

Las listas en *la Misteriosa llama de la reina loana* de Umberto Eco. Propuesta de Lectura

Araceli Noelia Polisena. Universidad Nacional del Nordeste. UNNE.
Argentina. senseimegg@gmail.com

Resumen

De acuerdo con Umberto Eco, la *lista* es una forma de representación que consiste en la enumeración de partes de un todo, y que sugiere casi físicamente el infinito. Eco señala que esta forma de representación responde a la necesidad humana de establecer un registro parcial de aquello que escapa a la capacidad de control y denominación de la realidad. Además del gusto por la acumulación *ad infinitum* de conceptos y sonidos, y las imágenes que éstos evocan. Este gusto por la multiplicación incesante de imágenes y sonidos genera vértigo. El presente trabajo se centra en estudiar las listas como estrategia escritural en *La misteriosa llama de la reina Loana*. La novela estudiada brinda protagonismo a la lista y al procedimiento de enlistar. Sin embargo, el autor realiza un tratamiento diferente de la lista, porque no la considera una forma de producción discursiva, sino el paradigma discursivo de toda forma de producción, siempre ramificada hacia otras listas. Asimismo, la lista se lee como el símbolo del “yo” posmoderno: múltiple, heterogéneo, rizomático.

Palabras Claves: Lista rizomática. Estrategia escritural vertiginosa, heterogénea, descentrada. Cultura simbólica. Red fluida.

Abstract

According to Umberto Eco, the *list* is a method of representation consisting in the enumeration of the parts of a whole, and suggesting infinity almost physically. Eco points that this method of representation meets the human need for establishing a partial record of all that avoids the ability of controlling and naming reality. There's also the pleasure in the buildup *ad infinitum* of concepts and sounds, and the images brought to mind by those. This pleasure from the never-ending multiplication of images and sounds is vertiginous. The present work focuses on studying the lists as a writing strategy in *The Mysterious Flame of Queen Loana* (*La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*). The studied novel gives prominence to the list and the listing procedure. The author nonetheless gives a singular treatment to lists, because he does not consider them as a discursive method of production, but the discursive paradigm of any production method, always branching to another lists. Also, the list is read as a symbol of postmodern “me”: multiple, heterogeneous, rhizomatic.

Keywords: Rhizomatic list, Vertiginous, heterogeneous, eccentric writing strategy, Symbolic culture, Fluid network.

Las listas en *la Misteriosa llama de la reina loana* de Umberto Eco. Propuesta de Lectura

Araceli Noelia Polisena. Universidad Nacional del Nordeste. UNNE.
Argentina. senseimegg@gmail.com

Introducción

De acuerdo con Eco (2009: 17) la *lista*, *elenco* o *catálogo* es una forma de representación que consiste en la enumeración de partes de un todo, y que sugiere casi físicamente el infinito. Eco (2009: 117) señala que esta forma de representación responde a la necesidad humana de establecer un registro parcial de aquello que escapa a la capacidad de control y denominación de la realidad. Además del gusto por la acumulación *ad infinitum* de conceptos y sonidos, y las imágenes que éstos evocan. Este gusto por la multiplicación incesante de imágenes y sonidos genera vértigo.

Tradicionalmente, la retórica concibe la lista desde su función puramente práctica de enumerar objetos reales y conocidos. Sin embargo, la lista no es un tipo de práctica discursiva sino el paradigma de toda práctica discursiva. Algunas de ellas (sino todas) operan rizomáticamente, es decir, instauran múltiples planos más allá de sus límites físicos. Sin embargo, la retórica clásica, no ofrece una conceptualización de la avidez de la lista y su vértigo, especialmente la lista en la literatura (Eco (2009: 137).

El presente trabajo se centra en estudiar las listas como estrategia escritural en *La misteriosa llama de la reina Loana*.

La novela estudiada es un pastiche que opera como lista de listas: reúne, de manera fluida, textos absolutamente heterogéneos que, a su vez, invocan otros textos.

Para el objetivo propuesto, el marco teórico-metodológico se basa en los aportes de Umberto Eco (2009) sobre la poética de la lista, de Helena Beristáin (1995) sobre los recursos retóricos relativos al procedimiento de acumulación, y de Gérard Genette (1989) sobre la práctica del pastiche.

Desarrollo

I

Corpus estudiado

La novela estudiada fue escrita por el semiólogo Umberto Eco, y publicada en el año 2004. La misma relata la historia de Giambattista Bodoni, un coleccionista de libros antiguos que, después de sufrir un accidente, despierta vaciado de su memoria autobiográfica y saturado de memoria colectiva contemporánea e intercultural, es decir, compartida, transmitida y construida por los diferentes grupos sociales entrelazados por la globalización.¹

A partir de este problema, el protagonista inicia la búsqueda de su identidad individual indagando en material histórico no oficial, destinado al consumo de masas: cómics, textos escolares, revistas de moda, periódicos, fotografías, anuncios publicitarios, discos, etc.

En la novela este material constituye el patrimonio cultural de la sociedad posmoderna y es tratado como documento histórico, en tanto testimonio del pasado del que provienen, a pesar de su valor efímero. La mayoría de estos “documentos históricos” remiten al tiempo de la Italia fascista de la primera mitad del siglo XX, pero también a la cultura global de diferentes tiempos y espacios.

En el epílogo a *La misteriosa llama*, Lozano Miralles (2014: 489) explica la intención de este despliegue de relectura histórica:

En un juego típico de la literatura posmoderna, Eco nos ofrece la posibilidad de releer materiales que estaban destinados a modalidades de *consumo* distintas, y a apropiarnos de ellos, indicando el “camino de salvación” del hombre masificado, que debe abandonar su condición de receptor de estímulos constantes sin posibilidad de sedimentación para llegar a

¹ El concepto “memoria colectiva contemporánea e intercultural” es propio. En este contexto, implica una identidad cultural no restringida a un grupo social de un tiempo-espacio particular, sino que remite al colectivo universal.

ser autor de su propia experiencia vital, sin intermediarios, y construir así, a partir de la enciclopedia colectiva y pública, un yo significativo, una identidad individual e íntima.

En efecto, Eco plasma la experiencia del hombre contemporáneo, quien busca sus raíces en la civilización de masas, cuyas lógicas rechazan cualquier apuesta por la raíz. De esa manera, el autor realiza una crítica al desinterés social por la lectura reflexiva de materiales históricos no oficiales que contribuyen a formar la identidad individual y colectiva; y también una crítica a la crisis de la memoria histórica del ser posmoderno, causada por el desarrollo de los dispositivos tecnológicos que debilitan los procesos consolidados alrededor del poder mnemotécnico (Eco, 2002).

La lista es el procedimiento mnemotécnico más antiguo. Tradicionalmente, la lista es concebida como un procedimiento discursivo desde sus funciones prácticas: cognoscitiva, referencial y, sobre todo, mnemotécnica. La novela estudiada brinda protagonismo a la lista y al procedimiento de enlistar. Sin embargo, el autor realiza un tratamiento diferente de la lista, porque no la considera una forma de producción discursiva, sino el paradigma discursivo de toda forma de producción, siempre ramificada hacia otras listas. Asimismo, la lista se lee como el símbolo del “yo” posmoderno: múltiple, heterogéneo, rizomático.

De acuerdo con Gergen (1992: 26), el “yo” de la posmodernidad se encuentra inmerso en relaciones en las que prima la intertextualidad agresiva-reflexiva de enlaces infinitos, la multiplicación de las referencias, y la saciedad y posterior saturación de información o de lenguajes del “yo”, incoherentes y desvinculados entre sí. Por esa razón, el “yo” posmoderno es un ser colonizado con identidades no apropiadas, y saturado por la adquisición de múltiples y dispares posibilidades de ser. De ese modo, la saturación inherente al posmodernismo colabora a imponer el modelo de “hombre masa”, o en términos de Gergen (1992: 109) “hombre-pastiche”, el cual contiene en sí mismo multitudes.

Este estado del ser es conceptualizado por Gergen (1992: 106) con el término de *multifrenia* que designa “la fragmentación del individuo en una multiplicidad de investiduras de su yo. Este estado es resultado de la colonización del yo y de los afanes de éste por sacar partido de las posibilidades que le ofrecen las tecnologías de la relación.”

La multifrenia también se observa a nivel discursivo, designando la presencia simultánea de múltiples referentes en el horizonte de experiencia del lector. Existen géneros discursivos que coinciden en representar la multifrenia en este nivel como, por ejemplo, la novela *summa* o novela-enciclopedia o hipernovela.

Según Calvino (1995: 134), la *hipernovela*, designa a “las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria” al estilo de las enciclopedias² de la cultura. Este tipo de novelas pretenden ser grandes *summae* de su propio mundo (Piña, 2013: 25), y de ahí su volumen estructural como principal característica (Stavans: 1991: 280).

Además, estas novelas anhelan ser “enciclopedias abiertas”³ al representar el mundo como un sistema de sistemas, una red infinita de conexiones entre cosas, hechos y personas. En contraposición, la enciclopedia del mundo antiguo y medieval, que constituye la máxima expresión de la lógica racional, posee la intención de agotar el conocimiento humano encerrándolo en una lista finita, limitada y coherente. Esta ambición se traslada al campo literario. Un ejemplo es la *Divina Comedia*, donde convergen la riqueza lingüística y la aplicación de pensamiento sistemático y unitario (Calvino, 1995: 131).

De esa manera, a diferencia de la enciclopedia tradicional, la hipernovela o novela *summa* contemporánea es una lista “abierta”. La misma mantiene el principio de muestrario de la multiplicidad potencial de lo narrable, pero reconoce una totalidad fragmentada y desordenada (Calvino, 1995: 131), mostrando en una obra literaria el choque de la multiplicidad de métodos interpretativos, modos de pensar y estilos de expresión. Según Stavans (1991: 280), el precursor de la novela *summa* contemporánea es Joyce con *Ulises* y *Finnegans Wake*, y más adelante aparecen *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino), *Rayuela* (Cortázar), entre otros.

La novela hipernovela mantiene vigente la ambición posmoderna de representar la realidad como la multiplicidad de sistemas de infinitas relaciones (Calvino, 1995: 127). La diferencia está en la percepción posmoderna del conocimiento, ya no

² La RAE define “enciclopedia” en términos de: “obra en que se recogen informaciones correspondientes a muy diversos campos del saber y de las actividades humanas” (...) “acompañadas de su definición, equivalencia o explicación”. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=F69tMX2>.

³ Calvino advierte que el adjetivo contradice la noción tradicional de “enciclopedia”.

unívoco sino relacional; el cual, en vez de ordenar, deforma: “conocer es insertar algo en lo real y, por lo tanto, deformar lo real” (Calvino, 1995: 123). De ahí, el modo de representar la realidad deformante (multifrénica) de la novela hipernovela, a través del uso de listas ramificadas o “infinitas”.

II

Posmodernidad y Literatura

Según Díaz (2005: 15-16), el término “posmodernidad” refiere a ciertas manifestaciones culturales contemporáneas que surgen a fines del siglo XX. Esta dominante cultural constituye una ruptura con la modernidad, en la medida en que rechaza la pretensión de unidad, rescata fragmentos del pasado y ahonda en la crítica de la modernidad.

Sin embargo, esas críticas se encuentran ya en el interior de la modernidad misma. En ese sentido, la *posmodernidad* puede ser entendida como simultánea ruptura y continuidad con la modernidad. Esto es así porque, en algunos aspectos, la modernidad ha concluido, pero en otros continua. Aunque, como Díaz (2005: 16) aclara, esos “enclaves modernos que aún persisten serían como el brillo de una estrella apagada, cuyos reflejos seguimos viendo más allá de su extinción”.

La influencia de la posmodernidad incide en el arte, y específicamente en la narrativa literaria. Piña (2013: 18-19) afirma que la narrativa posmoderna se sustenta en tres principios de la posmodernidad: de ruptura e hibridación, re-valorización de la tradición, e intertextualidad o valorización de lo fragmentario y lo marginal, frente a lo totalizador y central.

III

La reescritura e hibridación de géneros literarios y de lo literario

De acuerdo con Piña (2013: 19-20), la literatura posmoderna experimenta con la hibridación entre discursividades consideradas jerárquicamente contrarias, como es el caso de los géneros populares y los “serios”, en respuesta al borramiento de las formas compartimentadas de los géneros literarios que dispuso la modernidad. En

consecuencia, se registra un reprocesamiento o reescritura de los géneros en diferentes claves de lectura.

En este proceso destaca el doble movimiento que entraña la reescritura en su forma posmoderna. En el pasado, el término “reescritura” significa copia y conlleva una relación de continuidad con el original. Este acto implica un sometimiento a las reglas y rasgos del género abordado, al cual se le reconoce un valor de modelo. En la posmodernidad, la reescritura se asocia al acto de apropiación deconstructiva, en el cual se rinde homenaje al género elegido, a la vez que se lo pervierte hacia el plano lúdico (Piña, 2013: 22).

Piña (2013: 24) aclara que la hibridación también se registra entre discursividades que la modernidad consideraba incompatibles. Como resultado, se obtiene la articulación de diversos géneros de ficción con reflexiones metaliterarias, filosóficas, históricas, ensayísticas y autorreferenciales.

Esta ruptura con el principio clasificatorio propio de la racionalidad moderna a favor de una voluntad de hibridación, acarrea la ruptura con la concepción moderna del arte como reflejo, cristalizada sobre todo en el realismo. En ese sentido, ya no se escribe a partir de hechos del mundo social y subjetivo que se aspiran a reflejar en el contenido del relato, sino a partir de otros textos y géneros que se deconstruyen (Piña, 2013: 25).

En segundo término, se rompe con la postura vanguardista de valoración “utópica” de “lo nuevo” a favor de la revalorización del pasado cultural. Este cambio conlleva la construcción del mundo ficticio a partir de la disección de una época histórica con el objetivo de representar la circunstancia histórica de todo el mundo contemporáneo.

3.1 *La intertextualidad reflexiva*

Según Piña (2013: 26), la práctica intertextual como “revisitación” irónica y lúdica de la tradición histórica y literaria, caracteriza a las nuevas formas narrativas, y también permite observar la productividad de la reescritura.

El principio de intertextualidad, visto a la luz de la posmodernidad, es consecuencia de la expansión de la idea de propiedad intelectual, junto con la

descompartimentación de sistemas literarios. Esto ha llevado al reemplazo del concepto unívoco y unidireccional de “influencia literaria” por uno más líquido y versátil de “intertextualidad”. De esa manera, “intertexto”, no alude a una cadena de influencias únicas y bien definidas, sino a una red fluida e inaprehensible. Además, el tratamiento reflexivo de la intertextualidad acentúa la valorización de lo fragmentario y de lo marginal, frente a lo totalizador y central propio de la lógica moderna.

3.2 *La memoria colectiva*

En la novela, Eco reúne intertextos en forma de citas, alusiones e ilustraciones de materiales históricos extraoficiales. Estos materiales están destinados a modalidades de consumo distintas, propio de la cultura de masas:⁴ desde protoliteratura,⁵ cómics, revistas de moda, fotos, anuncios publicitarios, canciones, hasta objetos de consumo alimenticio.

Estos materiales, independientemente de su valor social, constituyen un testimonio del pasado, o más precisamente, constituyen la fuente de la memoria colectiva de un determinado grupo social.

Eco (2002) destaca el papel de la memoria colectiva, su crisis actual y su relación con el drama del ser contemporáneo.

La memoria colectiva, pensada desde la única voz que explica el pasado de una comunidad y unifica criterios que construyen a sus integrantes, es fundamento de la identidad individual: “es la memoria del pasado la que nos dice por qué nosotros somos lo que somos y nos confiere nuestra identidad” (Eco, 2002: 185). Sin embargo, actualmente existe una crisis de la memoria.

Eco (2002: 184) explica que el desarrollo exponencial de las tecnologías causa el bloqueo de la memoria que afecta incluso a las generaciones de adultos. El despliegue de los dispositivos tecnonaturales (redes, nodos, interfaces, simulaciones,

⁴ Eco (1984: 64) denomina “cultura de masas” o “cultura de comunicación de masas” al fenómeno de democratización de la cultura, por la cual las clases élites acceden con la lectura de cómics, y las clases subalternas tienen acceso a valores “superiores” de la cultura.

⁵ Según la RAE, el prefijo *proto-* indica prioridad, preeminencia o superioridad. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=USaF4KU>.

visualizaciones) aligeran los soportes de transmisión de los procesos mnemotécnicos de la cultura. Como consecuencia, se produce el desfallecimiento de los procesos que se consolidan alrededor del poder mnemotécnico.

Este fenómeno inicia con la expansión de las redes que permiten el acceso ilimitado a la información y, por lo tanto, el depósito de memoria histórica ha llegado a ser excesivo y, por lo tanto, abrumador y rechazado.

Antiguamente, la única forma que tenía la gente de conocer su pasado era por medio de leyendas, de simplificaciones poco realistas. El mundo moderno, en cambio, ha elaborado una técnica historiográfica rigurosa, de manera que hoy sabemos lo que nuestros antepasados no sabían. Este depósito de memoria histórica ha llegado a ser excesivo.

Estamos estupefactos frente a los archivos del pasado del mismo modo como nos sentimos desconcertados ante ese archivo del presente que es la World Wide Web de Internet. ¿Buscamos información sobre un tema cualquiera? Como respuesta obtenemos una lista con diez mil sitios. Nuestro poder de discriminación y elección se paraliza; optamos por renunciar. Saber demasiado es lo mismo que no saber nada (Eco, 2002: 184).

Por esta razón, la memoria de las colectividades ha sido delegada a especialistas, historiadores, archiveros, periodistas. Si bien la memoria resiste, la mayoría de los acontecimientos que se conservan en archivos no llega hasta cuerpo social (Eco, 2002: 184).

En un intento de mostrar su preocupación por la conservación de la forma frente a la fluidez, Eco critica la renuncia de la memoria colectivo-histórica por parte del cuerpo social. Una de las propuestas del autor consiste, no en cultivar la nostalgia de ideas antiguas, sino en recuperar el poder de la memoria, aceptando su carácter voraz, enfrentando al agobio que provoca y a apropiarse de ella para comprender los comportamientos sociales que constituyen nuestra identidad (Eco, 2002: 186).

Desde ese punto de vista, *La misteriosa llama* es la puesta del doble drama del hombre contemporáneo: la pérdida de una memoria personal, vinculada a la identidad individual del sujeto y que disuelve cualquier posibilidad de una temporalidad sostenida, y la conservación de una memoria histórica global despersonalizada (no apropiada), que parece asentar los lazos de inserción del sujeto en su sociedad, pero que promueve su fragmentación del ser en múltiples “yo” ajenos, es decir, alejados de la experiencia personal.

La lista

La lista es el fenómeno primero del desarrollo de la escritura. Ésta constituye el ejercicio más antiguo de conocimiento, registro y memoria del mundo.

Tradicionalmente, se concibe la lista desde su función práctica: “enumeración, generalmente en forma de columna, de personas, cosas, cantidades, etc., que se hace con determinado propósito”.⁶ En efecto, es el acto de nombrar las partes de un todo, y esta forma de enumeración remite al orden de algo.

Las listas poseen dos rasgos que las fundamentan.

En primer lugar, la naturaleza secuencial de los significantes es el eje de la estructura de la lista. Es decir, el nivel de lectura de la lista no es de carácter nómada, sino que está condicionada por su estructura secuencial. Como consecuencia, escritor y lector se ven obligados a ver el lenguaje como un *continuum* de una forma más consciente, forzando a frecuentar el objeto con la mirada. Desde ese principio mecánico, se espera que la estructura de la lista produzca una unidad de proposiciones formales, o una autonomía propia no convencional.

En segundo lugar, el nombre que se inserta en una lista sugiere una elipsis en el conjunto enumerado. Es decir, que la sucesión de palabras que se autodesignan, también evocan una serie de cosas de un mismo o diferente orden. Ese es el poder de sugerencia de la lista: la posibilidad de pensar en las elipsis existentes.

A partir de estos dos rasgos, Eco (2009: 113) opone dos tipos de lista: lista práctica y poética.

4.1 Lista práctica y lista poética

La *lista práctica* tiene como objetivo nombrar y catalogar objetos de existencia real y conocida. Estas listas son finitas, inalterables y congruentes, debido a que pretende enumerar, únicamente, a todos los objetos físicamente presentes en algún lugar. Ejemplos de este tipo de listas son la lista de compras, el menú de un restaurante, la

⁶ Tercera definición de la RAE. Recuperado en: <http://dle.rae.es/?id=NQIKMza>.

lista de los invitados a una fiesta (Eco, 2009: 113). En ese sentido, la lista práctica se asimila a la forma:⁷

Las listas prácticas representan a su manera una forma, porque confieren unidad a un conjunto de objetos que, por muy diferentes que sean entre sí, obedecen a una presión contextual, o bien están emparentados por el hecho de ser o de ser imaginados todos en el mismo lugar, o por constituir el fin de determinado proyecto (Eco, 2009: 116).

Por el contrario, la *lista poética* es una forma de representación con finalidad artística. Ésta responde a la necesidad de establecer un registro parcial de “aquello que escapa a la capacidad de control y de denominación” (Eco, 2009: 117). En ese sentido, es “abierta” porque sugiere “casi físicamente” el infinito; es decir que, en una lista poética, la acumulación podría no detenerse nunca (Eco, 2009: 17). Por este mismo motivo, también es alterable, porque siempre es posible agregar un elemento más a la lista. Además, es incongruente porque es difícil identificar a “primera vista” el criterio de ensamblaje que regula la acumulación de objetos tan dispares. En ese sentido, la lista poética unifica objetos que de otra forma no tendrían relación entre sí (Eco, 2009: 116).

Ejemplos de lista poética son el catálogo de las naves de Homero y la *Teogonía* de Hesíodo. Su confección está subordinada al gusto por el vértigo de la enumeración de lo innumerable (2009: 117-118). Como ocurre con las letanías de los santos, donde “no importa cuáles están presentes y cuáles ausentes, lo importante es la escansión rítmica de los nombres durante un tiempo suficientemente largo” (Eco, 2009: 118).

Eco opone lista práctica y lista poética, pero también advierte que la frontera que las separa es ambigua, debido a que depende de la intención con que se la conciba. De este modo, incluso un registro de archivo es factible de convertirse en la experiencia de un mareo; y a la inversa, la lista de Mozart, confeccionada con música y versos, puede percibirse como lista práctica (Eco, 2009: 116).

Eco (2009: 118) afirma que la confección de listas responde al gusto por el vértigo que produce la acumulación y sonoridad infinita. Este gusto es propio de todas las culturas del mundo, desde las primitivas hasta las actuales. Lo que cambia con el tiempo el motivo adicional por el cual se conciben las listas:

⁷ Según Eco (2009: 12), la forma, a diferencia de la lista, “limita el universo de lo ‘dicho’”.

[...] a lo largo de toda la Antigüedad y la Edad Media, la lista es casi un *pis aller*, y por debajo de ésta siempre se trasluce el esquema de un orden posible, el deseo de dar forma. Con el mundo moderno, en cambio, la lista se concibe por el gusto de deformar (Eco, 2009: 245).

Tradicionalmente, la lista es una forma de producción discursiva. Pero desde el punto de vista de Eco, la lista es el paradigma de toda forma de producción discursiva que apela a la intertextualidad. En ese sentido, la lista puede ser analizada como estrategia escritural de todo discurso.

4.2 Las listas rizomáticas

La retórica clásica no ofrece ninguna definición de la avidez y su vértigo, especialmente la lista en la literatura, bastante larga y de cosas diversas, aunque homogeneizadas por un único mundo del discurso (Eco, 2009: 137).

Las listas ávidas y vertiginosas, sostiene Eco (2009: 240), presentan la estructura del rizoma.

Deleuze y Guattari (1988; en Eco, 2009: 238/240) denominan *rizoma* al cuerpo sin órganos. Y en sentido metafórico, al sistema no centrado (descentrado), no jerárquico (relación no lineal) que invoca una apertura continua a multiplicidades que inauguran nuevas relaciones. En ese sentido, la lista rizomática es una performance vertiginosa.

La misteriosa llama es una lista de listas, o una lista rizomática: ávida, vertiginosa, heterogénea, descentrada. En términos de Deleuze y Guattari, es un libro-raicilla: opera rizomáticamente, instauro planos de presencia de múltiples fragmentos de la cultura simbólica del autor en una red fluida y casi inaprensible de intertextos.

V

Análisis

Como se mencionó, la novela es en sí misma una lista fluida de intertextos que remiten a la cultura simbólica contemporánea “universal” y a la memoria colectiva de la Italia de la primera mitad del siglo XX.

La novela se divide en tres partes, y en cada parte predomina una lista: en “El episodio” destacan todas las lecturas que el protagonista ha llevado a cabo durante su vida. Se conforma una lista que remite al orden global de la cultura. En “Una memoria de papel” destacan los objetos que el protagonista encuentra en la antigua casa de sus abuelos. En esta parte se conforma una lista que remite a la memoria colectiva de la Italia de primera mitad del siglo XX. Finalmente, en “Oi noztoi” se recuperan los recuerdos que pertenecen a la memoria autobiográfica del protagonista. Se trata de una lista que remite al orden del sujeto.

Sin embargo, esta clasificación no es cerrada. Las listas son rizomáticas, por lo tanto, muchos de los elementos que cabría clasificarlos dentro de una lista están dispersos en las tres partes de la novela. Por otra parte, existen elementos que se repiten en una y otra parte de la novela. En tercer lugar, los elementos de las listas poseen la capacidad intertextual de evocar otros textos.

5.1 *Inventario de listas*

En la novela estudiada se identifican 6 tipos de listas: lista simple, lista compleja, lista con exceso coherente, lista caótica, lista visual y lista práctica.

De acuerdo con Eco (2009: 133), las distintas formas de listas quedan englobadas en la “acumulación”, una figura de pensamiento que consiste en la secuencia y combinación de términos lingüísticos en cierto modo pertenecientes a la misma esfera conceptual.

Beristáin (1995: 29-30) distingue acumulación de enumeración, amplificación y *congerie*. De acuerdo con la autora, la acumulación es un procedimiento discursivo que construye por adición acumulativa. Es un aglomerado de elementos de alguna

manera correlativos, ya sea por su significado, forma o función gramatical. Las acumulaciones pueden producir enumeraciones, amplificaciones y congerie.

En concordancia con lo anterior, diferentes formas de acumulación resultan en diferentes tipos de listas.

5.1.1 Lista simple

- Enumeración

De acuerdo con Beristáin (1995: 174), la enumeración es una figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante la acumulación de términos que significan una serie de conjuntos, o una serie de partes de un todo. Según la autora, (1995: 174) la enumeración de partes se denomina enumeración simple y sus términos se suceden en contacto por medio del asíndeton (sin nexos) o el polisíndeton (con nexos). Puede ocurrir que los miembros de una enumeración guarden entre sí una relación unívoca, si éstos son en algún grado sinónimos; o una relación diversívoca si es todo lo contrario.

Saqué la colección completa de la *Biblioteca dei miei Ragazzi*, de la editorial Salani, cuyas cubiertas reconocía, y recitaba sus títulos antes aun de sacar el volumen, con la misma seguridad con la que se localizan, en los catálogos de los colegas, o en la biblioteca de la última viuda, los libros más conocidos, la *Cosmographia* de Münster o el de *De sensu rerum et magia* de Campanella: *El muchacho que vino del mar*, *La herencia del gitano*, *Las aventuras de Flor-de-sol*, *La tribu de los conejos salvajes*, *Los fantasmas maliciosos*, *Las prisioneras de Casabella*, *El carrito pintado*, *La torre del norte*, *El brazalete indio*, *El secreto del hombre de hierro*, *El circo de Barletta...* (pág. 156)

El fragmento forma parte del listado que el protagonista realiza de la colección de objetos encontrados en el desván de la casa de Solara.

Es una enumeración porque las partes se acumulan sucesivamente (*El muchacho que vino del mar*, *La herencia del gitano*, *Las aventuras de Flor-de-sol*), y forman parte de un conjunto (la colección completa de la *Biblioteca dei miei Ragazzi*); el cual, a su vez, constituye una serie de un conjunto mayor (la colección innumerable del desván). Estos miembros guardan entre sí una relación diversívoca porque no son en ningún

grado sinónimos y su acumulación se sucede en contacto asindéticamente, es decir, sin nexos.

5.1.2 Lista compleja

- Distribución

De acuerdo con Beristáin (1995: 175), la distribución es una enumeración compleja porque, además de enumerar, se dice algo de los términos enumerados. Por lo tanto, los términos se suceden a distancia. La distribución resulta de la subordinación sintáctica de miembros que son frases desiguales en extensión. Las partes que entran en la enumeración son equiparables semánticamente cuando forman parte de un todo representado por un concepto abstracto. También, pueden ser equiparables sintácticamente si cumplen la misma función gramatical (Beristáin, 1995: 177).

El resultado del uso de la distribución es el despliegue del sintagma a través de la multiplicación, formando series, de cada una de sus partes (Beristáin, 1995: 176).

174

noviembre
diciembre
2018

Duce, Duce, ¿quién no sabrá morir?
¿Quién osará el juramento renegar?
¡Desenvaina la espada! Cuando tú lo ordenes,
gallardetes al viento, a tu voz acudiremos.
Armas y banderas de los antiguos héroes,
Por Italia y por el Duce, al sol brillar haremos. (pág. 205)

Este fragmento forma parte del *Himno de los jóvenes fascistas: Fuego de Vesta* compuesto por Giuseppe Blanc en 1927, y forma parte del conjunto de discos musicales encontrados por el protagonista en la casa de Solara.

Es una distribución porque se acumulan términos que se suceden a distancia mediante la subordinación sintáctica de frases desiguales en extensión. En la primera parte de la canción los términos se relacionan mayormente a través del asíndeton (sin nexos). Los términos que entran en esta distribución son equiparables

semánticamente porque forman parte de un todo representado por un concepto abstracto (la lealtad hacia el Duce/la patria).

En este caso, la distribución está combinada con la *congerie* o amplificación. De acuerdo con Beristáin (1995: 44), la *congerie* es una forma de acumulación de secuencias de palabras o frases que reproducen una misma idea bajo diversos aspectos. En el ejemplo citado, la *congerie* recurre a la paráfrasis para desplegar una idea contenida en la primera pregunta retórica (¿quién no sabrá morir?) con el objeto de incrementarla gradualmente en dos series que se superponen sintácticamente. La primera serie amplifica los elementos de la batalla: (¡Desenvaina la **espada!**, **gallardetes** al viento, **armas y banderas** de los antiguos héroes). La segunda serie amplifica las acciones: (¿quién osará el juramento renegar? Cuando tú lo ordenes, **a tu voz acudiremos**. Por Italia y por el Duce, **al sol brillar haremos**).

5.1.3 Lista exceso coherente

- Paréntesis

De acuerdo con Eco (2009: 279) una lista excesiva pero coherente proporciona una enumeración por sobreabundancia que sugiere el caos, pero es regulado por un contexto que le otorga unidad. Se trata de una enumeración conjuntiva debido a que reúne cosas distintas pero el conjunto adquiere coherencia porque es considerado en el mismo contexto (Eco, 2009: 321). Se la recita, sobre todo, para experimentar un placer de su sonido y el gusto por la incontinencia. De otro modo, este tipo de lista no sería más que una lista práctica, inviable por su exageración.

El exceso en una lista puede darse por el uso de la construcción parentética.

De acuerdo con Beristáin (1995: 384), el paréntesis es una figura de pensamiento que se produce por acumulación, sea de términos en contacto, sea de términos a distancia. Esta figura no necesariamente se presenta entre signos de paréntesis. Su objetivo es sobrecargar de elementos la línea central discursiva, de modo que ésta se aparte de la dirección inicial del significado. Así, el paréntesis se desarrolla como una digresión.

[...] las setas, carnosas, con las más bellas de todas, las venenosas, la falsa oronja, con el sombrerillo rojo moteado de blanco, la amanita sanguínea de un amarillo pestilente, la lepiota naucina, el hongo de Satanás, la rúsula como un labio carnoso abierto en un rictus; y luego, los fósiles, el megaterio, el mastodonte y el dinornis; los instrumentos músicos antiguos (el ramsinga, el olifán, la buccina romana, el laúd, el rabel, el arpa eolia y el arpa de Salomón); las banderas de todo el mundo (con países que se llamaban China y Cochinchina, Malabar, Kong, Tabora, Marath, Nueva Granada, Sáhara, Samos, Sandwich, Valaquia, Moldavia); los vehículos, con el ómnibus, el faetón, el sociable de capota, el landó, el cabriolé, el *cab*, el *sulky*, la diligencia, el carro de guerra etrusco, la briga, la torre elefantina, el lombardísimo *carroccio*, la berlina, el palanquín, la litera, el trineo, el carricoche, el birloche; [...] (pp. 124; 126)

En esta cita se presenta un fragmento de las entradas del diccionario enciclopédico ilustrado *Nouvissimo Melzi* de 1905 que el protagonista encuentra en la casa de Solara.

La acumulación de entradas que nombra el protagonista constituye una lista excesiva porque ocupa aproximadamente cuatro páginas, pero los miembros guardan una relación coherente entre sí porque se trata de todos los saberes que se puede hallar en esa enciclopedia.

El exceso, que sugiere el caos, se produce por la combinación entre la enumeración de conjuntos de saberes de distintos órdenes (las setas, los fósiles, los instrumentos músicos antiguos, las banderas de todo el mundo, los vehículos), y el uso de la estructura parentética (con y sin signos de paréntesis) para enumerar las partes de cada conjunto (las banderas de todo el mundo (con países que se llamaban China y Cochinchina, Malabar, Kong, Tabora, Marath, Nueva Granada, Sáhara, Samos, Sandwich, Valaquia, Moldavia)).

De esa manera, la enumeración encerrada en la estructura parentética cumple la función de digresión que sobrecarga de elementos la línea central discursiva (los conocimientos que contiene el diccionario enciclopédico).

5.1.4 Lista caótica

- Alusión

De acuerdo con Eco (2009: 321/323) la lista caótica se complace en representar lo absolutamente heterogéneo. Al contrario de la lista con exceso coherente, aquella constituye una enumeración disyuntiva porque expresa una ruptura, una especie de “esquizofrenia” del personaje que percibe una secuencia de impresiones disparatadas a las que no logra proporcionar unidad alguna.

Eco (2009: 327) agrega que este tipo de lista es confeccionada con la intención de expresarse por el exceso, por *hybris* y avidez de la palabra, por el gusto por lo plural e ilimitado. De ese modo, la lista caótica se convierte en un modo de revolver el mundo, de acumular propiedades para que surjan nuevas relaciones entre cosas alejadas entre sí, o para poner en duda las que están aceptadas por el sentido común.

Según Beristaín (1995: 177) la enumeración caótica es una forma de acumulación en la que se rompe la coordinación que prima entre las partes del conjunto. Los miembros de este tipo de enumeración no se presentan en series ordenadas sino en un amontonamiento informe que, sin embargo, ofrece en armonía la diversidad inclusiva o antitética de los aspectos del todo.

Otras veces la enumeración caótica presenta la abundancia multiforme de los objetos diversos o contrarios de manera inconexa o fragmentada.

La enumeración caótica puede combinarse con la alusión.

Beristaín (1995: 38-39) define alusión como figura que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, que sugiere la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice, pero que es evocado.

Acariciaba a los niños y sentía su olor, sin poderlo definir, excepto que era muy tierno. Sólo se me ocurría que *hay perfumes tan frescos como el cuerpo de un niño*. Y, en efecto, mi cabeza no estaba vacía, en ella se arremolinaban memorias que no eran mías, la marquesa salió a las cinco a mitad del camino de la vida, o fue Ernesto Sábato Sábato sabadete camisa nueva, allí donde Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob, Jacob engendró a Judá y a Rocco y a sus hermanos, daba las doce el viejo reloj de la Catedral y fue entonces cuando vi el Péndulo, en ese ramal del lago de Como duermen pájaros con largas alas, *messieurs les anglais je me suis couché de bonne heure*, aquí estamos construyendo Italia no pisamos sobre mojado, *tu quoque alea* [...], quien hubiera tal ventura del Pélida Aquiles, a la pálida luz de la luna de mis soledades vengo, en principio era la tierra y todo pasa y todo queda, *Licht mebr Licht über alles*, condesa, ¿qué será la vida? Amor y pedagogía. Nombres, nombres, nombres, Angelo Dall'Oca Bianca, lord Brumell, Píndaro, Flaubert, Diraeli, Remigio Zena, Jurásico, Fattori, Straparola y

sus agradables veladas, la Pompadour, Smith and Wesson, Rosa Luxemburgo, Zeno Cosini, Palma el Viejo, Arqueopterix, Ciceruacchio, Mateo Marcos Lucas Juan, Pinocho, Justine, María Goretti, Tais puta con sus merdosas uñas, Osteoporosis, Saint Honoré, Bacta Ecbatana Persépolis Susa Arbela, Alejandro y el nudo gordiano. (pp. 26-27)

Es una lista caótica porque se acumulan, de manera informe y sin criterio de unidad, memorias ajenas en la consciencia del protagonista (“mi cabeza no estaba vacía, en ella se arremolinaban memorias que no eran mías”). Estas memorias emergen simultáneamente como reacción a una serie de estímulos externos que el autor no precisa, excepto por uno del comienzo: “Acariciaba a los niños y sentía su olor [...]. Sólo se me ocurría que *hay perfumes tan frescos como el cuerpo de un niño*”. Por lo tanto, estas citas literarias y nombres históricos y ficticios son alusiones a otras realidades exteriores al texto y, a su vez, a otros textos.

Se trata de una enumeración disyuntiva porque el lector no reconoce los estímulos externos que provocan la aparición de los intertextos. Por lo tanto, no puede establecer el nexo que une los miembros de la lista. Además, tampoco hay unidad de criterio morfológico, porque algunas proposiciones forman un conjunto compuesto por dos citas de autores diferentes. Así, a través de este procedimiento, dos proposiciones de diferentes textos se anexan en un *continuum* para formar un nuevo orden, una nueva significación.

5.1.5 Lista visual

- Repetición

De acuerdo con Eco (2009: 37-38), las obras de arte visuales son generalmente formas porque se definen en el espacio del cuadro o figura y, por lo tanto, no sugieren una continuación más allá de sus propios límites físicos.

Sin embargo, existen obras figurativas que inducen a pensar una totalidad difícilmente numerable dentro del cuadro. En ese sentido, un conjunto visual puede interpretarse como lista, en tanto su objetivo sea lograr el efecto de abundancia e indecibilidad de la variedad sugerida (Eco, 2009: 44).



(pág. 377)

En la figura se observa un fotomontaje de 1932 en conmemoración del décimo aniversario de la revolución fascista.

Esta lista visual está compuesta de una forma limitada por un marco. Pero el contenido está acumulado obsesivamente, y en ese sentido, es evidente su voluntad de lograr un efecto de acumulación innumerable que sugiere su extensión más allá de los límites físicos.

La acumulación se logra a través de la repetición. De acuerdo con Beristáin (1995: 419), la repetición es un procedimiento retórico que consiste en la reiteración idéntica o con igualdad de significación. En el caso citado, la repetición opera por geminación de imágenes fotográficas de los gestos faciales de Mussolini. En este caso, la geminación es compleja porque las imágenes no son idénticas entre sí, mostrando la variedad del conjunto, pero todas refieren a la misma persona, otorgándole coherencia al conjunto.

Por otro lado, Eco (2009: 47) afirma que el principio de la enumeración también se observa en el ritmo visual que sugiere la acumulación indefinida. Según Beristáin (1995: 429), el ritmo es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno.



(pág. 258)

En la figura se observa la portada de *L'avventuroso*, un cómic semanal de aventuras publicado en 1934. En la portada el ritmo resulta de la repetición por concatenación, también llamada *gradatio*, debido a que se enlazan, de forma gradual, hechos que guardan entre sí una relación de causa y efecto. La repetición se fundamenta en el hecho de que las figuras de todas las viñetas giran en torno a las acciones del superhéroe.

5.1.6 Lista práctica

180

noviembre
diciembre
2018

Como se mencionó, la lista práctica nombra y cataloga objetos de existencia real y conocida. Estas listas son finitas, inalterables y congruentes, debido a que pretenden enumerar, únicamente, todos los objetos físicamente presentes en algún lugar (Eco, 2009: 113). De esa manera, la lista práctica se asimila a la forma por cuanto confiere unidad por presión contextual a un conjunto limitado de objetos (Eco, 2009: 116).

Según Eco (2009: 113/116), estas listas poseen tres características. Primero, cumplen una función puramente referencial: se refieren a objetos del mundo exterior, los cuales son nombrados y catalogados. Segundo, debido a que son enumeraciones de objetos que tienen existencia real y conocida presentes físicamente en algún lugar, estas listas son finitas. Tercero, debido a que son finitas también son inalterables, es decir, no se puede añadir a la lista ningún objeto no presente. Por último, nunca son incongruentes porque obedecen a una presión contextual, es decir, los objetos nombrados están emparentados por el hecho de ser o de ser imaginados todos en el mismo lugar, o por constituir el fin de determinado proyecto.

7. Ocho días en un desván

Cajita del Cacao Talmone, p. 138.

Cajita de Polveri Effervescenti Brioschi, p. 139.

Paquetes de cigarrillos, fotografiados en M. Thibodeau y J. Martim, *Smoke gets in your eyes*, Nueva York, Abbeville Press, 2002, p. 142.

Sprazzi e bagliori, Pequeño calendario de barbero, 1929, p. 143.

[...]

De izquierda a derecha, p. 167:

Cubierta de G. Amato para E. Salgari, *Sandokan alla riscossa*, Florencia, Bemporad, 1907.

Cubiertas de Alberto Della Valle para E. Salgari. *I misteri della giungla nera* (Génova, Donath, 1903), *Le tigri di Monpracem* (Génova, Donath, 1906); *Il corsaro nero* (Génova, Donath, 1908).

Ilustración de Frederic Dorr Steele para *Colliers*, vol. XXXI, n.º 26, 26 septiembre de 1903, p. 169. (págs. 495/497).

En la cita se observa un fragmento de la lista titulada *Fuentes de las citas y de las ilustraciones*, un apartado de 13 páginas donde el autor registra el origen de cada cita e ilustración presente en la novela.

A “simple vista” se trataría de una lista práctica y, por lo tanto, finita porque está concebida con la intención de enumerar, únicamente, las citas e ilustraciones presentes en la novela, y en ninguna otra parte.⁸

Además, esta lista se presenta como comentario metaescritural del autor, y por lo tanto autoriza una lectura en clave autorreferencial, es decir, la de pensar la obra como acto de escritura.

Por un lado, la lista refiere objetos del mundo del autor que se insertan en el mundo ficticio del protagonista. En ese sentido, demuestra que el proceso de ficcionalización se basa en la apropiación y reciclado de otros textos. Por otro lado, la lista transgrede los límites entre realidad y ficción porque relaciona, en experiencias de lectura, a la figura del protagonista y la del autor. De esta manera, la lista arroja al lector al terreno del nivel del discurso.

⁸ Sin embargo, el lector modelo de Eco (el lector total) puede releer el apartado *Fuentes de las citas y de las ilustraciones* como una lista poética, debido a que existen en la novela citas totales (marcadas en cursivas) o parciales (sin marcas) cuya fuente no explicita al final. Desde esa perspectiva, se admite el carácter incompleto de la lista (incluso de toda lista), y también la posibilidad del lector de reponer los elementos faltantes.

VI

El pastiche como lista

Según Genette (1989: 127) el pastiche presupone un trabajo de constitución del modelo de competencia que es el idiolecto estilístico o la temática a “imitar”, o mejor, a “practicar”, una vez adquirido. Pero en el sentido posmoderno, el pastiche es el resultado de un homenaje, y la vez una perversión del modelo; aunque su régimen de imitación no sea satírico.

De esa forma, el pastiche es una obra construida a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Dichos elementos pueden ser lugares comunes, formales y/o de contenido; o bien, fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. (Beristáin, 1995: 387).

Desde ese punto de vista, toda obra literaria es un pastiche. *La misteriosa llama* es un pastiche que opera como lista de listas (lista rizomática) porque es el resultado de la apropiación, y registro, intencional de citas, alusiones e ilustraciones que invocan una apertura continua a multiplicidades que inauguran nuevas relaciones. El pastiche es una práctica claramente de naturaleza intertextual. En el caso de la novela, la práctica de pastiche posee la intención de invocar las reminiscencias del orden de la tradición literaria y cultural.

ÍNDICE

Primera parte: EL EPISODIO

1. El mes más cruel
2. El crujido que hacen las hojas
- [...]

Segunda parte: UNA MEMORIA DE PAPEL

5. El tesoro de Clarabella
6. El “*Nuovissimo Melzi*”
7. Ocho días en un desván
- [...]

Tercera parte: OI NOZTOI

15. ¡Por fin has vuelto, amiga bruma!
16. Sopla el viento

En esta cita se observa un fragmento del índice de la novela, una lista que organiza los títulos de las partes y capítulos. Como se advierte, la novela se organiza sobre intertextos que invocan reminiscencias de la tradición literaria. Se trata de la práctica de pastiche porque es la apropiación formal de “lugares no comunes” de la tradición literaria. Además, también existe apropiación del contenido de estos intertextos, que se transforman a través de procedimientos de recontextualización en la novela.

El título de la novela, “La misteriosa llama de la reina Loana”, constituye un ejemplo de la apropiación formal y la recontextualización del contenido original del intertexto. “La misteriosa llama de la reina Loana” es, originalmente, un álbum norteamericano que pertenece a la tira de aventuras *Tim Tyler’s luck* (1928-1996). El protagonista encuentra la versión italiana del álbum (v. pág. 276), en la que relata un episodio de las aventuras de dos amigos que encuentran un reino misterioso donde una reina custodia una llama que prolonga la vida, o incluso proporciona la inmortalidad. El autor, a través de la voz del protagonista, contextualiza el intertexto “original”, condenando la calidad narrativa del relato:

He abierto el álbum y me he encontrado con la historia más sosa que jamás mente humana haya podido concebir. Era un relato, desmadejado que hacía agua por todas partes, las peripecias eran repetitivas, la gente se inflamaba de amores repentinos [...]. Loana, inútilmente enigmática, vagaba de aquí a allá en peripecias birriosas que carecían de fascinación o de psicología (pp. 276-277).

Más adelante, el protagonista, en estado de coma, suplica a Loana ayuda para recuperar un recuerdo anhelado:

Así pues, ahora rezo: Oh, buena reina Loana, en nombre de tu amor desesperado, yo no te pido que despiertes de su sueño de piedra a tus víctimas milenarias, sino sólo que **me devuelvas un rostro...** Yo, que desde la **ínfima laguna de mi sueño** forzoso he visto lo que he visto, te pido a ti que me eleves a las alturas de un simulacro de salud (pág. 457).

De esa manera, el autor recontextualiza el intertexto. Como resultado, la reina Loana “histórica” del álbum, es mitificada por el protagonista en la figura de la diosa de la memoria.

Este procedimiento concuerda con lo planteado por la teoría del rizoma: el rizoma amplía la estructura de sus redes por medio de la desterritorialización y reterritorialización. De esa manera, el territorio, que es el espacio de ficción, opera rizomáticamente: se construye instaurando planos de presencia de múltiples fragmentos de la cultura simbólica y tradiciones literarias del autor en una red fluida y casi inaprensible de intertextos contextualizados y recontextualizados.

Desde esa perspectiva, la estructura del pastiche resulta una performance vertiginosa, porque la obra invoca un “etcétera” más allá de sus propios límites físicos, es decir, se ramifica.

Conclusión

La novela como *summa*

La novela *summa* recibe varios nombres: novela total, hipernovela, novela-enciclopedia. Según Calvino (1995: 131) se caracteriza por presentar una estructura acumulativa y combinatoria al estilo de las enciclopedias medievales. Además, pretende ser un mapa de su propio mundo, al representarlo como un sistema de sistemas, una red infinita de conexiones entre cosas, hechos y personas. Así la cualidad más significativa de la novela *summa* radica en la vastedad de los procedimientos que incorpora y en la diversidad de influencias que refleja.

La novela *summa* responde a la necesidad de totalidad y de integración frente a la realidad fragmentada que caracteriza el mundo posmoderno. Esta necesidad encuentra ecos en *La misteriosa llama de la reina Loana*:

En mi vida debía de haber frecuentado muchos atlas, ¿acaso no acababa de vender un Ortelius? Pero ahí, algunos nombres exóticos adquirirían un aire familiar, como si hubiera de partir de esos **mapas** para recuperar otros. ¿Qué unía mi infancia a la Deutsch-Ostafrika, a las Nederlandsch-Indien y sobre todo a Zanzíbar? Fuera como fuese, lo que era indudable es que

allí, en Solara, cada palabra evocada otra. ¿Me remontaría por esa **cadena hasta la palabra final**? ¿Cuál? ¿«Yo»? (pág. 128).

En efecto, Eco pretende representar la condición del sujeto atravesado por una cultura escindida entre elementos que armonizan, y otros que se contradicen. Para ello, el autor registra lo inabarcable: casi todo lo que remite a la cultura europea, vista desde la perspectiva del hombre blanco.

Los rasgos de la novela *summa* encuentra eco en *La misteriosa llama*, particularmente, en la construcción del mundo ficticio a partir de la disección de una época histórica (la Italia fascista de la primera mitad del siglo XX), con el objetivo de representar la circunstancia histórica de todo el mundo contemporáneo; en su carácter enciclopédico, y en la saturación de los procedimientos narrativos, lingüísticos y retóricos.

Es una novela que posee dos movimientos: por un lado, gira en torno a un centro que es la historia del protagonista, y por el otro, se disuelve en los márgenes concretos de la realidad cultural contemporánea, instaurando fragmentos de cultura simbólica socialmente ponderada, pero también la marginalizada. De este modo, la novela *summa* sólo puede ser construida por un autor voraz que manifiesta el deseo de apelar a un lector total.

Bibliografía

Corpus literario

Eco, U. (2014). *La misteriosa llama de la Reina Loana*. Trad. y epílogo Helena Lozano Miralles, -1° ed.- Buenos Aires, Debolsillo.

Corpus teórico-metodológico

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. -7° ed.- México: Porrúa.

Calvino, I. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. -1° ed.-, trad. Aurora Bernárdez, Madrid: Siruela/Bolsillo.

Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. -3° ed.-, Buenos Aires: Biblos.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. -7° ed.-, trad. Andrés Boglar, España: Lumen.

- Eco, U. Prólogo a "Memoria y Futuro". En Francoise Barret-Ducrocq (Dir.). (2002). *¿Por qué recordar?*, -1º ed.-, Barcelona, Granica, pp. 183-195.
- Eco, U. (2009). *El vértigo de las listas*. Trad. María Pons Irazazábal. -1º ed.-, Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. España: Taurus.
- Gergen, K. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. -1º ed.-, Paidós, Barcelona, 2006.
- Lozano Miralles, H. "La carpeta olvidada". Epílogo de Eco Umberto, *La misteriosa llama de la Reina Loana*. -1º ed.-, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
- Piña, C. "La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar". En *Cuadernos del CILHA*, V. 14, N° 2, pp. 16-37, 2013.
- Stavans, I. "Julián Ríos y la novela enciclopédica". En *Revista Hispánica Moderna*. Año 44, N° 2, 1991, pp. 280-287. Versión online publicada por University of Pennsylvania Press. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/30205843>.