joven Ícaro, desobedeciendo las advertencias de su padre, remontó demasiado el vuelo, y el sol recalentó la cera con la que estaban pegadas a su cuerpo las alas, éstas se soltaron y el pobre Ícaro cayó agitando en vano sus brazos de cabeza en el mar. Dejó, eso sí, una memorable estampa, motivo frecuente en cuadros barrocos. (191).

El mismo autor ofrece la “moraleja” de este mito: “los jóvenes que no saben controlar sus ímpetus se estrellan enseguida [...] Ícaro es el símbolo de la temeridad juvenil castigada” (191). Como veremos, el componente punitivo es esencial. Otras versiones del mito (Grimal, P. & Kershaw, S., 215), señalan que, habiéndose embarcado en busca de su padre, naufraga, se ahoga y es encontrado a orillas de la isla de Icaria (de donde mar e isla toman su nombre). También se le considera inventor de la carpintería.

Los dos temas prominentes de este mito los representan el vuelo y la caída. El vuelo, según Durand (1982), hace parte de los símbolos de ascensión, cuyo instrumento básico es el ala, como lo podemos ver en Ícaro y que, en este *retelling* se representa por las fabricadas por el hombre moderno, las del avión que conduce a Ed en busca de la esposa/madre. Para Durand, el ascenso o el vuelo, por extensión (o eufemización), implican una “voluntad de trascendencia” (Durand, G. & Armiño, M., 124). Es por eso que las representaciones angelicales poseen alas, al igual que las del dios Mercurio, que las lleva en los pies, por ejemplo, o las de algunos místicos tibetanos de los que habla el autor (122).

Ed King utiliza sus alas de metal (un *Gulfstream G550*) para sobrevolar una tormenta en una estrategia que, según su piloto, requiere demasiada experticia. Lo que pasaría después de ignorar esta advertencia es evidente. Ed King mismo se sorprende de hasta donde ha llegado, y pareciera entender que ha usurpado el espacio de los dioses, el éter:

“How strange,” he told himself. “I’m up here right now, eight and a half miles above Planet Earth, here I am in a warm, lit cell, traveling at five hundred thirty miles an hour—it’s this—fly! I don’t really see how it

works, in the end. This plane weighs over fifty thousand pounds. It seems like it ought to stay on the ground” (308).

El simbolismo religioso, de acuerdo con Durand, contiene este elemento del ascenso, de la verticalidad, y por eso el representante máximo de tal categoría se manifiesta con el epíteto de “el Altísimo”. Los temores súbitos del siempre seguro y decidido Ed no se equivocan; dice Durand citando a Eliade, “lo alto es una categoría inaccesible al hombre como tal, pertenece por derecho propio a los seres sobrehumanos” (127); lo cual conduce ahora a hablar de la caída.

Durand ubica el tema de la caída desde el mismísimo vientre materno. El trabajo de la partera y la misma acción natural operan en el feto un cambio de posición (hacia abajo) que imprime en el niño la primera percepción de vértigo; experiencia que Durand se atreve a imaginar como propia de alguna cultura donde es vivida de manera más directa cuando se espera que la tierra reciba al niño, dejándolo caer directamente en ella desde el vientre. El elemento asociado a esta caída es, en consecuencia, el miedo. El vértigo, posteriormente, será revivido constantemente, y reforzado, desde que el infante tenga que empezar a marchar erguido (105). Por otro lado, se encuentran los mitos y narraciones, de los cuales los más ejemplares o arquetípicos son la caída de Adán o las de los ángeles malvados sobre los que habla el *Libro de Henoch*; los ángeles, “seducidos por las hijas de los hombres, descienden a la tierra, Se unen con sus seductoras y engendran enormes gigantes. Estos ángeles rebeldes son mandados por Azazel y Semiazas. Rafael, por orden de Dios, castiga a los tráfugas, los aplasta bajo pesadas rocas antes de precipitarlos al abismo de fuego” (107).

Pero Ed King no solo vuela en el preciso momento que antecede a su caída. Al joven Ed King se le preparó el camino de su ascenso desde la propia educación. Ed es educado por las mejores instituciones, es decir, por una élite a la cual pertenecerá después. Al saber que Ed se educará en la Universidad de Stanford, el anciano Pop, su abuelo, le dice que aquella “*is just for the highest, the cream of the crop. Only the best get accepted to Stanford*”, (206). La universidad es impactante, “[E]verything on campus seemed designed, after all, to encourage Ed to have a big ambition”; y la sensación de que él, Ed, era de una importancia real, parecía estar a su alrededor constantemente, “[A]ll around Ed, on the campus paths, in the dorms, classrooms, libraries, and lecture halls, was the heady feel of history being made, of people who were in the right place at the right time and who didn't want to miss the

opportunity”, (160). El sentido elitista quizá lo señale muy bien la autora de otro *retelling* edípico al afirmar a través de uno de sus personajes: “*a gift works better where others are gifted too*” (Vickers, 2007). El autor, en otra obra, señalaría también la importancia de una educación diferente de la que su personaje Ed recibe, considerando la visión democrática de una escuela que no distinguiera entre ricos y pobres, y que estuviera en oposición al ánimo elitista como una “*common education*”, “*common as in common to all, not as in lowest common denominator*” (1993, versión *Kindle*, posición 1472).

El tema de la caída, por otra parte, contiene también otros elementos. Para Bertrand Russell (*Icarus, or the future of science*, 1924), no hay optimismo posible desde que el hombre tiene pasiones que ni siquiera la misma ciencia ha podido controlar: “[S]cience has not given men more self-control, more kindness, or more power of discounting their passions in deciding upon a course of action”. El hecho de que la ciencia esté a disposición de nuestras pasiones, incrementa, dice Russell, el poder de las mismas en gratificar cada deseo. De aquí su pesimismo. Ed también participa del papel del científico, del desarrollador, del descubridor, del inventor, y, como se ha mostrado, es también presa de un deseo irreprímible por avanzar, por conocer. El “rey de la información” es ese investigador científico que, enceguecido por su arte, no puede más que buscar, encontrar, resolver y seguir buscando infinitamente aunque su búsqueda implique su propia perdición. De manera que la caída de Ed representa un castigo a ese desenfreno, a esa falta de medida, en la que, como en un espejo, se puede encontrar con el Edipo sofocleano.

Como señala García Gual, el castigo llega también por la desobediencia. No es solo el tratar de usurpar los cielos y pretenderse un dios, como se ha visto a Ed. Las voces que le invitan a la medida son varias: empezando por Diane, en un rasgo en el que podemos ver a la Yocasta de Sófocles, quien ligeramente invita a Ed a no proseguir con su investigación, “*You might be better off not searching, Ed.*” Ed said, “*Come on, you know me better than that. It’s not even under my control at this point*” (Guterson, 282). La primera psicóloga que Ed visita también lo invita. La actitud de Ed parece revelar un carácter obstinado y peligroso, “*I don’t think it’s wise for us to go any further. I think you’re better off not going further, Ed. Some people are just better off*” (146). Igual recomendación le hace la lectora de cartas (167-173). Y finalmente la entidad más peculiar, su propio invento, la máquina Cybil quien, para aconsejarle no continuar con su vuelo en la tormenta, habla de Zeus, relámpagos y castigo: “*Zeus was the king of gods and men. In his hand he held a massive*

thunderbolt. According to the Greeks, you ought not provoke him, lest he hurl it at you and kill you.” / “Why are you telling me about Zeus right now?” / “I don’t know. I thought you should hear” (308).

Por último, aparte del castigo por exceso y desobediencia, en la caída se deben destacar dos elementos. La caída se produce en el mar que, de acuerdo con Durand, es el “gran tragador [...] Es el abismo feminizado y maternal el que, para numerosas culturas, es el arquetipo del descenso y de retorno a las fuentes originales de la felicidad” (1982, 214). De igual forma, las teorías modernas atribuyen al mar el origen de la vida. Las narraciones de Moisés, Jesús (su segundo nacimiento en el bautizo) y Mitra son algunos ejemplos que dan cuenta del carácter maternal y creador del mar; se diría, lo que traga y devuelve, acciones (gestos, para Durand) que son comunes entre los mamíferos (regurgitación). El mar es agua en reposo que es alimentada por los ríos, y esto remite al ciclo del agua; es decir, el agua, como elemento cíclico, participa del mito como metáfora del eterno retorno. De manera que Ed, al caer al mar, no solo es castigado sino regresado a la Gran Madre o tragado por Ella, con las connotaciones derivadas por la presencia del castigo y la redención que se explorarán más adelante.

Por otro lado, Ed ha caído pero en busca de su madre. Esto lo hace doblemente encaminado al regreso, porque Ed va en busca de su madre/esposa y acaba siendo engullido por su madre mítica, no sin antes entregarse al deseo de enfrentar la tormenta, aéreo, afirmado totalmente sobre su éxito y emocionado por la idea de probar de nuevo su capacidad (momento que recuerda el instante en el que inconscientemente termina matando a su padre), o para probarle al mundo y a sí mismo aquello de lo que está hecho, probar lo que él es: *“I’m me, after all, the King of Pythia, the King of Search, and no one can take that away from me, ever. Me, Ed King, I’m going down in history—permanently, eternally, to the end of time. The entire universe will know my name! The world will remember my name!”* (309). Ed King acepta lo que él ha sido, lo que ha construido, las pruebas que ha pasado (es el héroe). Está, se diría, conforme y complacido de su empresa, con lo que ha logrado; sus hechos lo definen, le dan un nombre, en conclusión, una identidad. Muere abrazando sus pecados, sin arrepentimiento, y allí se comporta como Don Juan (al fin y al cabo, el mito también es herencia), y como el Fausto de Marlowe, que acepta su castigo, rogando que no sea eterno. Se deja hasta aquí a Ed, a este Ícaro que no ve lección que aprender, que se entrega a sus impulsos hasta las

últimas consecuencias. Ed se acepta y regresa a su madre, como igualmente lo hace su pariente literario, Eddy, en la versión inglesa de Edipo de Steven Berkoff:

Bollocks to all that. I'd rather run all the way back and pull back the sheets, witness my golden-bodied wife and climb into her sanctuary, climb all the way in right up to my head and hide away there and be safe and comforted. Yeh I wanna climb back inside my mum. What's wrong with that? (Berkoff, en línea)

2.1.5.2. Frankenstein

Este mito literario tuvo su nacimiento a partir de 1818, cuando Mary Wollstonecraft Shelley (1797-1851) publica la novela *Frankenstein or the Modern Prometheus*. Ziolkowski resume así el argumento de la obra:

Mary Shelley tells the story of a brilliant young scientist, Victor Frankenstein, who succeeds in fulfilling the romantic dream of creating life from inert matter. But the monster he creates is so foul that he abandons it on the very night when he brings it to life. Lusting for vengeance, the creature kills all those who are dearest to Frankenstein and finally, after months of torment, destroys his creator himself. (2016).

Uno de los sentidos morales de la obra parece resumirse en el uso indiscriminado, irresponsable del conocimiento (en un análisis ulterior o más comprensivo). Pero el mero acto de conocer, de desentrañar los secretos de la naturaleza se manifiesta como un ejercicio que comporta peligros. Así lo advierte el doctor Frankenstein a Walton, el explorador decidido a alcanzar el Polo Norte a toda costa, incluida la vida de su tripulación:

Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than he who aspires to become greater than his nature will allow (Shelley, 68).

Como se puede ver, al peligro del mero acto de conocer se añade una especie de prohibición relacionada con transgredir cierto orden natural: "*transcendence is*

equivalent to transgression" (Sherwin, 1981). Un temor ulterior de esta índole agujonea al ya decaído doctor quien entiende que ha ido más allá de lo permitido, *"and I disturbed, with profane fingers, the tremendous secrets of the human frame"* (Shelley, 83). Por otro lado, se sanciona moralmente la búsqueda científica cuando esta parece anular otras esferas de la vida; *"Though both"*, dice Goldberg acerca de Walton y Frankenstein, *"begin their pursuit with benevolent intentions, each discovers this error in assuming that knowledge is a higher good than love or sympathy, and that it can be independent of the fellow-feeling afforded by a compassionate society"* (Goldberg, 31).

Esa mordedura de serpiente, como metafórica y míticamente (en alusión a la serpiente del Paraíso) llama Frankenstein a esa pasión por la sabiduría y el conocimiento, deriva de una actitud propia del romanticismo europeo. Ziolkowski, usando las palabras de Erwin Chargaff, la llama *"the Devil's doctrine: 'What can be done, must be done'"* (39). Parte de esto se evidencia en la actitud que asume el doctor Frankenstein después de ver lo horrible de su creación; Frankenstein lo abandona, aterrado, en su laboratorio, de donde luego el "monstruo" escapa. Solamente se interesará por él cuando, encolerizado por su soledad y el trato cruel de la sociedad, el monstruo empieza a tomar venganza asesinando a sus seres queridos. Se resalta aquí, como se dijo al inicio del apartado, el divorcio entre la labor científica y la ética, entre la creación y sus consecuencias. El mismo monstruo reclama a su creador sus deberes: *"You purpose to kill me. How dare you sport thus with life? Do your duty towards me and I will do mine towards you and the rest of mankind"* (2014, 117). Luego de considerar las palabras sensatas del monstruo, su creador lo confirma: *"for the first time, also, I felt what the duties of a creator towards his creature were, and that I ought to render him happy before I complained for his wickedness"* (119). Decisión temporal puesto que un deber mayor lo acuciaba: Frankenstein abandona la empresa de crearle una compañera por considerar que el monstruo la utilizaría para continuar su venganza contra el mundo.

Lacy (2015) ha señalado también este divorcio entre ciencia y ética. Habla de una "sombra distópica" (*"dystopian shadow"*, 229) que la obra de Mary Shelley deja caer sobre el problema ético y que refleja ciertas ansiedades culturales inconscientes o temores reprimidos. Aquí coincide con Ziolkowski (1981), quien ve los alcances de esa sombra, de esa penumbra de desconfianza, en la invención de la bomba atómica, por ejemplo, y en las controversias relacionadas con la "doble hélice", es decir, el genoma humano. Un derivado de esa sombra distópica es la moderna

figura del doctor Frankenstein. Para Lacy, en el ámbito cinematográfico, esta ha mutado a una forma que se complace en mostrarlo, principalmente, como una suerte de científico loco o negativo; rol que ha servido a su vez a propósitos políticos y sociales. Al respecto comenta la creación del *Black Frankenstein* como figura alegórica de la situación de la comunidad afroamericana en Estados Unidos: “*I argue that black Frankenstein narrative form and figures reemerge in contemporary American films to both critique and redeem racial neoliberalism*” (231).

El mito, en general, se adapta increíblemente a cualquier época. Los elementos que lo conforman son tomados, adaptados, mutilados o transformados para servir a un número indeterminado de propósitos. ¿Cuáles son entonces esos elementos o secuencias mínimas que componen el mito literario de Frankenstein? Lacy identifica los siguientes:

Black Frankenstein stories have at least three distinctive elements: (1) the monster is amalgamated from corpses or body politics; (2) the monster is reanimated or revived; and (3) the monster revolts against his creator (p. 5, 14). In addition, once abandoned by his maker, Frankenstein’s monster is reanimated to pursue intimate relationships (e.g., a bride), but he is rejected because of his unnatural or grotesque condition; and, therefore, he suffers, becomes enraged, and goes on a murderous rampage against his maker. (231).

El tema de la creación que va en contra de su creador, o del creador que resulta aniquilado por su creación parece concentrar la mayor fuerza cuando de evocar este mito se trata. En este sentido, Michael Moore (2003), el célebre cineasta norteamericano, utiliza la figura mítica en su texto:

It wasn't the first time we had helped a murderer. We liked playing Dr. Frankenstein. We created a lot of monsters -- the Shah of Iran, Somoza of Nicaragua, Pinochet of Chile -- and then we expressed ignorance or shock when they ran amok and massacred people [...] Only our desire to play Dr. Frankenstein dooms us all. (2003)

Y es este, el mitema de “el creador amenazado o puesto en peligro por su creación” un punto de convergencia crucial en el análisis de *Ed King*.

Para comenzar, la narración del Frankenstein de Shelley y la del Ed de Guterson son de corte biográfico; es decir, se encargan de dar parte de la niñez de su héroe y mostrar en ellos un patrón psicológico que determina cierto aspecto de su carácter. En este caso, por ejemplo, ambos personajes se consideran hechos para alguna gran labor con la que la humanidad se verá favorecida; o manifiestan la necesidad de llegar hasta las últimas consecuencias, sin poder desviarse de su propósito, de su empecinamiento.

Los dos personajes reciben una educación ejemplar. Frankenstein es enfático cuando cuenta a Walton sobre su niñez y expresa que “[N]o creature could have more tender parents than mine” (70), cuando explica que su padre se entregó profundamente a su educación y desarrollo. En el siguiente pasaje y con el mismo tono enfático y orgulloso se ve cuán especial fue su educación:

No youth could have passed more happily than mine. My parents were indulgent, and my companions amiable. Our studies were never forced; and by some means we always had an end placed in view, which excited us to ardour in the prosecution of them. It was by this method, and not by emulation, that we were urged to application. (71)

Este tipo de valoración enfática afirmativa de su propia educación busca exponer al lector (y a Walton) el terrible contraste entre las alegrías de su niñez y los años siguientes a la creación de su monstruo. Por su parte, Ed King también goza de una excelente formación moderna que cubrió desde sus primeros años hasta la universidad de la cual ya se comentó en el apartado sobre el mito de Ícaro. No está de más recordar que todo a su alrededor le evocaba la sensación de que estaba hecho para grandes cosas (“*big ambitions*”). O como lo dice ese espejo que es Walton para Frankenstein, “*do I not deserve to accomplish some great purpose?*” (58).

Por otra parte, la educación autodidacta es notable. De Frankenstein se sabe que su campo predilecto fue la “filosofía natural”, es decir, las ciencias físicas, y que se maravillaba con las obras de Cornelius Agrippa y volúmenes enteros de Paracelso y Alberto Magno (ambos, figuras notables de la alquimia). Dejaría, posteriormente y por insinuación de sus maestros de universidad, el estudio de aquellos para dedicarse a los modernos, pero siempre bajo la misma línea académica. A Ed, por

su parte, se lo ve desde temprana edad, junto con su hermano Simon, en instituciones especiales para “*gifted children*” (80) en donde son excelentes en todo, sobre todo en matemática. Son ambos amantes de los comics, pero Ed es un consumidor absoluto de historias míticas. Su afiliación a este tipo de lectura es tal que su profesor resalta la capacidad que ha alcanzado a través de la misma: “*His absorption in these figures has been a gateway for him to art, narrative and much creativity [...] For Eddie to be playing so powerfully with myth and story at such a young age is, I think, an excellent sign*” (81).

La educación de estos héroes fluye, como se puede ver, en medio del éxito, el amor y la lectura de personajes y seres influyentes. Pero a la par de esta educación corre una fuerza que también los vincula, ese rasgo del carácter ligado a su necesidad de conocer que anteriormente se llamó simplemente empecinamiento.

La pasión científica, ese deseo por conocer, es un rasgo común al carácter de Ed y Frankenstein. Esta fuerza imperiosa de su ser se concentra o, más bien, se despliega bajo la investigación, en términos generales, de la vida. Frankenstein describe el poder de esa “mordedura de serpiente”:

I must not omit to record those events which led, by insensible steps to my after tale of misery: for when I would account to myself for the birth of that passion, which afterwards ruled my destiny, I find it arise, like a mountain river, from ignoble and almost forgotten sources; but, swelling as it proceeded, it became the torrent which, in its course, has swept away all my hopes and joys.

Natural philosophy is the genius that has regulated my fate. (72).

En Ed, en este mismo sentido, la forma que toma esa pasión es una obsesión por la información: “[*M*]y plan is to be the King of search” (226). En su cita con la terapeuta Ed revela el objeto de su pasión orgullosa: “*Well, I’m not ‘some people,’” Ed shot back. “That’s where you’re wrong. Because, me, if there’s something I need to know, I always want to know it, always, okay? That’s me. That’s who’s here. That’s who’s sitting in front of you right now”*, (146). Se tiene entonces que el estudio de las ciencias físicas y la obtención de información son solo las excusas que toma la pasión por conocer para realizarse; pero los proyectos que le dan forma, en ambos casos, desembocan o confluyen en un objeto común, producto de sus investigaciones: la inmortalidad.

Frankenstein, cuyas ideas están embebidas del espíritu alquimista, anuncia su propósito:

I entered with the greatest diligence into the search of the philosopher's stone and the elixir of life. But the latter obtained my undivided attention: wealth was an inferior object; but what glory would attend the discovery, if I could banish disease from the human frame, and render man invulnerable to any but a violent death! (73).

Posteriormente Frankenstein reafirma ante Walton el resultado de sus investigaciones:

Remember, I am not recording the vision of a madman. The sun does not more certainly shine in the heavens, than that which I now affirm is true. Some miracle might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable. After days and nights of incredible labour and fatigue, I succeeded in discovering the cause of generation and life; nay, more, I became myself capable of bestowing animation upon lifeless matter. [...] I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (although I now found it impossible) renew life where death had apparently devoted the body to corruption. (80-83).

En Ed, se dijo, su pasión toma la forma de una necesidad imperiosa por conocer, por saber. Ed es un magnate altruista, lo muestra la vastedad y el alcance de sus propósitos, que van desde investigar “*the miracles of DNA sequencing*”, pasando por el calentamiento global (303) hasta la Inteligencia Artificial (267), esta última siendo la cúspide de su proyecto de dotar de inteligencia humana a Cybil, un programa con “*computer-generated voice reponse*” (267-268) que resolvería el problema de la comunicación humana con las máquinas. El sueño de poseer y manejar toda la información posible convierte a Ed, por la tecnología, en una suerte de alquimista moderno, rodeado de supercomputadoras que funcionaran a velocidades abrumantes y que permitirá a Ed alcanzar lo que él llama la “Singularidad”:

[h]e wanted to be not only rich and famous, but a historical figure with a huge role on the world stage—like Gutenberg, say, or Galileo. Was that too much to ask? As a guiding dream? Privately? Wasn't it normal to want immortality—normal, that is, for a freshman at a good college? (159).

Pythia will surpass them all by bringing about the Singularity. And I mean change the world, said Ed. “I mean overcome death itself . We are going to achieve immortality—literally. We human beings are going to live forever. (267).

Como se ha podido demostrar, las aspiraciones de sus correspondientes pasiones carecen de límites. Y aunque vemos a uno arrepentido y aconsejando a su interlocutor sobre los males ocasionados por su pasión, se le ve hacerlo en su lecho de muerte, exhausto, pues la misma obstinación en dar muerte a su creación en medio del hielo es la que le pierde. El otro, aun ante la manifestación contundente de los elementos (tormenta) y que parece ser la causa de su literal caída, insiste en su actitud de superioridad, de ser elegido, “*The entire universe will know my name*”, (309).

Hablar de pasiones y sus desastrosas consecuencias cuando estas no conocen un justo medio es hablar también de la medida. Las dos obras ponen sobre la mesa los peligros del conocer y de la manipulación técnica y científica: si en el caso de Frankenstein este prueba la inmortalidad al dar “vida” a la materia inerte en la forma de un conglomerado de partes humanas, en el de Ed la vemos en la forma postmoderna de dotar a una máquina (materia inerte) con las capacidades de la conciencia humana (inteligencia artificial), parte de lo que se conoce como tecnomitos¹⁴. En ambos casos, el creador se ve afectado mortalmente por su creación en lo que en esta tesis hemos dado en llamar el mitema de “el creador amenazado o puesto en peligro por su creación”, que pareciera aún no estar tipificado como tal pero que nace precisamente como respuesta mítica ante el

¹⁴ El periodista y ensayista Gabriel Cosimani, en su artículo titulado “Mitos de la posmodernidad” dice: “La emergente cibersociedad planetaria ha planificado diversas teorías imbuidas de un optimismo visceral, tales como las ideas de Robert Jastrow y Hans Moravec de bajar o *downloadear* mentes humanas a circuitos integrados y la utopía de quienes esperan subir o *uploadear* conciencias a la red, sin dudas permeadas de tecnomisticismo y de un anhelo pueril por alcanzar el paraíso del conocimiento absoluto, la inmortalidad y el sexo extracorporal a través de las líneas telefónicas” (2004). Por otro lado, recientemente se pudo ver también la película *Transcendence* (Pfister, 2014) que recrea la posibilidad de “subir” una conciencia a la red.

avance de la técnica y la investigación científicas: Si Frankenstein muere exhausto en su empeñado plan por acabar con su creación, que le sobrevive, Ed muere luego de que su propia creación (Cybil) le revele la información genética que lo hará parricida e incestuoso.

2.1.5.3. Narciso

Como se vio en el apartado correspondiente (2.1.2. Diane, la vanidad y el mito de la eterna juventud), Narciso es víctima de su propia imagen, de ese enamoramiento de sí mismo, de su engreimiento en su belleza, de su vanidad. Ch. Lasch en *The culture of narcissism, American life in an age of diminishing expectations* (1991), confirma que, como patología psicológica, el narcisismo resulta un concepto genérico para variadas formas de vanidad (31).

Allí donde los grandes referentes, los sistemas de sentido, como los llama Lipovetsky (*La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 1986), o los horizontes morales de Taylor, se han venido abajo, han caído, al decir del mismo Taylor, en “des crédito”; allí pareciera que lo único que mantiene erguido es el mero hombre. Bajo esta modalidad de existencia, el cuerpo toma una relevancia inusitada. Desde esta perspectiva se identifica en Bauman, por ejemplo, al cuerpo como “*the last sanctuary of continuity*” (2000, 183). El espíritu de los tiempos, de este que algunos han identificado como la postmodernidad, es también el del culto al cuerpo y el de todo aquello que funcione para mantenerlo a salvo. El énfasis en el ejercicio físico, las dietas alimentarias, las cirugías estéticas y las terapias de la conciencia de las que habla Lipovetsky, “yoga, psicoanálisis, expresión corporal, zen, terapia primal, dinámica de grupo, meditación trascendental” (1986, 54), son algunas de las manifestaciones de este espíritu de la época que hacen del cuerpo del individuo el centro de la vida en la sociedad actual, la sociedad individualista.

Evidentemente, para una sociedad tal, el envejecimiento y la muerte son las principales preocupaciones; de aquí la clara obsesión por mantenerse joven o verse joven, pretendiendo extender el tiempo como si se buscara neutralizar la muerte. Todos esos métodos redundan, entonces, en lo que Lipovetsky llama “la retirada sobre el presente”, al cual “no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita” (51).

El tiempo presente se vuelve entonces el de la vida misma y con el cual no se puede jugar. Cualquier cosa que lo ponga en peligro debe ser puesta a un lado; la reproducción no escapa a esta lógica. Para Taylor, la idea de la autorrealización va mucho más allá del, digamos, sacrificio del cuidado de los hijos por atender las exigencias de una carrera profesional. Lo “importante de la cuestión”, cabe recordar, “estriba en que mucha gente se siente llamada a obrar de este modo, en que cree que debe actuar así y tiene la impresión de que se desperdiciarían o desaprovecharían sus vidas de no actuar de esta forma” (52).

Esta es la época del Ed de Guterson. Apenas llegado al mundo, Ed es ya objeto del progreso en los términos de una ciencia médica avanzada:

He didn't have this sort of contact with just one woman, or achieve the kind of bonding with one woman that was considered, also by psychologists, essential to wellbeing; instead, there were five women, attentive, trained, and committed to their work, who held him, spoke to him, fed him from a bottle, looked him in the eyes, swaddled his bottom, and, when he cried, soothed him with the right intonations. Administered to thusly, he thrived, reaping the benefits of advanced childcare theory. He was prized, cuddled, rocked, and sung to. As the youngest ward of the state on the premises, he led a princeling's life [...]. (66).

Ed es, en un principio, hijo único de la pareja formada por Dan y Alice, sus padres adoptivos. La llegada del niño a sus vidas, este “*miracle child*” (71), ya que fue adoptado debido a la imposibilidad de la pareja para concebir, es, por supuesto, motivo de gran alegría para ellos. En consecuencia, y como se puede leer en el pasaje citado -además de los indicios que ya se han presentado- el trato de la pareja hacia el niño es excepcional y este es un elemento de favoritismo clave en la estructuración de la personalidad narcisista (2000, 51). Pero su posición se verá amenazada más adelante con la llegada del, quizá, verdadero “*miracle child*”: Dan y Alice logran concebir y dar a luz a Simon Leslie King, catorce meses después de haber adoptado a Ed (73). Ambos están dotados de una inteligencia admirable, mas sus capacidades físicas son notablemente diferentes. Mayor por poco más de un año y de contextura corporal superior, pronto el joven Ed parece desquitar sus impulsos narcisistas en su hermano. Alice, entre tanto, se muestra como una madre permisiva, atendiendo, incluso en su adolescencia, cada deseo del joven Ed. Su

padre, Dan, expresa algo que no puede más que recordar al lector las advertencias de su abuelo al adoptar,

“What the hell happened?” Dan asked Alice. “It’s like taking in a wolf cub—he grows up to be a wolf.”

“It’s just a phase,” Alice answered. “He’s a teenager.”

The phase intensified through Ed’s sophomore year, during which his parents were completely in the dark about weed, beer, LSD, and cocaine. (88).

El futuro *King of Search* requiere de todo su presente para llevar a cabo su empresa, una mucho más importante que la prolongación de su nombre en unos hijos porque él “tiene grandes planes”. Ed quiere ser conocido por su obra, no por su descendencia, razón que inquieta a su madre: *“Didn’t Ed want kids? She brought this up with him when Diane wasn’t around, and was surprised at how nonchalant he seemed about it. “Kids would just be in the way,” he told her. “I have big plans”* (247). En el mismo pasaje, durante la celebración del día de acción de gracias, Ed y Diane habían invitado, aparte de a su madre y una de sus amigas, a Simon y a su pareja de turno (estos hermanos viven vidas muy ocupadas que les impiden “desperdiciar” sus vidas en planes diferentes de los de sus metas profesionales). Andrea hace una alusión desaprobatoria a la crianza de Ed: *“‘Simon’s brother,’ she said, “I’m not as trim as you, but it’s Thanksgiving, okay? So pass the mashed potatoes.” “Did Ed ever help with the dishes growing up, Alice? He looks like he’s settled in over there. Have more pie, Ed. Relax.”* (249). El momento relatado no es banal, pues es uno entre varios indicios que confirman el trato preferencial y el efecto en la conducta no solo de Ed sino de ambos hermanos.

Ya en su adultez se lo ve interesado en mantenerse joven, no en el mismo sentido en el que lo hace su esposa/madre, de orden principalmente estético, sino como una forma de extender su presente, de mantener sus condiciones físicas, dilatando el tiempo con el propósito de poder llevar a cabo sus grandes planes,

Over the years, his curved feet had caused damage to his knees, so now he had his knees replaced by the best doctor in the business; then he had laser eye surgery, which improved his vision to twenty-fifteen. All

of this felt so renewing and invigorating that Ed, wanting more of it, hired a personal longevity consultant, who advice, and administered, treatments to stave off aging (262-263).

Es en esta etapa adulta, en su ascenso como empresario cuando su narcisismo se despliega de manera más directa. Al respecto, Lasch relaciona una investigación elaborada por Michael Maccoby hecha a 250 *managers* de importantes compañías con el propósito de describir las características del nuevo líder corporativo: ser conocido como un ganador y tener el control todo el tiempo, más que acumular dinero. Menciona también la caracterización del éxito en el mismo nivel: “*The new executive, boyish, playful, and "seductive," wants in Maccoby's words "to maintain an illusion of limitless options." He has little capacity for "personal intimacy and social commitment"*” (1991, 44). El narcisista tiene poco interés en el vínculo social, a no ser por la gratificación que pueda obtener de la admiración que su “público” le demuestre. Lasch utiliza el término “*asocial individualism*” como sinónimo del abanico de expresiones que manifiestan la vanidad (*autoadmiración, auto-satisfacción, auto-glorificación, etc.*), una conducta que se advierte en Ed cuando indiscriminadamente empieza a adquirir, a absorber empresas menores, como la de su propio hermano Simon, *GameKing*, una compañía de juegos de video venida a menos por la competencia inmisericorde del mercado. Lasch define este individualismo asocial como una conducta que “*undermines cooperation, brotherly love, and the search for wider loyalties*” (31).

En resumen, el carácter narcisista de Ed es producto de una vida en la abundancia, llena de satisfacciones que se extienden desde su infancia de la mano de la ciencia pediátrica, de la laxitud en las normas, la lectura influyente de personajes fantásticos, la educación elitista, el trato preferencial de su madre, sus logros profesionales y la acumulación de riqueza (aunque el dinero no es en Ed un fin, sino el medio para realizar sus proyectos). Este cuadro es interesante ya que cualquiera puede ver en él una imagen común y rampante de la época. En el mismo sentido, el espectro narcisista es tan variado, que, como informa Lipovetsky,

[L]os desórdenes de tipo narcisista constituyen la mayor parte de los trastornos psíquicos tratados por los terapeutas, mientras que las neurosis “clásicas” del siglo XIX, histerias, fobias, obsesiones, sobre las que el psicoanálisis tomó cuerpo, ya no representan la forma predominante de los síntomas (1986, 75-76).

2.1.5.4. Judío errante

La primera referencia al mito del judío errante lo asocia con el castigo (expulsión del Paraíso y eterno vagar sobre la tierra) impuesto a Caín. Después de matar a su hermano, Caín escucha la voz de Dios:

10. Y dijo Jehová: ¿Qué has hecho? la voz de la derramada sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra.

11. Y ahora, maldito eres de la tierra, que abrió su boca para recibir de tu mano la derramada sangre de tu hermano.

12. Cuando labrares el suelo, no volverá más a darte su fuerza; fugitivo y errante serás en la tierra.

13. Y dijo Caín a Jehová: Demasiado grande es mi iniquidad para ser perdonada.

14. ¡He aquí que me arrojas hoy de sobre la faz de la tierra, y de tu presencia me esconderé; y seré fugitivo y errante en la tierra; y va a suceder que cualquiera que me hallare me matará.

15. Y le dijo Jehová: Por lo mismo, cualquiera que matare a Caín, con los siete tantos se tomará en él la venganza. Jehová pues puso una señal a Caín, para que no le matara cualquiera que le hallase. (Biblia, Capítulo 4, Versión Moderna).

El Nuevo Testamento también hace referencia al castigo divino de la inmortalidad en Mateo 16:28, “De cierto os digo que hay algunos de los que están aquí, que no gustarán la muerte, hasta que hayan visto al Hijo del Hombre viniendo en su reino” (RVR1960).

La investigación de Russell, W., & Briggs, K (1981) descubre la primera aparición de esta leyenda en la Edad Media; los autores aclaran que se encuentra en “*Flowers of History by Roger of Wendover, generally regarded as the first part of Matthew Paris's History*” (137), en donde están contenidos documentos, crónicas de los monjes donde estos registraban eventos históricos o narraciones de los visitantes. El trabajo recoge una conversación sostenida entre los monjes del monasterio de St. Albans (Inglaterra) y un arzobispo de Armenia, en 1228, que iba en peregrinaje y visitaba varios monasterios en Inglaterra. Los monjes preguntaron

al arzobispo si era cierto que aún vivía un hombre llamado *Joseph* que habría estado presente durante la crucifixión de Cristo. Se presenta el fragmento completo:

When therefore the Jews were dragging Jesus forth, and had reached the door, Cartaphilus, a porter of the hall in Pilate's service, as Jesus was going out of the door, impiously struck him on the back with his hand, and said in mockery, 'Go quicker, Jesus, go quicker, why do you loiter?' And Jesus, looking back on him with a severe countenance, said to him, 'I am going, and you will wait my return.' And according as Our Lord said, this Cartaphilus is still awaiting his return; at the time of Our Lord's suffering he was thirty years old, and when he attains the age of a hundred years, he always returns to the same age as he was when Our Lord suffered. After Christ's death, when the Catholic faith gained ground, this Cartaphilus was baptised by Ananias (who also baptised the apostle Paul) and was called Joseph. He often dwells in both divisions of Armenia, and other eastern countries, passing his time amidst the bishops and other prelates of the church; he is a man of holy conversation and religious, a man of few words and circumspect in his behaviour, for he does not speak at all unless when questioned by the bishops and religious men; and then he tells of the events of old times, and of the events which occurred at the sufferings and resurrection of our Lord, and of the witnesses of the crucifixion, namely those who rose with Christ, and went into the holy city, and appeared unto men; he tells also of the creed of the apostles, and of their separation and preaching; and all this he repeats without smiling or levity of conversation, as one who is well practised in sorrow and the fear of God, always looking forward with fear to the coming of Jesus Christ, lest at the last judgement he should find him in anger, whom, when on his way to death, he had provoked to just vengeance. Numbers came to him from different parts of the world, enjoying his society and conversation, and to them, if they are men of authority; he explains all doubts on the matters on which he is questioned. He refuses all gifts that are offered to him, being content with slight food and clothing. He places his hope of salvation on the fact that he sinned through ignorance, for the Lord prayed for his enemies in these words: 'Father, forgive them, for they know not what they do.' (1981, 137)

Como conclusión del fragmento, los autores señalan el carácter de “penitente convencido” (137) que se da a esta figura, alejándola de algunas posturas que resaltan su condenación y no su propósito, “*to turn the godless and unrepenting to penitence*” (138). Comentan también su generosidad en el acto de regalar a los pobres el dinero que le ofrecían. Por su parte, el antropólogo, etnólogo y sacerdote José María Satrústegui, de Navarra, España (1930 - 2003) señala que la leyenda tiene su origen ya por el siglo IV en Constantinopla y que, además, se distinguen dos versiones: una oriental, en la que el personaje es portero de Poncio Pilato (de nombre Ahasverus), y una occidental, en la que es un zapatero de Jerusalén. Satrustegui (1975) también recoge informes de sus apariciones, en Inglaterra en 1218, donde se dice que muere de enfermedad desconocida cada 100 años, plazo después del cual vuelve a lucir igual de joven como en la ocasión de su encuentro con el Nazareno; en Hamburgo en 1542 y responde al nombre de Ahasverus; en los Países Bajos en 1575 y hablaba alemán, y en Francia en 1604. Otros informan que se trata de un oficial del Sanedrín llamado igualmente Ashverus (*Mythica.*, 2016).

El rabino Isaac Mayer Wise (1819-1900), en su texto *The Wandering Jew* (1867) declaraba que este personaje no existe en los evangelios y que, más bien, es una creación cristiana difamatoria con claros propósito políticos equiparable a la historia que condena al pueblo judío como asesino de Jesús¹⁵. El rabino marca como posible inicio del mito la Guerra Civil alemana en donde más de 100,000 judíos fueron masacrados al sur de Alemania. Al ver que no pudieron exterminarlos, se les atribuyó la idea de lo eterno, *Der Ewige Jude* (el judío eterno) que, según el rabino, se entiende por “indestructible”. Señala, además, que es de esta referencia que el francés saca su *Le Juif Errant* (aparecida por entregas periódicas entre 1844 y 1845 en el diario *Le Constitutionnel* de París), novela de Eugène Sue. El judío que allí describe Wise resulta ser un portador de tragedias, de enfermedades, de sufrimiento por donde sea que pase.

Resulta interesante esta postura del rabino ya que sigue siendo una postura política más que religiosa. Al respecto, dice Wise que el escepticismo tenía ese mismo efecto en los pueblos y las conciencias de las personas, se diría, un efecto corruptor. Así que en su texto toma esta perspectiva, este uso del mito y la leyenda para vincularlos a ambos, judío errante y escepticismo, puesto que la historia del pueblo hebreo ha sido la de un error sostenido que se puede rastrear hasta el 700

¹⁵ Kavon (2015) señala como origen de este peligroso prejuicio lo declarado por el Papa Inocencio III, quien señaló a los judíos como los portadores de “la marca de Caín”.

a. C. Para él, ya los héroes del antiguo testamento eran “*wandering jews*”, Judíos que van por el mundo fomentando el escepticismo y contribuyendo a la conversión de las almas y, como aquel judío, destruyendo “*the small and the big gods of his persecutors*” (11). En este símil del escepticismo, el rabino ve “*the immortal principle of progress*” (8) hecho realidad en las grandes obras de los judíos y, sobre todo, en su capacidad para renacer, para resucitar.

Existen entonces, por lo menos, estas dos perspectivas que, en definitiva, dan cuenta de la adaptabilidad del mito. Por un lado, se tiene a un personaje cuyo castigo por agredir a la divinidad es el error eterno y la constante conversión de las almas como pago a su falta; por el otro, la alegoría del pueblo judío como pueblo en eterno propósito de regresar a su patria después de la persecución; y finalmente, una toma del mito que lo reivindica con el carácter resistente de este pueblo y su influencia a lo largo y ancho del planeta. Ed King posee algo de todos estos elementos y es lo que se mostrará a continuación.

Para comenzar, los padres de Ed, aquellos judíos modernos y reformados, “*nominally Jews and avoiders of synagogues*” (68), introducen a sus hijos en el judaísmo laxo de su generación como una forma de darles una identidad. Dan y Alice ya han decidido vincularse a una “*Reform synagogue*” (“*Temple Beth David*”) después de convertirse en padres (cosa que el narrador relata como un procedimiento bastante común, quizá banal, entre los judíos americanos). Es importante entender que se integran a esta comunidad reformada pensando en proporcionar a los niños King la educación de una comunidad judía pero sin el dogmatismo religioso: “*the community the Kings wanted was a community of Jews, not bearded Jews who made no sense but rational Jews who didn't believe in the God of the Torah or, for that matter, in the Torah itself*” (78). Frente a todas las creencias profundas de su herencia espiritual los King se mostraban totalmente desfamiliarizados e incluso displicentes, “*no one in their right mind could believe such crap. Adam and Eve? A curse on the sons of Ham? Lot's wife turned into a pillar of salt? Please. Spare us.*” (78).

Lo que sí agradaba a los King sobre su herencia espiritual era una idea: “*The chosen people concept*” (79). Sin embargo, su desencanto con esta temprana formación judía por motivos de dinero, principalmente, y a pesar de que allí sus hijos aprendieron eso que más agradaba a los King (“*Jews were special—the smartest, the most sensitive and moral, the greatest artists and writers, the greatest*

scientists and scholars, the best at making money and at giving it away", 79), los hace cambiar a los niños King a una escuela distinta, para superdotados, y que, principalmente, se acoplaba muy bien al motivo judío del pueblo elegido. Su lema se los señala, "*Great oaks from little acorns grow*", (89) y a sus profesores correspondía el ayudarlos a ser aún mejores, ("*teachers were trained to help exceptional children become more exceptional*", 80).

La identidad judía, como se ve, se resume a un motivo, a un concepto, o a algo tan secular como un eslogan. Los King carecen de convicciones morales y, aun más significativo, ejercen en sus hijos (retomaremos esto en seguida) un vaciamiento (o desmitificación) del mundo de las representaciones morales que se hallan en las tradiciones de su pueblo.

Pop, ese artefacto literario que sirve de garante de la verdad, es el agente que pone en relación a Ed con el mito del judío errante:

[w]hat I'm thinking is, an adopted is like the Jews, okay? Without a country, because he has two countries, his home country and the Promised Land. 'Next year in Jerusalem'—maybe an adopted is saying this in his head, his parents are Dr. Daniel and Alice, perfectly nice people, loving people, concerned people for the good of the whole world, liberal people who care about other human beings, which is a wonderful way to be, I'm not discounting it; still, here is this adopted, wondering always who he is, not at peace in his heart, restless about everything, a striver, a historian, a what-do-you-call-it, a genealogist type of guy, never satisfied, always asking questions, maybe even rebellious against his perfectly loving parents. Why? Because they aren't his parents and he knows it—and also he's mad at his real parents. (69-70)

Pop es incisivo al comparar a Ed, el judío adoptado, con Hitler, aunque las bases de esto son apenas leves indicios en la novela. Se alude, es claro, al polémico ascendente judío de Hitler; pero después Pop trata a Ed, pensando en su delirio senil que es su hijo Dan, directamente como un "*Hitler adopted by Jews*" (218); más tarde Dan lo compararía con un lobo. Ambos señalamientos dejan un tufo de traición en el carácter de Ed; pero ¿traición en qué sentido? En su *Bar Mitzvah*, básicamente una celebración judía que es rito de iniciación a la adultez, Ed deja sin fondo, sin sustento los ritos y creencias del credo judío. El momento es importante

ya que su madre ha escrito su discurso en una celebración para 550 personas; así que el núcleo familiar de los King conforma esa semilla de escepticismo que mina, en plena sinagoga, las creencias hebreas. Lo confirma el aplauso de los asistentes al terminar su discurso y las lágrimas de su abuelo Pop, que hay que entender no como alegría o emoción por el iniciado, sino como confirmación de sus temores espirituales. El discurso de Ed es la desmitificación misma; aquí algunos apartes:

God always has a deeper purpose, and when He says that a priest should put the blood of a lamb on the tip of the right ear of a leper, and on the thumb of his right hand and on the big toe of his right foot, we need to ask ourselves what God is really saying. [...] All right, the ritual sounds completely strange. The ritual is even ridiculous and stupid. [...] "Here," he read, "we have to think of God like the Wizard of Oz, handing out medals and certificates of achievement. Abracadabra, [...] *Mitzvah*? I stand up here, I say the magic words, and—presto!—today I am a man. [...] "I'm the same kid I was an hour ago, except there's now been this ritual, my *Bar Mitzvah*, my own personal dead birds and slaughtered lambs, with you, my friends and family, as witnesses. (84-85).

Wizard of OZ? Presto? Abracadabra? Más que desmitificar, la intención es ridiculizar y caricaturizar.

El rabino Wise habla en su texto sobre la verdadera venganza del pueblo judío tras los intentos de exterminación; es la misma que se comentó antes, la derrota de los dioses de sus opresores por medio del escepticismo con que, desde su perspectiva, ganaron a sus adeptos. Aquí se ve, no ya el "*skepticism personified*" del rabino, sino la mera venganza que ya no es la judía: un capricho de la rebeldía de sus padres:

Dan and Alice, Reformed, modern Jews, had always been upset with Orthodox Jews for being intransigent, blatant, and embarrassing, so adoption could have been their private revenge on the bearded and bewigged, the Hasids and Yids, and open revenge on their parents. Ed could see it now: the altruism, the parental entanglements, the subfertility, the intratribal warfare, and the repressions of the era—just pre-counterculture—all crying out, to Dan and Alice, "Adopt!" (279).

La figura del judío errante se establece, primero, por la asociación con la historia del pueblo judío en tanto que pueblo que busca su reconocimiento y un lugar geográfico en el que asentar su nación, pueblo del que son decadentes (¿postmodernos?) representantes los laxos padres de Ed y Ed mismo, pero también lo está, metafóricamente, en la figura del adoptado (Ed) que, como dice Pop, “*has two countries, his home country and the Promised Land*”; Tierra Prometida que es ese origen que anhela pero que no puede encontrar, buscando ser quien verdaderamente es y sin poder encontrarse, sin regresar a sí mismo. En este sentido, el de lo inconcluso, se ve su eterno errar.

2.1.5.5. Esfinge

Dice García Gual (2003) que la esfinge, monstruo compuesto, es a su vez hija de los monstruos míticos Equidna y Tifón, aunque en otras tradiciones, según Grimal (1990), es hija del propio Layo, rey de Tebas y padre de Edipo en el *Edipo Rey* de Sófocles. Es siempre una figura femenina, al igual que las Erinias, las sirenas, e incluso se las conocía también como “vampiresas” o “vírgenes” (145). Pero se sabe que en Egipto, de donde procede, existían también representaciones masculinas (Durand, 1982). La esfinge es una criatura mixta, con cabeza y pechos de mujer, muy hermosa, garras y cuerpo de león, y alas de ave. Se dice que fue enviada por Hera para castigar a Layo por el rapto de Crísipo, hijo de Pélope y supuesto origen de la maldición contra los Labdácidas, el linaje de reyes que llega hasta Edipo (Grimal, P. & Kershaw, S., 407). Y curiosamente, la de Sófocles es la única parlante y retadora intelectual que se conoce en la mitología griega (Gual, 2003), lo cual conduce al evento más característico de esta criatura, el momento en que plantea a Edipo su enigma.

Bremmer (1988) recoge el texto completo del enigma que, según él, solo aparece en el siglo IV: “*There walks on land a creature of two feet, of four feet, and of three; it has one voice, but sole among animals that grow on land or in the sea, it can change its nature; nay, when it walks propped on most feet, then is the speed of its limbs less than it has ever been before*”. (46). Aclara que la versión griega es la única que no menciona la mañana, la tarde y la noche como agregados que representan las etapas de la vida en el enigma. La versión que aporta Grimal es consistente en este aspecto: “*What creature has only one voice, walks sometimes on two legs, sometimes on three, sometimes on four, and which, contrary to the*

general law of nature, is at its weakest when it uses the most legs?" (407). Otras fuentes lo recogen así: "*A being with four feet has two feet and three feet, and only one voice; but its feet vary, and when it has most it is weakest*" (Smith, William, & Anthon, Charles, 1851, 567). Como se sabe, el *Edipo Rey* sofocleano no contiene el enigma, únicamente informa que se solucionó, como en este pasaje: "*But I, the Oedipus who stumbled here without a hint / could snuff her out by human witt / not taking cues from birds*" (Sophocles & Roche, P., 228). Las versiones modernas han agregado esos elementos, como en *The infernal machine* de Cocteau:

The Sphinx: I'll question him. . . . All right. . . . I'll question him. . . [With a last look of surprise at ANUBIS] What animal is it that walks on four legs in the morning, on two in the afternoon, and on three in the evening?

Oedipus: Why, man, of course! He crawls along on four legs when he's little, and walks on two legs when he is big, and when he's old he helps himself along with a stick as a third leg. (862).

O la muchísimo más reciente versión teatral de Berkoff, *Greek* (2014):

EDDY: I want to answer your riddle.

SPHINX: Then you must know that those that can't answer it die, and then if you can't I will kill you, I will tear your cock off with my teeth before I eat you up.

EDDY: With pleasure / if I answer it / what do I gain?

SPHINX: You can kill me.

EDDY: Then I will cut off your head for women talk too much.

SPHINX: I agree. You're a brave little fart. So here goes: what walks on four legs in the morning, two legs in the afternoon and three legs in the evening?

EDDY: Man! In the morning of his life he is on all fours, in the afternoon when he is young he is on two legs and in the evenings when he is erect for his woman he sprouts the third leg. (Berkoff, en línea).

En *Ed King*, la esfinge no existe como tal, pero es tematizada en la novela por medio del motivo del enigma que se plantea y se resuelve teniendo como consecuencia trágica la muerte; tema que está en el núcleo del mito original, como se ha podido evidenciar. Los indicios, aunque pocos, bastan para evidenciar la

relación. Para empezar, Ed intenta, como se mencionó antes, dotar de inteligencia humana a su programa, Cybil. Con este propósito, Ed entrena a Cybil con preguntas de distinto orden; algunas expresiones hacen de Ed un agente mistificador o, digamos, enigmatizante:

On he went, day after day, perplexing Cybil and goading her processor. He asked Zen questions—"What is the sound of one hand clapping?"—he posed classic mysteries—"If a tree falls in the forest and no one is there to hear it, does it make any noise?"—he perplexed her with absurdities—"Do you take the bus to school or do you take your lunch?"—and he put to her riddles and brainteasers (273).

"*Questions*", "*mysteries*", "*absurdities*", "*riddles*", son elementos lingüísticos que participan de, digamos, una intención semántica: convertir a Ed en un símil de la esfinge.

Por otro lado, tras la derrota de la esfinge, es decir, el momento en el que la víctima responde satisfactoriamente a su enigma, la esfinge cae siempre de una gran altura, de una montaña o de una roca alta, lanzándose ella misma. Ed plantea otro enigma a Cybil, el de su propio origen. Desde que se da cuenta de que es adoptado, Cybil lo ayuda a encontrar las respuestas. Ed desespera un poco luego y dice a su máquina:

"Tell me something I don't already know. Tell me something interesting about Edward Aaron King, the celebrated King of Search." Cybil answered in good human response time and with a completely natural Midwestern rhythm: "Edward Aaron King and Simon Leslie King weren't born from the same set of parents." [...] "To be certain, do that all again. I'll wait. [...] I've double-checked now, and my prior statement is correct: Edward Aaron King and Simon Leslie King weren't born from the same set of parents." (275-276).

Luego de recibir la información y de compartirla con su esposa/madre, esta comprende que Ed es el hijo que abandonó y desaparece. Ed intenta ubicarla y ordena al piloto, Guido, que revele su ubicación, pero ella hace que esto sea imposible. En este desespero y luego de estar seguro de que es parricida e incestuoso, Ed enfrenta la tormenta de la que ya se habló, y así se comprende la

información del inicio y el final de la novela que aparece en forma de mensajes similares a un chat. Allí se lee:

7:47 A.M. EST BREAKING NEWS: Ed King's flight data recorder recovered. No evidence of mechanical failure. Aircraft altitude at apex of flight: 54,500 feet. Aircraft flight ceiling (manufacturer's recommended maximum elevation): 51,000 feet. Comments? (20 words or less) (10).

Aunque no hubo falla mecánica, el avión que Ed comanda se viene abajo; por elementos que ya se han mostrado, se insinúa que lo derribó la tormenta (hay que recordar aquí la conversación que tiene con Cybil sobre el pronóstico del tiempo cuando ella le habla de Zeus y de sus poderosos rayos para castigar a los transgresores). Ed resulta entonces castigado por la naturaleza (a la que se mitifica con la alusión al dios Zeus) pero la respuesta de su máquina lo conduce, en desesperada persecución, hacia la muerte. En otras palabras, la verdad no lo hizo libre sino que lo aniquiló. Es como si la verdad, cuando se ha estado ocultando, cobrara a su buscador el afán tardío; como si ella misma fuese una imposición, un ineludible, un principio inviolable que debe castigar su ocultamiento; como si también la verdad ajustara cuentas. Ed cae de las alturas derrotado por la respuesta a su propio enigma: *¿quién soy yo? ("Who am I?—that's my question. Isn't the oldest advice in the world to know thyself? How am I going to know myself if I don't chase down this question of my birth? I have to search it out—there's no choice", 278).*

En principio se dijo que la esfinge no existía en la novela; sin embargo sí la vemos descrita en un pasaje. Walter lleva a sus dos hijos, Barry y Tina, y a la joven *au-pair* Diane, de paseo a la *Seattle World's Fair*, donde se encuentran en el pabellón de arte con la pintura de Jean-Auguste-Dominique Ingres *Oedipus and the Sphinx* (de 1808). Allí, Walter y la joven Diane comparten opiniones sobre la pintura, aunque su presencia solo parezca ser un reflejo, una irradiación, un jugueteo, como muchos indicios del hipotexto.

En síntesis, Ed es una representación de la esfinge en un momento de inversión de los mitos: quien propone el enigma ya no es la esfinge sino Ed/Edipo, el mismo que, en este sentido invertido, cae derrotado por la solución. Por otro lado, Ed tiene, como la esfinge, una naturaleza compuesta. Al final de este juego de reflejos y de

identidades míticas, Ed es un conglomerado de mitos, un personaje similar a una esfinge en su composición o naturaleza.

2.2. Ed King, la alegoría del hombre moderno

El subtítulo de este apartado se refiere al protagonista de la novela, no a la novela en su totalidad. Edward Aaron King, nombre completo de Ed King, es un exitoso hombre de negocios. La alegoría es entonces la del hombre de poder, o la del hombre en el poder. Sobre Ed recae el movimiento del progreso, pues hay que recordar que no es un sujeto cualquiera: es un inventor y un hombre de ciencia (para ser específicos, de la ciencia informática). Esta idea del progreso es la del avance imparable del saber, y ya se sabe que Edipo y Ed son representaciones de la búsqueda del saber, con todo y sus catastróficas consecuencias.

Esa desmesura se puede percibir en diferentes ámbitos en la novela: Ed es beneficiario de una educación de elite; recibe los beneficios de la ciencia médica y estética, con lo que pretende prolongar su existencia en las mejores condiciones posibles; pero Ed también participa de la ciencia como actor principal al desarrollar el programa que le permitirá encontrar información acerca de todo lo imaginable; que le permitirá, en síntesis, tener acceso a cualquier conocimiento, pretendiendo igualarse a Dios y, en consecuencia, suprimirlo, neutralizarlo, derrocarlo de su trono.

La juventud, el ingenio y el éxito son las características de este hombre del progreso; pero sin un sentido moral estos atributos no alcanzan para una virtud. Sus restricciones morales se ven afectadas por su auto-imagen: de niño y adolescente, rodeado desde temprano por el éxito académico y deportivo, se lo ve como verdugo de su hermano, colérico e impulsivo; luego, la muerte pareciera imponerle un verdadero bautizo de sangre; no ya el del ritual judío que astutamente denigró. La muerte (el asesinato del conductor que resultó ser su padre) lo conduce, como en un ritual de transformación, a una conciencia distinta. De oveja negra de la familia a hermano arrepentido y desinteresado, colaborador en la tarea de cuidar a su abuelo e investigador dedicado. Ya en la adultez se percibe la forma nueva de aquellos tempranos impulsos en una avaricia que le aconseja devorar empresas y una inmoralidad que lo lleva a la ilegalidad del soborno. Y claro, su arrogancia atraviesa la historia.

En este hombre “lleno de sí mismo”, influyente e inmoral, sediento de conocimiento y de poder, conviven la vanidad y las ilusiones de grandeza de Narciso y el ingenio y la inmoralidad de un Frankenstein o de un Don Juan (que a Ed le viene, como todo, por herencia). No es extraño, la sociedad postmoderna es la sociedad narcisista:

[e]l narcisismo, consecuencia y manifestación miniaturizada del proceso de personalización, símbolo del paso del individualismo «limitado» al individualismo «total», símbolo de la segunda revolución individualista. ¿Qué otra imagen podría retratar mejor la emergencia de esa forma de individualidad dotada de una sensibilidad psicológica, desestabilizada y tolerante, centrada en la realización emocional de uno mismo, ávida de juventud, de deporte, de ritmo, menos atada a triunfar en la vida que a realizarse continuamente en la esfera íntima? ¿Qué otra imagen podría sugerir con más fuerza el formidable empuje individualista inducido por el proceso de personalización? ¿Qué otra imagen podría ilustrar mejor nuestra situación presente en la que el fenómeno social crucial ya no es la pertenencia y antagonismo de clases sino la diseminación de lo social? En la actualidad son más esclarecedores los deseos individualistas que los intereses de clase, la privatización es más reveladora que las relaciones de producción, el hedonismo y psicologismo se imponen más que los programas y formas de acciones colectivas por nuevas que resulten (lucha antinuclear, movimientos regionales, etcétera), el concepto de narcisismo tiene por objeto hacer de eco a esa culminación de la esfera privada (1986, 12).

Pero su carácter ingenioso y científico, como se mostró, lo descubren como un Frankenstein, ese derrotado por su propia invención. No es necesario repetir lo que al respecto ya se dijo, pero este hombre del progreso imparable pretende ahora transferir su consciencia a la materia inerte, trascender, usurpar los atributos de un creador. La incertidumbre que viene de la mano del avance científico como tarea irrefrenable, como ímpetu al que se ve abocado el hombre del progreso, suscitó, como se vio ya, el mito literario de Shelley y de los problemas éticos de la ciencia. Ziolkowski percibe en la presencia, en la insistencia de este mito, una advertencia:

We should be alerted, therefore, when the figure of Frankenstein begins to be invoked frequently and almost routinely in public discussions, for his name - as we have seen in the case of the atomic bomb - is one of the code words that signal a profound cultural malaise (1981, 53).

Aunque se mostró cuál es el material mítico del que se compone el personaje de Ed King, cabe destacar que Ed pareciera identificarse mejor con este mito en particular. Bajo la piel de Ed/Edipo se descubre a Frankenstein. Aquí se adelanta una conclusión importante: Guterson escribe su versión de Edipo, pero la historia del parricida incestuoso retrocede ante el avance del mucho más creíble ingenio trágico de Frankenstein. Es esta la verdad del mito que queda expuesta.

Durand llama travestismo a este fenómeno (2003, 146). Sucede cuando un mito está, cual palimpsesto, como debajo de otro, al que basta descubrir lijando un poco la superficie donde el primero se encuentra; latente, el mito de Frankenstein que “no puede confesarse” (146) parece ocultarse bajo el de Edipo, que permanece patente, confesado. Este hombre del progreso, peligroso creador, nos contempla en su acecho. Así, se puede comprender mejor la idea magistral de Durand sobre el objeto de la tarea antropológica del mito: “descubrir en los rostros de la obra, de un creador o de un moderno artesano, las imágenes míticas o simbólicas que nos contemplan” (1983, XI)

Capítulo 3: Aspectos postmodernos de la novela

Como se mencionó antes, el “dominante” de McHale señala que la literatura de la postmodernidad es ontológica, más que epistemológica, es decir, que hace uso de mecanismos en los que se evidencia un marcado interés por manifestarse como objeto de estudio, por evidenciarse en tanto que aparato de discurso. Como novela de su tiempo y novela *sobre* su tiempo, Ed King revela una serie de características que la designan como novela postmoderna. En las siguientes páginas se explorarán dichas características que comprenden el lugar del narrador y el autor en su narración a través de la figura de la metalepsis de Genette, algunas ausencias míticas en el *retelling* como el suicidio de Yocasta y la descendencia de Edipo propias de la tragedia sofocleana; finalmente se explorará la remitologización como operación que pretende proyectar los eventos seculares de la vida humana en el horizonte de lo trascendental.

3.1. Metalepsis: Guido o la metáfora del piloto

Se hace necesario recordar esta definición de Genette:

Entiendo por metalepsis (Figures III, p. 243) toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática. Como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes. Había quizá una parte de metalepsis en *Carlota en Weimar*, cuya heroína era también la de *Werther* sacada de su novela para confundir a su autor. (470)¹⁶.

Irene de Jong (2009) usa la traducción “*sharing*” del inglés para definirla como un compartir de mundos, de universos, de niveles narrativos. La metalepsis es una perturbación del orden ontológico de la narración en donde la instancia narradora revela su carácter de inventor y de “maestro titiritero” (McHale, 2006). De acuerdo con Irene de Jong, en McHale se asocia como figura representativa del postmodernismo, aunque la autora descubre modalidades de la misma en obras griegas antiguas: el uso del apóstrofe en la *Iliada* y la *Odisea*, así como la

¹⁶ Ver nota 9 de la página 34.

revelación del “texto como texto” dentro de la narración (“*characters announce the text in the text*”, Irene de Jong, 98) y la mezcla de voces narradoras (“*blending of narrative voices*”, 93). De manera que, como tal, la metalepsis no es propiedad de nuestra época. Solo se agregará que su uso, de acuerdo con de Jong, fortalecía la idea del texto como acto real, verídico, en el sentido opuesto al de los procedimientos metalépticos actuales en los que, como se entiende desde los autores mencionados hasta aquí, intentan perturbar la confiabilidad en el texto, lo problematizan. Esto no es de extrañar puesto que, como ya se ha dicho, la presente es una época anémica en principios morales sólidos (de aquí la idea de la *Modernidad líquida* de Bauman), y en horizontes de sentido (como en Taylor).

Son clásicos los ejemplos de metalepsis que involucran a Cortázar (“Continuidad de los parques”) o a los ya mencionados antes como John Fowles (*The French Lieutenant’s Woman*) y Unamuno (*Niebla*). Pero la relación que establece un procedimiento metaléptico entre niveles de narración (como se vio en esta tesis en el apartado 1.4) y con el lector puede, digamos, personalizarse particularmente. Uno de esos procedimientos implica, de acuerdo con Genette, un cambio del estatuto narrador por una instancia novelista-narrador (2004, 26); es decir, el narrador ejecuta intervenciones que detienen momentáneamente su narración para, por ejemplo, hacer recomendaciones, sugerencias o explicaciones acerca del contenido de su relato o cómo abordarlo, revelando que además de ser un mero contador de historias también posee la facultad de dirigir los destinos de sus personajes o la forma en la será mejor comprenderlos. Así, asume la posición de novelista, con lo que se difumina la noción de narrador.

Lo anterior tiene relación clara con la noción de Foucault del autor como función, como sujeto que pertenece a una época y a un sistema de creencias (sean teorías estéticas o políticas) y asume un rol dentro de su narración que va más allá del mero “contar una historia”. En este sentido, como demiurgo, como creador de mundos, el novelista puede imprimir en sus personajes propósitos específicos o funciones. Así, los personajes se vuelven también portadores de metalepsis (McHale, 121), se convierten en transgresores de niveles narrativos.

En *Ed King* existen estos procedimientos metalépticos. Guido Stevarn es un piloto que trabaja para Ed King. Como se mencionó antes, su nombre corresponde a la anagramatización del nombre del autor David Guterson. En cierto pasaje de la novela, Guido se apodera, en todo su derecho como piloto oficial, del mando de la

aeronave. Aunque oficialmente es él, Guido, quien está absolutamente capacitado para tomar el mando, no deja de ser problemático el sentido metafórico del hecho de ser Guido una versión de Guterson y, por lo tanto, el “verdadero” piloto de la aeronave. Como tal, el Guterson piloto (*paper-author*, para recordar la expresión que utiliza McHale, 205), esta versión del escritor, queda incrustado en su propia narración en un procedimiento que Genette llama “metalepsis de autor” (2004, 10).

Los nombres son importantísimos en la novela, basta recordar que algunos de los mitos identificados (Diane, Don Juan, Ed), se mencionan directa e indirectamente. Pero en el caso del piloto Guido (o mejor aún, Guido/Guterson), los nombres se tornan una manía, un paroxismo de la nominalización. El primer acercamiento de Ed hacia Guido se da precisamente como un extrañamiento suscitado por el nombre:

Ed chose a Gulfstream and an on-call pilot who went by a name—Guido Sternvad—that was hard to take seriously. “How does a person get a name like Guido Sternvad?” he’d asked, the first time he’d strapped in beside Guido in an airplane. Guido had replied, “I ask the same question. It’s that kind of name. Guido Sternvad. Calls attention to itself” (254).

Que los nombres en *Ed King* llamen la atención hacia sí mismos y que la novela lo proponga de manera sinuosa, llama la atención sobre el lenguaje mismo que se está usando. Esto es metaficción: “*Metafiction*”, dice Waugh, “*is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality*” (1984, 2). Aumentando la sensación de extrañamiento, Ed interpela a Guido por su nombre: “*Guido, come on, if you read ‘Guido Sternvad’ in a book you’d think the author couldn’t think of a believable name. It’s not believable*” (2011, 254). Así, la narración, los personajes y el autor funcionan como confabuladores para desestabilizar la jerarquía ontológica de la novela. Guido especialmente goza de un estatus superior que se condice con aquello que oculta su nombre. Frente a su jefe Ed, Guido no muestra ninguna señal de subordinación: “*Absolutely no one talked to Ed like this, but somehow Guido got away with it*” (257). La metáfora del piloto es la del escritor que lleva a sus personajes y a sus lectores como pasajeros en su aeronave; él tiene el control. La metáfora se extiende, y Ed, aunque capacitado para “volar”, no está por encima de su piloto:

You think you're a pilot? Well, chew on this, sir. You're actually just a cog in a flying machine, hauling passengers from A to B. Did I say passengers? Passengers are pawns. Smooth flight, they snore; turbulence, they're scared of dying. If I want to, I can sit up here playing with their heads. Snore. Fear of dying. Whatever. Up to me (257-258).

El juego lingüístico de los nombres en las novelas se hace tema explícito con Guido. El personaje menciona la novela de Vladimir Nabokov, *Lolita*, como un ejemplo de nombres peculiares que no deberían usarse en novelas pero que en realidad existen como una insinuación y un propósito: “*there's another guy in Lolita, name of Vivian Darkbloom. 'Vivian Darkbloom' is 'Vladimir Nabokov.'* Does the author have a reason for doing that, you think?” (254). El jugueteo lingüístico alrededor del anagrama llega al punto de casi revelar al hombre, al autor, entre las letras del personaje de Guido: “*Sometimes I got obsessed with a first name, too. David Nuts Gore, David Ogre Stun, David Gut Noser, David__*” / “*Shut up, Guido*” (254-255). Se dijo anteriormente que *Ed King* es una retoma confesada de un mito (o de varios), pero también lo es en tanto que texto, un texto que reflexiona sobre su propio artificio, su propia textualidad: el sustantivo “piloto” sirve al personaje para profundizar aún más su exacerbación anagramática y derivar de la misma el contenido más preciso de dicha metáfora: “*I plot, you know, as in 'I make up the events of a story'*” (305).

Pero esa metáfora extensa no es el único procedimiento metaléptico de la novela (si bien bastaría por sí solo). Se habló hace unos párrafos sobre el novelista-narrador. Este procedimiento aparece en la novela justo en el momento previo al incesto. El narrador, deslizándose de su rol y su función, recomienda al lector decidir si en realidad desea continuar con la lectura o saltar el pasaje para evitarse incomodidades:

Okay. Now we approach the part of the story a reader can't be blamed for having skipped forward to—“flipped forward to” if he or she has a hard copy, but otherwise “scrolled to” or “used the ‘Find’ feature to locate”—the part where a mother has sex could blame you for being interested in this potential hot part, and, at the same time, for shuddering at the prospect of it? Such mixed feelings are to be expected. Most people, bound by taboo [...] (243).

Finalmente, este narrador despliega tanto sus atributos de novelista que llega incluso a cuestionar a hombres y mujeres (“*males*”, “*females*”) por separado tratando de hacer consenso y juicio sobre el incestuoso Ed, tomando de esta forma partido en los eventos narrados y sirviendo de abogado histórico en el caso de incesto más famoso: “*You might think, “This guy is young enough to be my son,” just as he might think, “This woman is old enough to be my mother,” but in neither case would such thoughts necessarily put a stop to things*” (243-244).

3.2. Ausencias mitemáticas

De nuevo, se hace necesario recordar conceptos. El de *mitema* es aquí fundamental. Dice Durand:

En el corazón del mito, como en el de la mitocrítica, se sitúa, pues, el “mitema” (es decir, la unidad míticamente significativa más pequeña del discurso); este “átomo” mítico tiene una naturaleza estructural (“arquetípica” en el sentido junguiano; “esquemática”, según G. Durand) y su contenido puede ser indiferentemente un “motivo”, un “tema”, un “decorado mítico” (G. Durand), un “emblema”, una “situación dramática” (1983, 344).

Dicho de manera más simple, los mitemas son “episodios fundamentales” (2015), y su presencia o su ausencia determinan o identifican a un mito específico. Como se mencionó anteriormente, un mito puede perder (o ganar) un mitema específico en un procedimiento llamado “supresión” que, como se recordará, es una forma de transformación del mito mencionada por Durand. La pregunta es, entonces, ¿qué perdió *Ed King* en reelaboración del mito de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles?

Losada y Lipscomb (2015) han definido cuáles son esos episodios fundamentales, distinguiéndolos de los que consideran argumentales (ixv), es decir, aquellos de los que el mito puede prescindir. A continuación se presentan los mitemas de ambas obras, los de la tragedia de *Edipo Rey* y los de *Ed King*, de Guterson:

<i>Edipo Rey</i>	<i>Ed King</i>
<u>Argumentales:</u> -La peste -La ciudad de Tebas -La revelación de Tiresias a Edipo -La revelación entre Creón y el monarca -Las trabas de Yocasta a la investigación	-Abandono del bebé (F) -Profecía (en la forma de una visita a una lectora de cartas, o en la interpretación de la profesión del actuario) (A) -Parricidio (F) -Incesto (F) -La peste (A)
<u>Fundamentales:</u> -El abandono del bebe (orfandad) -Las circunstancias del parricidio (parricidio) -La victoria sobre la esfinge (enigma) -El incesto -El castigo	-Enigma (invertido, puesto que lo plantea Ed, a su vez aquí considerado como una esfinge y quien lo resuelve es la Cybil, un programa) (F) -Castigo (aunque no sea arrancarse los ojos) (F)

Resulta un poco extraño que en este trabajo no se consideren, ni siquiera como episodios argumentales, los del suicidio de Yocasta y la prole maldita de Edipo. Es de recordar que ese es un mitema propio del origen de la familia de los Labdácidas -ciclo tebano, referido al origen de la ciudad y de su saga de reyes- que empieza con su fundador, Cadmo, se continúa con el nacimiento de Edipo y se prolonga por él mismo al maldecir a sus hijos, Polinices y Eteocles, que mueren uno a mano del otro en disputa por el gobierno de la ciudad (*Siete contra Tebas* de Esquilo). La maldición continúa con Antígona, quien muere por defender el derecho sagrado a sepultar a su hermano, Polinices¹⁷.

En el cuadro anterior, se ha marcado con (F) a los mitemas que aquí se consideran fundamentales de acuerdo con el trabajo de Losada y Lipscomb (2015). Es decir, los mitemas o episodios fundamentales de que se compone el mito representado en la tragedia de Edipo y dos de sus episodios argumentales (la peste y la profecía). Sobre estas ausencias responde el *zeitgeist* y el carácter de los personajes o, más bien, los personajes son parte representativa del espíritu de la época. Aquí

¹⁷ Para una lectura exhaustiva de la maldición de esta familia se puede consultar el trabajo de Alvarado Cedeño, *Dos familias trágicas: los Labdácidas y los Lugones* (2011).

entonces cabe preguntarse, ¿por qué no interesan al autor el suicidio de la madre y la descendencia maldita de la tragedia sofocleana?

El ideal de autorrealización que plantea Taylor parece responder por el tema de la descendencia. Ed no se interesa en procrear ya que tiene grandes planes y los hijos sólo vendrían a sumar a ese temor que los propios ideales no se puedan realizar (1994, 52). Como se sabe y se ha dicho aquí, la actual es la sociedad de Narciso, representado en Ed. No parece posible que este ser en su ensimismamiento, en su enamoramiento de sí, quiera entregar parte de su vida a la crianza de los hijos. Su narcisismo, ya se vio, es un elemento que comparte con su madre (¿herencia?): a este par de Narcisos nadie les hace falta, nadie es indispensable, solo ellos se bastan a sí mismos; son reflejos el uno del otro. Pero hay que decir que en el caso de Diane también es fundamental un temor hereditario: Diane pareciera querer abandonar la maternidad como quien se quiere olvidar de un mal recuerdo (y Ed es ese mal recuerdo); se diría que es una forma de castigarse por el abandono del primogénito, a quien en realidad abandona dos veces, como se ve en el final de la novela cuando no accede a los ruegos de su hijo para reunirse. En cuanto al suicidio, estos narcisos aman vivir y cuesta bastante pensar en las circunstancias válidas para acabar con sus vidas; ¿por qué cabría pensar un destino tan trágico en quien no existe cosa más importante que mantenerse joven y bella? ¿Quién admiraría su belleza? ¿Por qué Ed truncaría sus planes, su gran proyecto, Cybil? El accidente de avión que protagoniza, aunque haciendo despliegue de su orgullo y de su nombre (Ed es Ed King, “*the King of search*”, el magnate exitoso que no le teme a nada, mucho menos a la verdad: “*the truth is for me, whatever the consequences*”, 309), no pretende ser suicidio, es solo su temeridad, su gran orgullo de pretendido *self-made man*.

Como se ve, las razones por las cuales estos episodios no interesan al autor son claras desde la perspectiva del espíritu de la época y del narcisismo. Sin embargo, vale preguntarse: en la ausencia de estos ¿qué enfatiza la obra? ¿Qué acentúa la novela? Para quien esto escribe, los mitos preponderantes en Ed King son el del hipotexto, *Edipo Rey*, por supuesto, y el del Dr. Frankenstein. Uno de los sentidos morales atribuido a *Edipo Rey* es que la obra enseña sobre el destino ineludible. Como se vio, en efecto, el ciclo tebano permite concluir que la determinación del destino *versus* la voluntad humana (o libre albedrío) son temas fundamentales de la obra. C. M. Bowra en su *Historia de la literatura griega* (1996) la define como “la historia de un grande hombre perseguido y al fin atrapado por la fatalidad” (79), y a

la vez menciona esa sed, ya antes mencionada aquí, por conocer, su pasión: “El grande hombre, ingenioso y bravo, honesto como pocos, es arrastrado por su propio carácter a investigar más y más, y cuando al fin da con la verdad, su ánimo se quiebra y, horrorizado, se ciega a sí mismo” (79). Se refiere aquí a su carácter, a sus “extremadas calidades”, que no son otra cosa que sus pasiones, en particular esa por conocer la verdad. En síntesis, como hija de su hipotexto, *Ed King* mantiene, hereda, estos temas fundamentales del libre albedrío, del destino ineludible y de la pasión desmesurada (propia de la mayoría de las tragedias griegas) por el conocer.

De manera que el sentido moral en *Ed King* es heredado de su hipotexto y, al ser su *retelling*, es, naturalmente, la espina dorsal de la novela. Allí está aquello que sobresale, que se acentúa en ella. Sin embargo, no se puede olvidar que hay un mito “latente” (aquí se recuerda a Durand), el de Frankenstein, como ya se dijo. Ambos, Ed y Frankenstein se ven empujados por su pasión hasta las últimas consecuencias, que en ambos son fatales. Pero la decisión de trocar, de invertir los roles de la esfinge y el demandante ocasiona una desviación del sentido de la obra de Guterson operada por estos agentes míticos: como Frankenstein, Ed es derrotado por su creación; a esto se denominó como el mitema de “el creador amenazado o puesto en peligro por su creación”. Esto, que con Durand se llamó “travesti”, es el mito latente en *Ed King*. El poderoso efecto de este mitema en la organización del relato (hay que recordar que se ubica en los últimos momentos del relato de Guterson, cosa que aparece al inicio en la saga de Edipo) está en su carácter conclusivo, determinante.

En síntesis, la novela de Guterson pone el acento sobre esas grandes enseñanzas ya descritas, pero las mismas van llevadas de la mano por esos “rostros de la obra”, por “imágenes míticas o simbólicas que nos contemplan”. El saber y el determinismo (este último, hay que recordar, no es sólo referido a la idea de destino; el zeitgeist de la novela aporta también el determinismo genético, lo heredado) son estos dos grandes grupos temáticos que se despliegan en forma de mitemas y de alusiones míticas en el espacio de convergencia que es Ed, tema que se retomará más adelante.

3.3. Remitologización

Se sabe que el mito busca dar explicación a fenómenos incomprensibles para el ser humano, como una forma de comprensión del movimiento de la naturaleza que nos rodea. De la misma forma, la ciencia aparece como medio real, verdadero para comprender los mismos fenómenos; es decir, la ciencia se establece como aparato desmitificador, o como nuevo mito progresista. Durand, finalmente, planteará que este ímpetu desmitificador de la ciencia es tan obsesivo “que se ha elevado al rango de mito civilizador” (2013, 92). Parece ubicarse a medio camino entre estas dos epistemologías, la postura que pretende devolver a los objetos del mundo su dimensión sagrada, mítica o, como le llamaría Eliade, su hierofanía¹⁸. Uno de esos medios ya lo veía Durand en las reelaboraciones de Mann, Zola, Wagner, e incluso en Freud (2003, 26); se trata de la remitologización.

La peste se ha trocado, en el *retelling* de Guterson, en la Gran Inundación y su cortejo de moscas y ranas comprendida por el héroe como efecto del calentamiento global. No es rara esta elección; al fin de cuentas la preocupación por el planeta y las condiciones de subsistencia en él son elemento esencial del espíritu de la época. En el décimo capítulo de la novela titulado “Ed King” (247), específicamente la secuencia que comprende la persecución aérea de Ed hacia su huidiza madre, tiene como escenario una tormenta de proporciones apocalípticas. El narrador se refiere a ella como un diluvio, “*deluge*” (282), que, aparte de anegar Seattle (o *Pugetopolis*, sobrenombre que le conviene al autor por ese sufijo de resonancia antigua, clásica) también se acompaña de una plaga de mosquitos y ranas. La intención no podría ser más clara: Guterson evoca aquí el mitema del castigo por el Diluvio Universal, tema al que se regresará pronto. Como se dijo anteriormente, la tormenta precipita la caída literal del héroe. Sin embargo, la advertencia de Cybil sobre el estado meteorológico cuando Ed pretende alcanzar a su esposa/madre sobrevolando la tormenta lo sorprende. Cybil lo lleva de la ciencia al mito:

¹⁸ El término es de Eliade (2011). No solo los objetos del mundo natural (un río, una roca,) o humano (una prenda, una casa), sino también sus procesos y creaciones adquieren en el primitivo *realidad* cuando participan de lo sagrado: “El objeto aparece entonces como un receptáculo de una fuerza extraña que lo diferencia de su medio y le confiere *sentido* y *valor*. Esa fuerza puede estar en su sustancia o en su forma: una roca *se muestra* como sagrada porque su propia existencia es una hierofanía: incomprensible, invulnerable, es lo que el hombre no es” (16-17).

“Anything between here and Carlisle?” demanded Ed.

“Yes,” said Cybil. “Thunderstorms.”

“Thunderstorms,” Ed answered. Then, out of habit, and riding smooth air, he pressed Cybil’s processor. “I don’t understand them, thunderstorms,” he said. “Enlighten me, please. Illuminate me, so to speak. Speak, Cybil: thunderstorms!”

Cybil paused—a human duration—and said, “Thunderstorms incite ancient feelings, Ed. Humans have always been frightened of thunder. Primitive humans were so thoroughly scared that they attached thunder to the activity of gods. You remember that Zeus was—”

“Since when did you become a classics professor, Cybil?”

“Zeus was the king of gods and men. In his hand he held a massive thunderbolt. According to the Greeks, you ought not provoke him, lest he hurl it at you and kill you.”

“Why are you telling me about Zeus right now?”

“I don’t know. I thought you should hear.”

“What are you? My adviser? A counselor? I asked about thunderstorms, not the god of thunder. I expected meteorology, not mythology. (308-309).

Como se señaló en el apartado sobre Ícaro (2.1.5.1), el castigo impuesto por su falta de medida al intentar estar por encima de los dioses, una vez verificado el hecho de que no hubo falla mecánica, y la mención de Zeus como dios que castiga con truenos, declara una explicación mítica para la desgracia de Ed. Ed trata incluso de comprender este diluvio como un efecto del calentamiento global predicho por la ciencia, pero no puede dejar de sorprenderle, más allá de su comprensión, esta “*summer flood, as if Seattle were Bangladesh*” (303). La tormenta se convierte así en algo “*unnatural*”, “*apocalyptic*”, de carácter impredecible y elemento de una ciencia aún “*inherently unreliable*”, el clima (307).

El diluvio y la inundación, de acuerdo con Leeming (2005) configuran aspectos de historias referidas a la creación. Dice que, generalmente, “*the flood marks a new begining, a second chance for a sinful humankind as for creation itself*”, y agrega que el diluvio “*suggests a human vision of both imperfection and the possibility of redemption*” (138). Se diría que bajo este manto mítico el autor visualiza la caída del hombre del progreso, castigado por fuerzas que pretende pero que aún no puede

controlar; fuerzas que le están vedadas porque, ateniéndose al sentido mítico, son sagradas e inescrutables en tanto que manifestaciones divinas, hierofanías.

Se puede ver aquí, de nuevo, que el elemento mítico en el que se proyecta la narración funciona como los horizontes morales de Taylor, puesto que permiten dar sentido al evento narrado, lo proyecta en un pasado pre-científico común a toda cultura. Podría decirse que el rescate mítico entraña un deseo, un clamor por un orden trascendental. Al respecto, Vanhoozer (2010) utiliza la noción de “*emplotment*”, que toma de Ricoeur:

Ricoeur treats *mythos* primarily as an operation –emplotment – rather than as a literary genre or structure. Specifically, he calls attention to *mythos* as a cognitive instrument. *Emplotment* is a unique and indispensable means of making sense of a phenomenon – a course of human action; human freedom – before which scientific explanation can only shrug its shoulders (6).

Este *emplotment* que tiene por sentido la elaboración de la trama, o el ensamblaje de los eventos por narrar, ofrece un marco de referencia y de inteligibilidad a las acciones humanas, además de que colabora con procesos de remitologización. Por otra parte, la remitologización también hace parte del *zeitgeist*. Durand (2003) llama a este período en el que el saber mítico parece recobrar importancia como “el retorno de Hermes” (179), y en el prefacio a *De la mitocrítica al mitoanálisis* (2013) Blanca Solares comenta que “[E]l interés heurístico concedido al mito desde hace más de medio siglo es para Durand un considerable signo de cambio de la episteme moderna o manera esencial de conocer en nuestro siglo. La comprensión del mito, constata, está en el corazón de toda prospectiva antropológica contemporánea” (XI). Es importante resaltar que la remitologización es, ante todo, un reencuentro con el mito (Durant, G. & Nante, S., 35), y en ese reencuentro un retorno.

Como se ve, el mecanismo de la metalepsis, evidentemente de carácter ontológico, se suma en esta categoría al fenómeno de las ausencias mitemáticas que, de nuevo, nacidas de la sociedad narcisista, están determinantemente ligadas a la pregunta por el ser (suicidio y descendencia). Los anteriores, sumados al anhelo de trascendentalidad que se puede evidenciar en un intento de remitologización, definen el carácter ontológico característico de la postmodernidad como la que

señala McHale. De cualquier forma, *Ed King* en tanto que novela es, básicamente, una reunión de figuras y temas míticos; un juego de identidades míticas, como se ha querido mostrar hasta aquí, que es suficiente para determinar el dominante de la novela. Quizá, en definitiva, sea suficiente incluso recordar que la pugna mítica entre Edipo y Frankenstein, entre el mito patente y el latente (Durand) es también una pugna por la identidad del mito, por el ser del mito.

Capítulo 4: Repercusiones míticas

El contenido mítico en *Ed King* ilumina dos aspectos de importante interés actual. Por un lado, el mitema del incesto, fundamental en la trama edípica, sustenta una discusión en tanto que producto del secretismo y el anonimato relacionados con la adopción y, en la época más reciente, con la donación de gametos y la laxitud legal que aún existe alrededor de esta técnica de reproducción asistida. Por el otro, el regreso escrito de un clásico del canon occidental pone sobre la mesa precisamente el dilema de la composición del canon y la enseñanza de los clásicos en las escuelas.

El primer aspecto mencionado revela la relación existente entre la verdad y la identidad y el problema ético y moral en “la era del donante de esperma”. El tratamiento mítico de este tema es invariable en el *retelling* por lo que el famoso precepto apolíneo “conócete a ti mismo” se hace vigente de una manera única, solamente posible por la empresa científica actual. El segundo aspecto se interesa en mostrar esta suerte de déficit cultural evidenciado por el distanciamiento pedagógico de las obras denominadas clásicas y propone el *retelling* de Guterson como herramienta didáctica con potencial para propiciar el encuentro y la exposición de escolares a los valores del mundo clásico.

4.1. Repercusión social: verdad e identidad

Así pues, lo que no ha sucedido no creemos sin más que sea posible, mientras que lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible. (Aristóteles, *Poética*, 57)

Dear reader! It rests with you and me, whether, in our two fields of action, similar things shall be or not. (Dickens, 2017)

En un debate concerniente a la legislación sobre fertilización humana y embriología (*Human Fertilization and Embryology Bill*) sostenido en 2008 en Londres, y que finalmente incidió en la decisión para otorgar el derecho a los nacidos por medio de métodos de reproducción asistida (donación de gametos) a conocer a sus donantes, el parlamentario de la Cámara de los Lores, David Patrick Paul Alton, *The Lord Alton of Liverpool* (su título), contaba la siguiente historia acerca de un par de gemelos que,

separados y adoptados por diferentes familias al nacer, terminaron encontrándose y casándose, dándose cuenta de su situación solo después. Así recoge la historia el diario de la BBC del viernes 11 de enero de 2008:

"They were never told that they were twins," he told the Lords. "They met later in life and felt an inevitable attraction, and the judge had to deal with the consequences of the marriage that they entered into and all the issues of their separation." [...] "If you start trying to conceal someone's identity, sooner or later the truth will out," he said. "And if you don't know you are biologically related to someone, you may become attracted to them and tragedies like this may occur.

En la transcripción del debate, dice el diario *Chronicle-Telegram* (01/12/2008), Lord Alton aclaraba inicialmente la fuente del caso: "*I was recently involved in a conversation with a High Court judge who was telling me of a case he had dealt with [...] It involved the normal birth of twins who were separated at birth and adopted by separate parents*". Hasta el momento, ni la fuente ni la veracidad de este "caso" se han confirmado.

Es importante resaltar que estas narraciones, la de Guterson (*Ed King*) y la de Alton, confluyen en el problema ético y moral del secreto de identidad. El *zeitgeist* de la llamada "sociedad de la información" ha integrado a su conjunto de elementos postmodernos la información contenida en la última (y primera) instancia de la identidad: el código genético. Ambos narradores (Alton lo es al contar su "caso") desde sus instancias narrativas promueven la transparencia y el acceso a la información y es evidente la relación que se puede trazar entre *Lord Alton* y el fictivo abuelo Pop de Guterson, garante de la verdad.

Edipo, y por extensión Ed, se ha considerado como paradigma de la búsqueda de la verdad, verdad que configura su identidad. Para ambos, su identidad es consecuencia de la verdad. El mismo Ed reconoce las implicaciones de su problema, puesto que se trata de "*a crisis of identity that extended into the roots of your being [...] You could be "opening a can of worms," or, as another site put it, "Pandora's box",* (Guterson, 278). Quizá ese estado de "caja de Pandora" adquiera su complejidad, como se mencionó, debido a que Ed/Edipo es este espacio de convergencia donde *saber* significa *ser*; donde *saber* es tomado, esencialmente, como un "darse cuenta de". Pero este "darse cuenta de" no compete solo a los personajes de las narraciones

de Alton y Guterson. El lector/audiencia es su testigo porque participa de sus vivencias.

Martha Nussbaum (1997) propone la “imaginación literaria” como “ingrediente esencial de una postura ética que insta a interesarnos en el bienestar de personas cuyas vidas están tan distantes de la nuestra” (18). De acuerdo con la autora, la lectura de estos casos, producto de la imaginación literaria, fomenta la educación de la “racionalidad pública” y la participación, ya que anticipa situaciones de las que se desprenden o se emiten juicios morales que, en consecuencia, configuran una comprensión de la realidad. En este momento histórico, “*the age of the sperm donor*” (*The Guardian*, 2003), y ante el problema ético y moral de la utilización indiscriminada (masiva) de gametos, sale a la luz pública el caso de una mujer, Olivia Pratten, periodista canadiense que en busca de su verdad, sus orígenes, personifica los temores de estos hijos de la era del donante de gametos:

Olivia Pratten is a successful journalist in her late twenties. In 1981, she was conceived using sperm from an anonymous donor. Like many donor offspring, Ms. Pratten knows almost nothing about the man who provided one-half of her genetic makeup. She has long felt that a part of her identity is missing. She risks inadvertently forming a romantic relationship with a half-sibling. She worries her health, and the health of her future children, could be compromised by the lack of information. (Pratten v. British Columbia, 2011).

Se entra aquí entonces al campo de aquellos muchos que, como Pratten, buscan sus historias pero que, como Ed/Edipo son víctimas del secreto. Para la época en que Pratten fue concebida, la legislación frente a la reproducción asistida no obligaba a las instituciones a conservar la información del donante:

Dr. Korn was not obliged to keep records for a patient for more than six years from the last entry recorded, according to the rules of the College of Physicians and Surgeons of British Columbia (the “College”) then in place. Dr. Korn says he no longer has any records relating to Ms. Pratten’s donor, and that all records have been destroyed. Ms. Pratten says that the government of British Columbia (the “Province”) permitted the destruction, thereby depriving her of basic personal information that is necessary for her physical and psychological health. (2011).

El documento de la sentencia también recoge la opinión de Pratten, quien reconoce que:

[t]he experience of adopted children, that questions about biological origins and feelings of loss and incompleteness are legitimate. The Province has addressed those concerns by enacting laws whereby information about the biological origins and family history of adoptees is gathered and preserved, and adoptees have the opportunity (and in some cases, the right) to obtain that information (2011).

En las narraciones de Alton y Pratten está acechante el antiguo tabú del incesto propeliado por el anonimato del donante de gametos, el azar y la incertidumbre. Los mismos son fuertes cuestionamientos a la ley y al derecho que no parecen ir a la par con los avances científico-técnicos de la época. Los avances legislativos son lentos; este es el corto listado (Leroyer, 2016) de los países y fechas en que se ha optado por este “*disclosure*” que se alinea con el ideal de la sociedad de la auto-transparencia de Vattimo y su proyecto de emancipación: Suecia (1984), Suiza (1992-1998), Austria (1992), Victoria (estado de Australia, 1995), Islandia (1996), Noruega (2003), Países Bajos y Nueva Zelanda (2004), Reino Unido (2005), Finlandia (2006), Bélgica (2007). Se suman a estos: Croacia (2012), Uruguay (2013), Argentina (2014) e Irlanda (2015)¹⁹ (Allan, S., 2017).

El anonimato y el secretismo que rodean el tema de la identidad genética también reverbera en las palabras del Juez Carlos S. Fayt en uno de los casos²⁰ clave que promovió la aplicación de leyes en favor del acceso a la información genética como parte esencial de la personalidad: “*Cabe afirmar como principio que nada duradero parece poder fundarse a partir de la ignorancia consciente de la verdad*” (Lamm, E. y Herrera, M. 2014).

¹⁹ Estos estudios de derecho comparado aclaran el caso de los Estados Unidos e Israel donde hospitales y clínicas “*are free to propose the option of anonymous donation or identifiable donation*” (Leroyer, 2016).

²⁰ En Argentina se tiene como referente el famoso “caso “Muller” de la Corte Suprema de Justicia de la Nación del 13/11/1990, en el que se dirimía uno de los tantísimos casos judiciales relacionados con la triste y oscura historia de desaparición forzada de personas durante la última dictadura cívico— militar, se alude por primera vez al derecho a la identidad en el voto del magistrado Petracchi, alegándose en el considerando 12° de su voto disidente que “La identidad es representada como un verdadero y propio derecho personalísimo cuyo contenido está delimitado (...) por tener el sujeto caracteres propios, que lo hacen diverso a los otros e idéntico sólo a sí mismo”, o sea que la persona tiene “la titularidad de un derecho, que es propiamente el de ser ella misma, esto es, tener una propia verdad individual” (Lamm, E. y Herrera, M., 2014)

Se puede ver entonces una reverberación de los mitemas presentes en la novela de Guterson con los acontecimientos de la época; es decir, se puede evidenciar en ese sustrato que representa el tabú incestuoso una fuente para inquietudes reales (Pratt y su temor a involucrarse en una relación incestuosa accidental). Por otro lado, para los afectados, solo conocer la propia historia puede evitar que estos temores se realicen. La actualidad que cobra el mito se verifica en que Edipo sigue sirviendo como representación del que quiere saber quién es, en una época donde el último resquicio de la identidad está en el propio material genético. De la misma forma, es inevitable no evidenciar un tema latente en la responsabilidad que compete a los legisladores y a las instituciones, gubernamentales y privadas, al fomentar la existencia del donante anónimo (que, claro, también responde a una lógica lucrativa²¹); las palabras de indignación de una de las víctimas resumen el punto: *"How could my donor help create me, and then abandon me without even leaving his name?"* (Marquardt, E. 2011); ¿no evoca esto el motivo frankensteiniano del que no admite responsabilidad por lo creado? La "ignorancia consciente de la verdad" del Juez Fayt, ese confabular para que el silencio o el anonimato colectivo anule el hecho real, representa un atentado contra el proyecto del "ideal de auto-transparencia" de la sociedad de la información.

Precisamente, en la época de "la comunicación del mundo como imagen" de que habla Vattimo (1990, 95), Georgiale Lang, ("Anonymous Sperm Donation Harms Children", 2011) comenta: *"Today it [inseminación de donante] is widely accepted and almost fashionable, as Hollywood's female celebrities become single moms and the movie studios churn out sperm donor genre movies"*. Ejemplo de esto es la película *Delivery Man* (del 2013), la historia de un donante anónimo y sus aventuras tras darse cuenta de que 533 de sus donados desean conocer al hombre detrás del cómico seudónimo "Starbuck"²² (nombre original de la primera versión canadiense de 2012). El terreno prolífico de esta serie de películas lo abona, aparte del caso de la famosa vaca que da nombre a la primera versión y seudónimo del protagonista

²¹ *"For the fertility industry, anonymity is the grease that keeps the machinery going. It allows men (and women) in exchange for money to conceive offspring they never have to meet or acknowledge. It allows parents who wish to purchase sperm or eggs not to have to tell their child the truth about how the child was conceived. And, it has allowed our society to avoid the uncomfortable fact that we are creating two classes of persons, those who have the legal right to know their origins and those who are legally forbidden to learn the same thing,"* (Marquardt, E., 2011).

²² *"Hanoverhill Starbuck is the name of a Canadian sire (also known as a bull or male cow) with exceptional genetics. From the mid-1980s to the mid-1990s, Starbuck fathered over 200,000 daughters and 209 proven sons through artificial insemination [...] Starbuck died on 17 September 1998, after being used for 19 years and four months for artificial insemination".* (Centre d'Insémination Artificielle du Québec., 2013).

en el *remake*, el que comenta el diario *New York Times* de un donante cuyo esperma terminó siendo usado para la concepción de hasta 150 niños (“One Sperm Donor, 150 Sons and Daughters”, 2011).

Estos surgimientos y nuevas tendencias que se ven proyectadas y masificadas por los medios ayudan a agitar discusiones en torno al tema del anonimato y, más aun, de la transparencia de la sociedad en aras del fomento y educación de la “racionalidad pública” a que se refiere Nussbaum. Sin embargo, no es suficiente dar a conocer la problemática: la misma comunicabilidad masiva que se ha dado a este polémico tema es coadyuvante de la situación ya que las redes sociales han permitido la aparición de los “*freelance*” del semen (“De vender semen por *Facebook* a recibirlo en el buzón: así funciona la inseminación casera”, 2016) en donde las/los interesados se ponen en contacto y, físicamente (relación sexual directa) o por correo, acuerdan la “transacción”. Los elevados costos de estos procedimientos incrementan la prosperidad clandestina (y peor aún, casi artesanal) de este negocio que, desde esta perspectiva, borra cada vez más la línea entre la realidad y la ficción.

4.2. Repercusión pedagógica: el canon

“Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir.” (Calvino, 1992)

Dos acusaciones se levantan contra la obra de Guterson. La primera, como se dijo anteriormente (ver p. 14), es indicada por Myers (2002), quien lo involucra en su crítica por el impacto de su *bestseller* *Snow falling on cedars* (1994), que le ha abierto paso en los programas escolares, desplazando así a obras de mayor valía. Aunque aquí no se trata de *Ed King*, se hace énfasis en el autor por su impacto y entrada en el ámbito pedagógico, mismo impacto que pretendiera aprovechar con su renarración de Edipo. *Ed King* da muestras de haberse escrito para un público joven, e incluso algunas ediciones (la de la casa editorial Alfred A. Knopf es una) contienen material de apoyo a su lectura (como un apéndice bajo el título “Questions for Discussion”, seguido de “Suggested Reading”) y hasta una indicación a usuarios de lectores de libros digitales justo antes de la escena incestuosa, como se comentó antes en esta tesis (ver p. 105). Quizá no sea del

todo innecesario acotar que también es educador. Por otro lado está Kolb (1990) quien, se recordará, señalaba la dificultad de los estudiantes para comprender alusiones a obras clásicas por el mismo problema que Myers identifica (el desplazamiento de clásicos). La otra, relacionada con su estilo, refiere al mitema del incesto, que en Guterson se hace, como dice la advertencia publicitaria, de “*explicit content*”: su novela fue “galardonada” con el llamativo *Bad Sex in Fiction Award* en su decimonovena versión de la revista *Literary Review*²³ en 2011. Así se describe el premio que es entregado a los autores que han producido

[a]n outstandingly bad scene of sexual description in an otherwise good novel. The purpose of the prize is to draw attention to poorly written, perfunctory or redundant passages of sexual description in modern fiction. The prize is not intended to cover pornographic or expressly erotic literature.

A la luz de estas críticas, no parece muy probable que la novela o su autor tengan un sitio prestigioso en la biblioteca de las grandes obras universales. Las novelas que así se califican conforman el canon literario que ahora se propone discutir; ¿qué es entonces el canon y qué los clásicos?

Hablar del canon implica hablar de obras denominadas clásicas, obras “que no terminan de decir lo que tienen que decir”, y no lo hacen porque su calidad literaria, su universalidad y atemporalidad son, entre otras, “las cualidades que constituyen la razón fundamental de la canonicidad” (Sullà, citado por Fernández, 122). Fernández, valiéndose de Sullà, recupera la siguiente definición del canon: “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas”. Así, el canon funciona como una recopilación o antología de obras que, en tanto que representativas de lo mejor de la literatura, implican un orden de selección, y en esta selección una posición ideológica que está en la base de un debate aún abierto.

Se trata básicamente de dos posturas, una de la apertura, de la inclusión y de la expansión. La otra, que se manifiesta con Bloom y que daría origen al debate, de “contención”: “La cuestión clave es la contención, y la gran literatura insiste en su

²³ Revista fundada en 1979 en Edimburgo. Este premio se entrega cada año desde 1993. La versión online se puede visitar en el sitio *literaryreview.co.uk*. La descripción del premio se puede encontrar aquí: <https://literaryreview.co.uk/bad-sex-in-fiction-award>

autosuficiencia ante las causas más nobles: el feminismo, la cultura afroamericana y todas las demás empresas políticamente correctas de nuestro tiempo” (Fernandez, 2008). La solución planteada a este antagonismo insiste, además de en la apertura democrática del canon, la posibilidad de unos “cánones parciales” o “locales”. El debate es realmente complejo, ya que las insinuaciones que trae la exclusión o la incorporación de determinadas obras implica el reconocimiento o el olvido de determinados sectores sociales (el rechazo de su identidad e idiosincrasia).

El canon puede aludir entonces a un conjunto (x) representativo de una cultura dada. En tanto que lo mejor de las letras del género humano, la formación de un canon implica, de acuerdo con Fernández y Sullà, una “cultura común”, una herencia, una tradición. El *zeitgeist* muestra e impone, como se ha visto, diferentes visiones de mundo pero todas confluyen, finalmente, en la imagen. La transmisión de esta cultura en la época actual, como dice Sullà, se da a través de los medios de comunicación, como sucede en las adaptaciones cinematográficas o en la masificación de novelas que reproducen o se basan en mitos, leyendas, tramas y/o temas provenientes de la literatura. Así, el “aparato mercadotécnico”, al que se refiere Alcázar (1998-2000), impulsa obras menores que terminan alejando a estos posibles lectores de las fuentes originales, desprovistas como están del acompañamiento tecnológico de aquellas otras superproducciones.

Pero tanto las sociedades como sus constructos cambian, evolucionan. Los diferentes *movimientos* artísticos que la historia del arte ha rastreado son muestra de ese cambio ideológico que caracteriza cada momento histórico. La teoría de la recepción, de la mano de Hans-Robert Jauss (*Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, 2017), explica que la obra se enriquece a través de procesos de reinterpretación y resignificación. Cada interpretación, se puede decir, reposa sobre otras que lo han precedido, y esa reinterpretación tiene como origen lo que se llama, para la teoría de la recepción, el “horizonte de expectativas”, que anteriormente se definió como ese conjunto de experiencias y referentes existentes en un momento histórico (el conocimiento de la escritura de un autor, la experiencia del lector en un género particular, el conocimiento de la literatura en general y la vida extraliteraria del lector) y que terminan por influir en la valoración de las obras. Pero no son solo objeto de evolución dado el carácter cambiante, diverso de las valoraciones estéticas. Para Bloom, “el canon es una lista de supervivientes que se han abierto paso gracias a la fuerza estética de sus obras”

(Fernández, 2008), y en este símil darwinista de herencias y supervivencias, se nota que Bloom ve en el carácter universal de ciertas obras (ciertos temas y recursos, además de la calidad y maestría de la utilización del lenguaje en el autor) un algo estable que las ancla y les asegura su permanencia y actualización cultural.

Por otro lado, dice Jauss, que existen

[v]arias escuelas literarias al mismo tiempo, *con lo cual una de ellas representa la cima canonizada de la literatura*; la canonización de una forma literaria conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que *conquistan el lugar de la más antigua*, llegan a convertirse en fenómeno de masas y finalmente vuelven a su vez a ser desplazadas hacia la periferia. (160).

El sistema del canon, visto así, tiene una gran similitud con el concepto de cuenca semántica de Durand (Durand, G. & Armiño, M.,1982). Básicamente, consiste en una serie de metáforas fluviales en donde la cuenca funciona como un repositorio (de imágenes, ideas, estéticas) enriquecido por diferentes afluentes (escuelas). Progresivamente, un mito, motivo o tema surge desde el fondo, nominando un determinado conjunto de ideas o pensamientos (Durand llama a este momento “el nombre del río” dentro de su sistema figurativo) y desplazando el conjunto anteriormente predominante. Un ejemplo de esto se puede ver en la era “prometeica” (el carácter progresista de la humanidad que controla la naturaleza para su beneficio y que alcanzó su cima con la revolución industrial) que es desplazada progresivamente “hacia la periferia”, o hacia la superficie, por el esquema frankensteiniano (la desorientación producida por las inquietudes y temores relacionados con el avance científico-técnico de ese progreso humano). De manera que la idea de “canon” abarca un conjunto de obras (los clásicos) cuya incorporación depende tanto de la sociedad y el momento histórico e intelectual de la época (sus ideas dominantes) como de la valía intrínseca de las mismas (valor literario y trascendentalidad de sus principios) que les asegura o no su permanencia en él.

En este punto hay que preguntarse entonces, ¿cuál es la importancia de *Ed King* en relación con la polémica alrededor del canon? La novela está lejos de ser un clásico, pero esto no le resta su valor como referente de contemporaneidades regidas por un contenido mítico.

Kolb (1990) planteaba, como se dijo, el siguiente problema: “*many instructors complain that they cannot make allusions to Greek mythology in today’s classrooms, but one reason students do not pick up literary references to classical texts is that they are not exposed to them enough.*” (43). El espíritu de la época parece integrar un instrumentalismo del lenguaje a nivel institucional (y pedagógico) que se contenta con reducirlo al entrenamiento de habilidades comunicativas. La revista literaria y cultural *The Atlantic* recoge también una queja del mismo orden de la de Kolb manifestada por un maestro y colaborador de la revista, de apellido Godsey, en un artículo muy apropiadamente llamado “*The wisdom deficit in schools*” (2015). El autor, maestro en California, comenta: “*When I recently shared a poem that included the phrase, “Let there be light,” hardly any of my students, who are high-school juniors, could identify the allusion*”. La razón era la misma de Kolb. En su artículo refleja un malestar en el que virtualmente cualquier maestro podría verse identificado: el objetivo pedagógico de la institución educativa en la que trabajaba exigía, en aras de una formación “competente” enfocada a preparar a sus educandos para ingresar a la educación superior, que estén en capacidad de “*read closely and analytically to comprehend a range of complex literary and informational text*”. Godsey profundiza:

Kate Kinsella, an influential author who consults school districts across the country and is considered "a guiding force on the National Advisory Board for the Consortium on Reading Excellence," recently told me to "ditch literature" since "literary fiction is not critical to college success." Kinsella continued, "What’s represented by the standards is the need to analyze texts rather than respond to literature”.

“*Skills over content*”, concluye el autor. Muy coherentemente, Godsey se pregunta si es cierto entonces aquel principio que señala a la escuela como medio de transmisión de la sabiduría cultural. Para 2004, Bob Lister, especialista en educación clásica que por ese entonces dirigía el “*Cambridge School Classics Project*” de la universidad de Cambridge, escribió un artículo donde expresaba lo siguiente:

In the wake of the decision by Oxford and Cambridge to remove Latin as a matriculation requirement classicists were forced to ask fundamental questions about their subject and its educational value: classics teachers

might instinctively know that their work -and their subject- was valuable, but could they present a cogent and coherent case to justify its place in the school curriculum?

La conclusión: “*Latin and Greek are not economically viable*”.

Calvino caracterizaba la actualidad como “trivial y mortificante” (1992, 11) y aconsejaba mirar hacia atrás en busca de la guía de lo clásico, de los universales de la literatura. Guterson es ante todo maestro y su novela, *Ed King*, parece precisamente una batalla contra lo trivial y mortificante de la época. Su novela, una renarración trágica rebosante de alusiones míticas, pretende valer como obra de referencia del imaginario griego, mientras que el tiempo del relato conecta a sus lectores (posibles estudiantes) brindándoles un contexto muy contemporáneo, actual para sus personajes. Steiner repudiaría el *retelling* de Guterson rechazando, por su falta de “decoro”, la osadía de sacar a la luz la conquista amorosa de Yocasta y el incesto “que el teatro griego tuvo la reticencia moral y la sabiduría técnica necesarias para dejarla [intacta]” (2012, 258). Pero el espíritu de la época no parece importunarse por estas consideraciones morales, o más bien moralistas, con el dejo rancio que ese vocablo pareciera emitir allí donde se lo escucha. Con su contenido mítico, *Ed King* es un texto de valor histórico y pedagógico que colabora en la recuperación de los clásicos como obra referente y comunicadora de valores universales. La búsqueda de Ed y Edipo sigue siendo la misma después de más de 2.500 años: el conocimiento de sí mismo. “*Isn't the oldest advice in the world to know thyself?*”, se pregunta Ed, “*How am I going to know myself if I don't chase down this question of my birth?*” (Guterson, 278).

Finalmente, si bien carente del valor estético suficiente atribuible a un clásico, la obra es una ventana de exploración que permite franquear las dificultades que plantea la noción de canon puesto que, al servir de referente, puede motivar la elección de, al menos, un canon personal pero coherentemente propiciado e influenciado desde la escuela y que hace frente a un *zeitgeist* que instrumentaliza y deplora el valor intrínseco de la educación: la exploración de sí mismo y el conocimiento del ser humano. Calvino pensaba quizá en esa mítica bondad de lo perdurable cuando decía que “leer los clásicos es mejor que no leer los clásicos”. Y en estas épocas en que “lo trivial e insignificante” también es rampante, es necesario recordar las duras palabras de Steiner: “La gran literatura atraviesa las

fronteras, aunque sólo sea en forma de parodia o malentendido” (52); lo importante es que esté presente.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo se señalaron dos elementos que configuran a la novela de Guterson como una denuncia al *zeitgeist*: el contenido referencial, es decir, aquello que logra o halla identificación con el lector: eventos, inventos, sitios, ideas o tendencias y, en general, los lugares comunes de la ciencia y la vida social de la época actual; y el contenido mítico como aquello que contiene un mensaje caracterizado por la perdurabilidad y universalidad, una verdad ancestral, una norma por seguir, una ley. En este sentido, el mito emite un juicio sobre una realidad en particular. Pero esa misma realidad a su vez modifica aspectos míticos, de modo que el *zeitgeist* es entonces un elemento de contención del saber mítico, puesto que le impone restricciones.

Un *retelling*, como el que fue objeto de este estudio, cuenta entonces dos historias, la del mito (o los mitos) y la del tiempo de su autor. El juego hipertextual es entonces un juego de identidades pasadas y presentes en donde se establece un diálogo, digamos, epocal; una reflexión.

Los personajes de Diane y de Ed se identifican con el espíritu de Narciso: plegados hacia sí mismos, ambos representan un tipo humano individualista y sin escrúpulos. Para estos enamorados de sí mismos, el cuerpo impone sus propias reglas, puesto que conservarse implica proteger ese bastión de energía que les permitirá extender su presente en un simulacro de eternidad. En una, el cuerpo y la belleza son el objeto mismo de existir; en el otro, el cuerpo es medio y es fin, puesto que su conocimiento absoluto asegura la posibilidad de acumular más conocimiento. La ciencia es para ellos una suerte de alquimia moderna que les asegurará una eterna juventud.

El tipo humano de Pop configura la experiencia y la verdad. Sin embargo, esta experiencia y esta lucha ética son negadas y rechazadas. Pop es también el símbolo de una moralidad decadente y de la verdad vapuleada o ignorada. Su mensaje de prudencia cae en los oídos sordos de una generación donde los horizontes de sentido, debilitados, no permiten ver más allá del fragor del presente, una especie de moralidad miope.

La vida familiar se representa a través del padre de Ed, Walter, un mujeriego empedernido. La crisis familiar que ocasiona este Don Juan se produce por una pasión que juega un rol irónico importante: el que pretende prever los riesgos no hace más que caer en ellos y poner en peligro la estabilidad familiar. Pareciera señalarse en este tipo humano el ejemplo de un sistema en el que el rol de la educación y la profesionalización no está efectivamente vinculado con ese fin superior de ser feliz, y así para él se ha trocado el castigo del infierno en una familia infeliz, que es su prisión.

Ed King es una amalgama mítica: como Ícaro, se le castiga su exceso y pretensión usurpadora de los atributos divinos; como Narciso, ya se dijo, su ensimismamiento solo confiere importancia a sí mismo y el otro es apenas útil como su público. Su anhelo de superioridad no considera parangones y por ello su proyecto más importante es el de la replicación de la conciencia humana, y, en esto, parecerse a un dios. Y aquí se une a Frankenstein, como creador que, no teniendo otro horizonte más que sí mismo, desestima el valor de los vínculos humanos (no descendencia, familia) sobre ese, pretendidamente superior, de la ciencia, de manos de quien recibe su castigo y actualiza la advertencia sobre los peligros del conocimiento sin restricciones. Como Esfinge, Ed es aquel que plantea el acertijo, pero también el ser compuesto (amalgama de temas míticos) que por su pasión desmesurada es castigado como una aberración al pretender estar más allá de los límites de lo humano. Ed como convergencia es un conjunto de vanidad, ingenio e inmoralidad que es la alegoría del hombre moderno, del hombre del progreso que debe caer para que otro surja en su lugar; pero también, más específicamente, del empresario actual, no ya del *cowboy* como figura emblemática del norteamericano sino como el nuevo *chairman*, el nuevo CEO del mundo de la sociedad de la información.

Lo postmoderno como elemento del *zeitgeist* aparece bajo tres aspectos que redundan en el predominio de lo ontológico: la metalepsis como figura que convierte al narrador en narrador-novelistas y deja ver a la obra como artificio. Las ausencias mitemáticas de la descendencia y el suicidio son producto de la sociedad narcisista que describe la novela y que no comprende ya esos motivos hipotextuales. Y la remitologización, con la que se pretende una restauración de la mentalidad mítica devolviendo a las fuerzas naturales una dimensión sagrada que revela un deseo por un orden trascendental.

Ed King tiene repercusiones de orden social y pedagógico: en lo social, plantea una reflexión en torno al tema del secretismo de las tecnologías de reproducción asistida y configura un llamado hacia la transparencia resaltando así el potencial que tiene la novela (imaginación literaria) como elemento para la “racionalidad pública”. Las carencias culturales en el nivel educacional que se reflejan en el desplazamiento de obras clásicas hacen de la novela una herramienta pedagógica que, por propiciar un encuentro entre culturas y periodos históricos, ofrece una forma de zanjar el problema que plantea la reducción de la literatura al ámbito del análisis lingüístico, o de la literatura como mera herramienta de “mejora” de las habilidades lingüísticas, diluyéndose así el potencial humanista de sus enseñanzas.

Al inicio de esta investigación se proyectó indagar aquello que hacía posible el regreso de la tragedia, que en el presente caso, el de un *retelling*, es también responder a la pregunta ¿por qué regresa el mito? El mismo año de su publicación, Brian Miller, un escritor y editor en Seattle (ciudad del autor), se preguntaba “*Why Oedipus, why now?*”, y agregaba, “*A better novel might've allowed tech tycoon Ed and his mother/wife Diane to live happily ever after, contrary to Sophocles' notions of prophecy and fate*”, además de parecerle un “refrito” (que originalmente aparece como “*tragedy-in-a-microwave*” pero que aquí opta por el sentido más común de “volver a cocinar”). Entonces, ¿para qué regresa la tragedia de Edipo? O si se quiere, en general, ¿para qué regresa la tragedia? A Edipo se le recuerda siempre rechazando las palabras de Tiresias que lo condenaban por su propia boca al obligarle decir la verdad. Él era el origen de la peste, él era el asesino que buscaba; pero le parece absurdo y no cree en las palabras del anciano y vidente Tiresias. Lo trágico es trágico quizá porque, como con Edipo, la víctima confabula contra sí misma sin saberlo. La verdad grita pero no se la escucha; y en *Ed King* sucede eso también. De manera que el primer asunto es el de la verdad, su descubrimiento y las pesadas consecuencias de su ocultamiento.

Estos tiempos actuales son, como lo decía Ed, los de una crisis de identidad literalmente profunda. Una que va “a la raíz de nuestro ser”, en los genes que, nacida de los avances tecnológicos, es amparada por fuerzas económicas a las que presta un lucrativo servicio bajo el secretismo y el anonimato. La tragedia del mito regresa porque esa verdad íntima y definitiva es vulnerada. Ante el estrepitoso avance tecnológico, la tragedia, que en sí misma representa un retorno, parece aspirar a un alto en el camino, estableciendo un obligado dialogo entre el pasado y

el presente. Y si no, ¿qué hace una máquina, un *software*, enseñando a Ed mitología?

En un mundo donde los referentes morales parecen diluirse sin tregua, la novela de Guterson suscita problemas interesantes: ¿Qué sentido tiene la figura del creador que interroga a su creación para saber quién o qué es? ¿Cuál es el sentido de la retoma de los mitos, siendo estos un recurso creativo tan popularizado, sobre todo por la cinematografía, en la época actual? ¿Se trata de un ánimo remitologizante o es mera estrategia mercadotécnica? ¿Cómo aprovecha la escuela los aportes de la literatura y el cine al mito? O aún mejor, ¿considera la escuela realmente importante el sentido pedagógico inherente en los mitos? Si es así, ¿cómo se hace manifiesta esta relevancia en los planes académicos? ¿Tiene la retoma del mito aspiraciones humanísticas desde el ámbito académico o está definitivamente reducida a la instrumentalización que lo académico hace con el análisis lingüístico de la literatura? ¿Cómo ha sido la incursión, génesis o recorrido de la identidad genética como tema literario del postmodernismo?

Hechas las consideraciones hasta aquí planteadas, se comprueba entonces que, como señala la hipótesis inicial, **el contenido referencial (lo identitario) y el contenido mítico (lo que contiene verdad) confluyen en la novela *Ed King*, de David Guterson de tal forma que la misma constituye una declaración del *zeitgeist*, del espíritu de nuestra época, como una denuncia contra los valores impuestos por los avances científicos, tecnológicos y sus repercusiones sociales desde la década de 1960, momento en el que inicia la narración de Guterson.** Es decir, la dimensión mítica de los personajes aporta a la lectura de *Ed King* una visión crítica de nuestra época, diríamos, desde las orillas del tiempo, como manifiestan la perdurabilidad y universalidad de sus enseñanzas. Nuestro *zeitgeist* es puesto bajo cuestionamiento y desde allí resurge un rostro ya familiar, un rostro que se abre paso entre la espesura mítica: Guterson escribe su *retelling* y nos presenta a aquel antiguo rey como el nuevo, el moderno hombre de negocios. Sin embargo, escondido, latente detrás del trágico Edipo, Guterson no puede evitar el ímpetu de un Frankenstein fortalecido cada vez más por el “avance” científico de su época cuanto más debilitados parecen los horizontes morales de la misma.

La pregunta del por qué ahora de la tragedia desconoce profundamente que aquello que parecía tan lejano es hoy muy posible. Y la inminencia de un peligro hace que un país se preocupe porque sus ciudadanos conozcan su genealogía a través de

una aplicación que les informa si la persona que pretenden está o no emparentada con ellos²⁴. La tragedia regresa porque el determinismo en la época del donante de gametos es genético. Porque ocultar la verdad de la identidad también genera terrores médicos en quienes no saben de dónde han salido. Regresa porque el sueño de Diane al cambiar de país es también un mito, el del sueño americano. El regreso supone una reflexión contra el estado actual del mundo y nos detiene como para preguntar “y qué habría pasado si...?”. El regreso parece implicar el sentido mismo de la tragedia, la exploración de una posibilidad que pide ser reconsiderada.

²⁴ Cfr. *Kissing cousins? Icelandic app warns if your date is a relative*. (2016). Cbc.ca. Consultado el 13 de Mayo de 2016, desde: <http://www.cbc.ca/news/business/kissing-cousins-icelandic-app-warns-if-your-date-is-a-relative-1.1390256>

Fuentes y bibliografía consultada

Alcázar, J. (1998-2000). "Harold Bloom y el problema de los cánones literarios". Poligrafías. *Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (3), 42-57. Recuperado de: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31313>

Allan, S. (2017). *Donor conception and the search for information: from secrecy and anonymity to openness*. London, England New York, New York: Routledge.

Alvarado, C. A. (2011). Dos familias trágicas: los Labdácidas y los Lugones. *Revista De Psicoanálisis*, LXVIII(4), 859-876. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.apa.org.ar/greenstone/collect/revapa/index/assoc/20116804p0859.dir/REVAPA20116804p0859Alvarado.pdf>

Aristóteles. & Lecumberri, A. (2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.

Asociación cultural Karcomen. (2012, Noviembre 15). Conferencia "Don Juan: Mito literario / mito cinematográfico - Dr. Rafael Utrera Macías [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7Nbcc--Qf_U&t=2014s

Amidon, Stephen (Noviembre 1 de 2003), "Blurred vision", *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2003/nov/01/featuresreviews.guardianreview18>

Anderson, S. (2013). *Icelandic 'anti-incest' app aims to stop families getting too close*. The Independent. Recuperado el 13 de Mayo de 2016 de <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/icelandic-anti-incest-app-aims-to-stop-families-getting-too-close-8578404.html>

Barthes, R. (1996). *Análisis estructural del relato*. México: Coyoacán.

Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK Malden, MA: Polity Press Blackwell.

Berkoff, S. (2014). *Steven Berkoff : plays*. London: Faber and Faber. Recuperado el 8 de Marzo de 2017 de: <https://dariadoesdrama.files.wordpress.com/2015/01/steven-berkoff-plays-1.pdf>

Borrelli Ch. (2016). "Stan Lee: Interview with the creator". *Chicago Tribune*. Tomado de la web: <http://www.chicagotribune.com/entertainment/ct-stan-lee-c2e2-cosplay-spider-man-20140424-column.html>

Bowra, C. (1996). *La literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.

Braun, H. (2012). *The rise and fall of the femme fatale in British literature, 1790-1910*. Madison N.J. Lanham, Md: Fairleigh Dickinson University Press Rowman & Littlefield.

Bremmer, J. (1988). *Interpretations of Greek mythology*. City: Routledge.

Calvino, I. (1992). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.

Camus, A. & Echávarri, L. (1981). *El Mito de Sísifo*. Buenos Aires Madrid: Losada Alianza Editorial.

Cecilia, J., Peco, M. & Brunel, P. (2008). *Reescrituras de los mitos en la literatura : estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Centre d'Insémination Artificielle du Québec. (2013). Hanoverhill Starbuck. The Canadian Encyclopedia. Recuperado el 16 de Enero de 2017 de: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/hanoverhill-starbuck-the-legendary-sire/>

Cosimani, G. (2004). Mitos de la posmodernidad. *Revista Comunicación*, 13, 35-46. Retrieved from <http://www.redalyc.org/pdf/166/16613204.pdf>

Dante Alighieri, and Chiclana Cardona, A. (2011). *Divina comedia*. Madrid: Espasa.

datosmacro.com. (2016). Colombia - Esperanza de vida al nacer 2016. Recuperado el 10 de diciembre de 2016 de: <http://www.datosmacro.com/demografia/esperanza-vida/colombia>

Irene de Jong, I. (2009). "Metalepsis in Ancient Greek Literature". In J. Grethlein & A. Rengakos. *Narratology and interpretation : the content of narrative form in ancient literature* (1st ed., pp. 87-115). Berlin New York: Walter de Gruyter. Recuperado de: <http://faculty.wcas.northwestern.edu/~mih961/documents/LayeredStories.pdf>

Dickens, Ch. *Hard times*: cap. 37. (2017). Ebooks.adelaide.edu.au. Recuperado el 12 de enero de 2017 de:

<https://ebooks.adelaide.edu.au/d/dickens/charles/d54ht/chapter37.html>

Difabio, E., Poquet, A., Robbio, M. & Sbordelati, A. (2013). *Pequeños grandes poemas griegos: medida y desmedida en epigramas de la Antología Palatina*. Mendoza: EDIUNC.

Diodorus., Esbarranch, J. & Hermida, J. (2012). *Biblioteca histórica*. Madrid: Editorial Gredos.

Durand, G. & Prat, M. (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis : figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona México D.F: Anthropos Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Durand, G. & Armiño, M. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario : introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

Durand, G. & Nante, S. (2003). *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos.

Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno, arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial.

English lord: Separated twins met and married. (2008). *Chronicle-Telegram*.

Recuperado el 13 de Enero de 2017 de:

<http://www.chroniclet.com/news/2008/01/12/English-lord-Separated-twins-met-and-married.html>

Fernández, A. (2008). El canon literario: un debate abierto. (2008): Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica. (7), pp.61-82. Recuperado el 20 de Enero de 2017 de: <http://librodenotas.com/opiniondivulgacion/15009/el-canon-literario-un-debate-abierto>

Frazer, J. (1944). *La rama dorada, magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Genette, G. (2004). *Metalepsis: de la figura a la ficción*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

G. Lacy, M. (2015). Black frankenstein and racial neoliberalism in contemporary american cinema: Reanimating Racial Monsters in Changing Lanes. In T. Miller,

The Routledge companion to global popular culture (1st ed., pp. 229-243). New York: Toby Miller.

Garry, J. & Shamy, H. (2005). *Archetypes and motifs in folklore and literature : a handbook*. Armonk, N.Y: M.E. Sharpe.

Genetic sexual attraction. (2003). The Guardian. Recuperado el 14 de Enero de 2017 de:
<https://www.theguardian.com/theguardian/2003/may/17/weekend7.weekend2>

Gill, C. (2016). Disgusted by incest? Genetic Sexual Attraction is real and on the rise. The Telegraph. Retrieved 14 January 2017, from
<http://www.telegraph.co.uk/women/family/disgusted-by-incest-genetic-sexual-attraction-is-real-and-on-the/>

Godsey, M. (2015). The Wisdom Deficit in Schools. The Atlantic. Recuperado el 21 de Enero de 2017 de: <http://www.theatlantic.com/education/archive/2015/01/the-wisdom-deficit-in-schools/384713/>

Goldberg, M. (1959). Moral and Myth in Mrs. Shelley's "Frankenstein". *Keats-Shelley Journal*, 8, 27-38. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/30210049>

Graham, A. J., (2013) Reimagining the Self: The Sage, the Wise Old One, and the Elder. The Jung Society of Atlanta. Recuperado el 12 de Diciembre de 2016 de: <http://www.jungatlanta.com/articles/summer13-the-sage.pdf>

Graves, R. (1985). *Los Mitos griegos*. Madrid: Alianza.

Grimal, P. & Kershaw, S. (1990). *A concise dictionary of classical mythology*. Oxford, England Cambridge, Mass., USA: Blackwell.

Gual, C. & Sófocles. (2012). *Enigmático Edipo : mito y tragedia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Gual, C. (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Gurméndez, C. (1985). *Tratado de las pasiones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gutenberg, P. (2016). The Wandering Jew | *Project Gutenberg Self-Publishing - eBooks | Read eBooks online*. Gutenberg.us. Recuperado el 26 de diciembre 2016 de: http://www.gutenberg.us/articles/the_wandering_jew#Biblical_sources

Guterson, D. (1993). *Family matters : why homeschooling makes sense*. San Diego, CA: Harcourt, Brace & Co.

Guterson, D. (1996). *The country ahead of us, the country behind stories*. New York: Vintage Books.

Guterson, D. (1999). *East of the mountains*. New York: Harcourt Brace & Co.

Guterson, D. (2011). *Ed King*. London: Bloomsbury.

Gutiérrez, H. (2013). *Mitos de la sociedad moderna : un negocio lucrativo*. Bogota: Ecoe Ediciones.

Halpé, A. (2010). *Between myth and meaning: The function of myth in four postcolonial novels* (Doctorado). University of Toronto.

Hard, R. & Rose, H. (2004). *The Routledge handbook of Greek mythology : based on H.J. Rose's "Handbook of Greek mythology*. London New York: Routledge.

Hawthorne, N., Cárdenas, A. & Restrepo, M. (2003). *Mitos griegos contados otra vez*. Bogotá México: Norma.

Herrero Cecilia, J., Morales Peco, M., & Brunel, P. (2008). *Reescrituras de los mitos en la literatura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Hyman, B., & Shephard, A. (1980). Zeitgeist: The Development of an Operational Definition. *The Journal of Mind and Behavior*, 1(2), 227-246. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/43852825>

Interview with David Guterson. (2011). Goodreads. Recuperado el 21 de Mayo de 2016 de http://www.goodreads.com/interviews/show/623.David_Guterson

James, K. (2016). *They Don't Want To Hear About Sperm*. The Huffington Post. Recuperado el 22 de Mayo de 2016 de http://www.huffingtonpost.ca/2013/05/30/olivia-pratten-sperm-case-supreme-court_n_3359567.html

Jauss, H. R. (s.f) Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria. *BiblioFyL*. (2017). *Biblioteca.cefyl.net*. Recuperado el 22 de Enero de 2017 de: <http://biblioteca.cefyl.net/node/10298>

Jung, C. & Butelman, E. (1982). *Símbolos de transformación : edición revisada y aumentada de Transformaciones y símbolos de la libido*. Barcelona: Paidós.

Kakutani, M. (Abril 9 de 1999). 'East of the Mountains': Distracting Detours in the Hunt for a Final Exit
<https://www.nytimes.com/books/99/04/04/daily/040999guterson-book-review.html>

Kissing cousins? Icelandic app warns if your date is a relative. (2016). Cbc.ca.
Recuperado el 13 de Mayo de 2016 de <http://www.cbc.ca/news/business/kissing-cousins-icelandic-app-warns-if-your-date-is-a-relative-1.1390256>

Kolb, H. (1990). "Defining the Canon". *Redefining American literary history* (1990). New York: Modern Language Association of America.

Lamm, E. Y Herrera, M. (2014). De identidad e identidades. El derecho a la información y el derecho a conocer los orígenes de niños nacidos de reproducción humana asistida heteróloga? La Ley. La Ley- Thomson Reuters: Buenos Aires.
Disponible en la web:
http://www.colectivoderechofamilia.com/wp-content/uploads/2015/05/MH_EL.-De-identidad-e-identidades.-Derecho-a-la-informaci%C3%B3n.pdf

Lang, G. (2011). Anonymous Sperm Donation Harms Children. The Huffington Post.
Recuperado el 16 de Enero de 2017 de:
http://www.huffingtonpost.ca/georgiale-lang/anonymous-sperm-donation_b_879851.html

Lasch, C. (1991). *The culture of narcissism : American life in an age of diminishing expectations*. New York: W.W. Norton.

Lee, H. (1960). *To Kill a Mockingbird*. Philadelphia: Lippincott.

Leeming, D. (2005). *The Oxford companion to world mythology*. Oxford New York: Oxford University Press.

Leroyer, A. (2016). Why should France change its legislation relating to donor anonymity? A prospective comparative study. *Culture And Research*, 5(0), 17-30.
Recuperado de: <https://ejournals.lib.auth.gr/culres/article/view/4948/4912>

Levinson, M. (Director). (2013). *Particle fever* [DVD]. USA.

Lipovetsky, G., Vinyoli, J. & Pendanx, M. (1986). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

Lister, B. (2004). Classics in Schools: time for reappraisal (again). *CUCD. Bulletin* 33. Recuperado el 22 de Enero de 2017 de:
<https://www.royalholloway.ac.uk/classics/cucd/bulletin.html#2004>

Lundquist, M. (2016). Snow Falling on Cedars - David Guterson - Author Biography -LitLovers. *Litlovers.com*. Recuperado el 3 de Junio de 2016 de: <http://www.litlovers.com/reading-guides/13-fiction/959-snow-falling-on-cedars-guterson?start=1>

Lohr, S. (2016). "Creating Jobs". *Nytimes.com*. Recuperado el 1 de Mayo de 2016 de: <http://www.nytimes.com/1997/01/12/magazine/creating-jobs.html?pagewanted=all>

Losada. & Lipscomb, A. (2015). *Myths in crisis: the crisis of myth*. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Magee, G. (2010). *The Hegel dictionary*. London New York: Continuum.

Marquardt, E. (2011). Sperm Donor Kids Speak Out: Our Biological Dads Matter to Us. *The Huffington Post*. Recuperado el 15 de enero de 2017 de: http://www.huffingtonpost.com/elizabeth-marquardt/anonymouslyconceived-young_b_810463.html

McHale, B. (1989). *Postmodernist fiction*. London New York: Routledge.

Manzanas, A., y Benito, J. (2001). El canon literario y la enseñanza de la literatura norteamericana. *Atlantis*, 23 (1), 91-104. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/41055011>

Mathews, L. (2016). "AT HOME WITH: David Guterson; Amid the Cedars, Serenity and Success". *Nytimes.com*. Recuperado el 3 de Junio de 2016 desde <http://www.nytimes.com/1996/02/29/garden/at-home-with-david-guterson-amid-the-cedars-serenity-and-success.html?pagewanted=2>

Melinsky, E., (2016). "La Profesión del Actuario". *Econ.uba.ar*. Recuperado el 14 de Diciembre de 2016 de: http://www.econ.uba.ar/www/calendario/eventos/CCA/SIA-Actuario/Profesion_de_Actuario.htm

Miller, A. (2016). "Tragedy and the Common Man". *Nytimes.com*. Recuperado el 21 de Mayo de 2016 de <https://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html>

Miller, B. (11 de octubre de 2011). David Guterson's Ed King. The Bainbridge writer borrows a few pages from Sophocles. *Seattle Weekly*. Recuperado de: <http://archive.seattleweekly.com/2011-10-12/arts/house-of-thebes/>

Monaghan, P. (2010). *Encyclopedia of goddesses and heroines*. Santa Barbara, Calif: Greenwood.

Moore, M. (2003). "We finally got our Frankenstein... And he was in a spider hole!". Recuperado del sitio web *United States Government*:
<http://www.unitedstatesgovernment.net/wefinallygotourfrankenstein.htm>

Morales Peco, M. (1996). *El Retorno del mito de Edipo en la literatura francesa del siglo XX*. [Cuenca]: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Mroz, J. (2011). "One Sperm Donor, 150 Sons and Daughters". *Nytimes.com*. Recuperado el 16 de Enero de 2017 de:
<http://www.nytimes.com/2011/09/06/health/06donor.html>

Myers, B. (2002). *A reader's manifesto: an attack on the growing pretentiousness in American literary prose*. Hoboken, N.J: Melville House.

Mythica., E. (2016). "Wandering Jew". *Pantheon.org*. recuperado el 26 de diciembre de 2016 de: http://www.pantheon.org/articles/w/wandering_jew.html

Nussbaum, M. (1997). *Justicia poética : la imaginación literaria y la vida pública*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Organización Mundial de la Salud. (2016). "La esperanza de vida ha aumentado en 5 años desde el año 2000, pero persisten las desigualdades sanitarias". Recuperado el 10 de diciembre de 2016 de:
<http://www.who.int/mediacentre/news/releases/2016/health-inequalities-persist/es/>

Palacio, C. (2016). "Islandia, el paraíso ateo". *Las2orillas*. Recuperado el 21 de Mayo del 2016 de <http://www.las2orillas.co/ia-el-paraiso-ateo/>

Pikler, L. (2016). "Los mitos de la juventud eterna" - *inforegion.com.ar*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016 de:
<http://www.inforegion.com.ar/vernota.php?&id=80582&dis=1&sec=1>

Pratten v. British Columbia (Attorney General), 2011 BCSC 656 (CanLII). Recuperado el 14 de Enero de 2017 de: <http://canlii.ca/t/flj53>

Ruoff, A. & Ward, J. (1990). *Redefining American literary history*. New York: Modern Language Association of America.

Russell, W., & Briggs, K. (1981). "The Legends of Lilith and of the Wandering Jew in Nineteenth-Century Literature". *Folklore*, 92(2), 132-140. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/1259465>

Sartre, J. P. (1960). *The Devil & the Good Lord, and Two Other Plays*. Knopf.

Satrusteguí, J. (1975). "El cantar del judío errante". *Fontes Linguae Vasconum: Studia Et Documenta*, 21(Año nº 7), 339-362. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1301596>

SFGate. (2016). "Ed King, ' by David Guterson: review". Recuperado el 30 de Abril de 2016 de: <http://www.sfgate.com/books/article/Ed-King-by-David-Guterson-review-2324753.php>.

Shaw, G. B. (s.f) *Hombre y Superhombre*. (Julio Broutá, trad.). Recuperado de: *Internet Archive* website: <https://archive.org/details/hombreysuperhomb00shaw>

Shelley, M. et al (2014). *Frankenstein and the critics*. [Kindle DX]. Recuperado de Amazon.com

Sherwin, P. (1981). *Frankenstein: Creation as Catastrophe*. PMLA, 96(5), 883-903. doi:10.2307/462130

Simic, C. (2010). *Confessions of a poet laureate*. New York: New York Review Books.

Smith, William, & Anthon, Charles. (1851). *A new classical dictionary of Greek and Roman biography, mythology, and geography, partly based upon the Dictionary of Greek and Roman biography and mythology* (Rev., ed.). New York,: Harper & Brothers.

Soccio, D. (2010). *Archetypes of wisdom : an introduction to philosophy*. Australia Belmont, CA: Wadsworth/Cengage Learning.

Sophocles & Roche, P. (2010). *Sophocles: the complete plays*. New York, NY: Signet Classics.

Steiner, G. (2012). *La muerte de la tragedia*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, C. (1992). *The ethics of authenticity*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Seneca y Miller, F. (1917). "Medea" - *Theoi Classical Texts Library*. Recuperado el 8 de Diciembre de 2016 de: <http://www.theoi.com/Text/SenecaMedea.html>

Kavon, E. (2015). "The myth of the 'Wandering Jew'". *The Jerusalem Post*. *JPost.com*. Recuperado el 26 de diciembre de 2016 de: <http://www.jpost.com/Opinion/The-myth-of-the-Wandering-Jew-395122>

Pfister, W. (director). (2014) *Trascendencia*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Alcon Entertainment (presents), DMG Entertainment (in association with) Straight Up Films, DMG Entertainment .

Satrusteguí, J. (1975). "El cantar del judío errante". *Fontes Linguae Vasconum: Studia Et Documenta*, 21 (Año nº 7), 339-362. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1301596>

Sherwin, P. (1981). "Frankenstein: Creation as Catastrophe". *PMLA*, 96(5), 883-903. doi:10.2307/462130

Taylor, C., Thiebaut, C. & Pérez, P. (1994). *La ética de la autenticidad*. Barcelona Bellaterra Barcelona: Paidós Ibérica I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Vanhoozer, K. (2010). *Remythologizing theology: divine action, passion, and authorship*. Cambridge, UK New York: Cambridge University Press.

Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós

Vickers, S. (2007). *Where three roads meet: the myth of Oedipus*. Edinburgh New York Berkeley, Calif: Canongate Distributed by Publishers Group West.

Vicker, S. (2007), "Blind to the truth", *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/books/2007/dec/15/featuresreviews.guardianreview33>

Villarino, Á. (2016). "De vender semen por Facebook a recibirlo en el buzón: así funciona la inseminación casera". *El Confidencial*. Recuperado el 16 de Enero de 2017 de: http://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2016-10-29/donantes-semen-facebook-internet-sanidad_1281475/

Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London New York: Methuen.

Wigington, P. and Wigington, P. (2016). "Who is the May Queen in Beltane Folklore?" *About.com Religion & Spirituality*. Recuperado el 10 de diciembre de 2016 de: <http://paganwiccan.about.com/od/beltanemayday/p/MayQueenBattle.htm>

Wise M., I. (1867). "The Wandering Jew". *The Online Books Page*. Recuperado el 27 de diciembre de 2016 de: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp50148>

Zima, P. & Correa, A. (2013). *Manual de sociocrítica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Ziolkowski, T. (1981). "Science, Frankenstein, and Myth". *The Sewanee Review*, 89 (1), 34-56. Recuperado el 20 de Diciembre de 2016 de: <http://www.jstor.org/stable/27543797>