

***Kiliagonía* o la fábula de los mil espejos**

JULIA MANZANO

Indagar en las etimologías de las palabras es una buena manera de comenzar un escrito. Y rizando el rizo, buscar la etimología de la palabra *etimología* nos enseña que procede de $\acute{\epsilon}\tau\upsilon\mu\omicron\varsigma$: “verdadero”, “real” y $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$: “palabra”. Así pues, escudriñar en la etimología de las palabras es un ponernos a la escucha de la palabra verdadera. Pero, ¿qué verdad dicen las palabras? Dejemos para más adelante esta pregunta inquietante y atendamos a la etimología de la palabra *kiliagonía*, que da título al libro que tratamos de interpretar.

En la primera página hay una cita de las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, en la que aparece el término *kiliágono*, que significa un polígono de mil lados. De ahí surge la palabra *kiliagonía*, que es un neologismo acuñado por la autora. ¿Qué querrá sugerir con este producto de su invención? La tarea de la intérprete es arriesgarse y la probabilidad de acertar, escasa. En la lectura y relecturas varias que este texto misterioso y hermético exige, se me ocurre lo siguiente. Pensemos en el *kiliágono*, que tal como el padre del racionalismo lo definiera, es un polígono de mil lados ; pero añadamos de nuestra cosecha que cada lado puede ser pensado como un **espejo** en el que se reflejaran las protagonistas: sus actos, sus deseos, padecimientos, fantasías o sueños. La metáfora del espejo ha sido fecunda en la literatura, porque ha simbolizado un lugar en el que mirarse para intentar reconocerse, admirarse u odiarse, consecutivamente, o la vez. Pero para extraer mayor rendimiento a esta metáfora del polígono de espejos de mil lados, imaginemos ahora un poliedro de mil caras, en el que cada cara sigue siendo un espejo. El paso del polígono a la representación espacial permite pensar en un caleidoscopio, con lo que se lograría una imagen mental más lograda de una plenitud de reflejos. Y si además le añadimos movimiento, los espejos múltiples y móviles permitirían reflejar mejor la propia e intrínseca mudanza de todas las cosas, que adoptan diferentes formas y figuras. La interpretación que propongo es que una *kiliagonía* es un *poliedro de los deseos* de las protagonistas de la novela,

Julia Manzano, *Kiliagonía* o la fábula de los mil espejos

que reflejan la imaginación creadora de la autora, Iris Zavala. Y si la intérprete acertase a mirarse en sus mil espejos quizás consiga asomarse a los prodigios que en ella se fabulan.

Usaré *kiliagonía* como categoría estética para intentar una crítica de la obra que tenemos entre manos. Esta categoría sugiere mudanzas, trasiegos, continua movilidad de todas las cosas, pensamientos y deseos. La invitación que hago a la lectora o lector de este texto misterioso es que se sitúe en el centro del remolino de los azogues de plata viva de sus mil espejos. La cita siguiente pretende justificar lo dicho:

“La fantasía voladora me avisa que todo se muda. Cuando pensamos que toda criatura es consumida, ya se está transformando en una nueva...Fuente, ríos, leones, pueblo, hermanas comenzaron a crecer adoptando diferentes formas” (23)

Una segunda indicación para la interpretación y la lectura es que se tenga en cuenta el parentesco de esta obra con las narraciones míticas. Atendamos para ello al tratamiento que se hace del tiempo. Sitúa la narración en un tiempo originario (el no-tiempo del mito), ajeno a los datos encadenados y sucesivos propios de la historia. Así dice: “aprendía a medir el tiempo en aquella casa enorme y sin cronologías” (13). Las alusiones al tiempo se multiplican en el texto, pero siempre de forma imprecisa: “aquel lunes en la mañana” (70), “aseguran ha siglos” (65). “Y nueve mil años hace que ruedan”, que son las enigmáticas palabras finales.

Por todos estos indicios, creo que la autora ha querido situar la narración en un tiempo mítico, el αἰών, término griego que significa “largo espacio de tiempo indeterminado”, que en sentido filosófico y religioso se traduciría por “eternidad”. *Aiwn* lo opondrían a χρόνος, que se refiere a una “época determinada” o “momento preciso”; es decir, el tiempo histórico.

Tan sólo hay dos fechas concretas en la novela. Una es 1898, año de la invasión norteamericana de Puerto Rico, y cada vez que aparece viene asociada a imágenes de desgracia y luto. La segunda es 1837, que evoca la llamada “Revolución de los Sargentos”, primer levantamiento independentista en

la Isla.¹ Estas fechas nos hacen pensar en un mensaje político de crítica y lamento por la condición colonial de Puerto Rico, lugar de nacimiento de Zavala. En un ensayo excelente sobre la obra *Kiliagonía* de Eugenio Suárez-Galván, utiliza estas dos fechas como clave oculta para hacer una lectura política, comprometida, de la autora, tal como ha demostrado en su trayectoria ensayística anterior (valga como ejemplo *Historia social de la literatura española*, 1979, que hace un análisis marxista y cuya recepción fue polémica). El citado estudioso se debate entre dar prioridad al aspecto formal de exquisitez y abundancia de recursos poéticos, que la situarían entre la literatura de minorías ;o dentro de la llamada literatura comprometida. Dice que Zavala sabe aunarlas, pero que él prefiere ahondar en lo político, encontrando en las citadas fechas de 1837 y 1898 corroboración para su interpretación.

Pero como la obra de arte tiene tantas posibles lecturas, siendo imposible, de hecho, llegar a la “comprensión” de su sentido, he preferido tomar otras sendas. Sin dejar de prestar atención a lo que tales fechas simbolizan, creo que el ámbito en el que se desarrolla la narración es el de un tiempo indeterminado o mítico, que espejea, tornadizo y móvil, en el *poliedro de los deseos*: la *Kiliagonía*, con el estatuto de categoría estética.

Para acercarme a esta obra, elijo, pues, la ruta estética. Y para transitarla necesito hacer unas consideraciones en torno a algunas teorías de la interpretación. La denominada “escuela hermenéutica” (Herder, Schleirmacher, Gadamer) defenderá que la meta de toda interpretación es la comprensión del sentido; la llamada “estética de la negatividad” (Adorno, Valery) prefiere quedarse en el camino de los reiterados intentos fracasados de comprensión. Con lo cual la obra de arte conservará siempre el carácter de enigma, un significado velado y secreto, al que los intérpretes se asoman, con prudencia. Abreviando, el dilema por el que habrá que optar, representado por estas dos escuelas es: *comprensión* o *enigma*. Me siento más en sintonía con la estética negativa, que prefiere demorarse infinitamente en el proceso de los intentos de comprensión. Es más, la propia experiencia estética se caracteriza por su carácter procesual: el *aplazamiento* es la lógica interna de la experiencia

¹ La Revuelta, propiamente dicha fue en 1835. En 1837 se publicó una Real Orden que confería al gobernador de la isla poderes absolutos para aplastar cualquier intento de rebelión. La invasión norteamericana de 1898 vino a destruir el plan Betances, apoyado por el cubano Martí, que pretendía extender a Puerto Rico los alientos revolucionarios de Cuba.

Julia Manzano, *Kiliagonía* o la fábula de los mil espejos

estética y también su carácter cambiante, plural. Cada lector puede ver en la obra aspectos diferentes, e incluso el mismo fruidor puede complacerse en distintos elementos de ella, según los momentos vitales, intelectuales o sentimentales en los que se encuentre.

Poema en prosa. Forma y contenido

Esta primera narración (a la que no creo que pueda llamarse novela, por razones que más adelante expondré), publicada en 1980, había estado precedida por la publicación de tres libros de poesía y una decena de ensayos críticos sobre temas históricos, sociales, literarios y de pensamiento; publicados en su país natal, Puerto Rico y también en México, EEUU (Nueva York) y en España (Salamanca y Madrid). Por tanto, era una autora ya reconocida, cuya obra había sido estudiada y comentada. Sin embargo, con la aparición de *Kiliagonía*, ahora felizmente reeditada por La Página, muchos intérpretes (de ayer, hoy y mañana) hablan de su hermetismo, su dificultad de interpretación. La estética de la negatividad permitirá abrir cauces diversos a los enigmas que encierra: experimentalismo formal; simbología lírica, usada también en sus poemas; su pertenencia (o no) a la sensibilidad del barroco (¿culterana, conceptista?); el porqué y el cómo de los prodigios que narra; de la verdad (o mentira) que muestran sus palabras, o de las mentiras con apariencia de verdad. La tarea que me toca como autora de este Prólogo es desbrozar caminos para hacer meras indicaciones, e intentar comunicar a otros las propias experiencias estéticas de desazón o deleite; al filo de las incógnitas que la lectura me ha proporcionado.

Usaré, en primer lugar, las categorías tradicionales de *forma* y *contenido*. Comencemos la indagación por la primera, porque creo que la autora la prioriza sobre el contenido. Llama la atención, desde la primera pagina, la ejecución formal, una bella prosa de ritmo poético, con abundancia de recursos estilísticos también propios de poetas: metáforas, metonimias, aliteraciones, de las que cito dos ejemplos : “El sillón -mece que mece” (13), “locura sin cura aquel fuego”(65), amén de hipérbaton, y otros.

Creo poder decir, si aún estamos atados a la necesidad de distinción entre los géneros literarios, que este texto podría ser calificado de prosa

Julia Manzano, *Kiliagonía* o la fábula de los mil espejos

poética, o mejor de *poema en prosa*, línea literaria innovadora, inaugurada por Baudelaire. *El spleen de Paris* (en principio titulado *Pequeños poemas en prosa*, publicada en sus Obras Completas póstumas en 1869) es considerada por su autor como obra cumbre, que ensancha la perspectiva de *Las flores del mal*, porque supera las limitaciones del género poético (ritmo y rima), al usar las herramientas de la prosa. Y también porque le permitía un tratamiento más distanciado que en sus versos; como una segunda reflexión, más alejada e indiferente, y además más irónica y acorde con la sensibilidad de una nueva época. Verlaine, Rimbaud, y tras ellos, toda la poesía occidental, seguirán estas sendas.

Zavala también es continuadora de ellos, aunque ya hace tiempo que la poesía no constriñe a los creadores con las exigencias de la rima. Sus relatos, además del que tratamos ahora, habría que sumarles *El libro de Apolonia o de las islas* (1993) y *El sueño del amor* (1998) son poemas en prosa. Una prosa musical, sin rima, pero sí con ritmo (en esto diferiría del empeño baudelairiano) que expresa en la combinación de imágenes, sensaciones y reflexiones los sobresaltos líricos de su alma, sus ensueños y sus deseos. Para ilustrarlo valga este ejemplo:

“Rompí en sueño y la visión desapareció. Corría el tiempo como suele. Entonces comprendí que dormía porque todos mis bienes son soñados” (14)

Y estas dos bellísimas metáforas:

“En voz de pluma elevo mis quejas al tribunal del viento”. (68) Tan suave fragancia abrió de par en par los camarines de la primavera” (68)

A lo largo del texto a veces intercala algunos poemas, no ya en prosa, sino en verso, desatada ya, del todo, su inspiración poética.

En cuanto a la *estructura* de la obra, no respeta el paradigma tradicional de planteamiento-nudo-desenlace, sino que continuamente hay vueltas atrás en el tiempo, no hay hilo narrativo. La narradora parece, a veces, querer retomar el hilo de la historia, poniendo en duda los hechos y no sabiendo si se atreverá a continuarla .

Pasemos ahora al *contenido*. Es una fábula de fantasmas y prodigios, o una reconstrucción de la mitología personal de la voz narradora. Decíamos que sitúa la narración en un tiempo originario (el no-tiempo del mito) y en un espacio (la ciudad puertorriqueña de Ponce) que no por real, deja de ser producto de su imaginación. En esa reconstrucción de su infancia vivida entre mujeres (la abuela y sus hermanas) la voz narradora es a la vez *testigo*: “yo estaba allí”, dice. Y la testigo realiza un viaje iniciático hacia la vida, acompañada de las maestras, de las que sorbe la luz que de ellas emana. Ellas son, a la vez, espejos en los que mirarse para aprender. ¿Cuál podría ser la intención de este relato?: resucitar su muerta gloria, es decir, conceder a sus queridos fantasmas una inmortalidad inmanente, como pretendía Platón con su maestro Sócrates. Mientras alguien tenga memoria de un desaparecido y lo traslade a la escritura, no habrá muerto para los vivos. Además de las hermanas, otro protagonista son los habitantes de Ponce. Los pueblerinos son maledicentes, amantes de los cotilleos, envidiosos; en todo caso perplejos ante el comportamiento misterioso de las hermanas y los prodigios que de continuo acontecen.

Si nos preguntamos por la *voz narrativa*, habla siempre en primera persona, y está presente en todos los sucesos y que aparece sin nombre en muchos de los finales de los capítulos. Pero es necesario estar atenta a las pistas que Zavala deja entrever en todos sus textos, pero que en tantas otras ocasiones, se divierte en borrarlas. El nombre de la narradora es Paloma y no figura hasta casi la mitad de la novela; no obstante cuando decide dar una indicación, es palmaria. Así pues dice:

“Ya es hora de decirlo. Me llamo Paloma Vargas de Ponce, hija de Providencia Ponce de Calvo y de Guillermo Vargas de Ibarreta” (44)

Ahora sí se expresa con toda la contundencia y orgullo de su linaje. Sabemos también de ella que es una niña que vivió con su abuela Suncha y sus hermanas. De sus padres también hay indicaciones. Providencia amaba a Guillermo con desvelos, porque él salía por las noches en busca de placeres. Parece, sin embargo, que un día se encontraron, pero un “agua fatal” los separó. No sabemos qué significado pueda tener esta denominación de agua

fatal, lo que sí sabemos es que el amor aparece siempre en esta novela como *amor-pasión*, destructor, “el de los múltiples castigos” (45). En otro lugar dice que la narración está constituida por “divagaciones sobre la pasión de amor”...que siempre genera desgracias (66). Todas las hermanas parecen esconder una secreta pena de amor, y por eso construyen nidos interiores para refugiar sus quimeras y apartarse del mundo exterior. La narradora parece a veces desmoronarse, al vivir aquellos años claves de su vida en contacto permanente con las prodigiosas hermanas: “palacio sin puertas de mis fantasías infantiles, dónde aún vivo encerrada” (37) Pero en el aprendizaje con ellas, su pensamiento renació libre, y potenció su imaginación con aquella convivencia en que compartió quimeras, se alimentó de ellas y se hizo fuerte.

En cuanto a la elaboración de la obra, en el epílogo la data entre 1970 y 1979; es decir, que tardó nueve años en escribirla, y aunque en esos años escribió y publicó diversas obras, suponemos una relectura y reelaboración constante de este escrito complejo, con el sello de un estilo exquisito y singular, reconocible para los que hemos frecuentado, con placer, sus textos literarios.

Indicios, pistas, indicaciones

Prosigamos las indagaciones por otros derroteros y nos preguntaremos ahora si *Kiliagonía* respira sensibilidad barroca. Dice Lope del poeta barroco que : “es un pintor para los oídos”, en referencia a la abundancia de imágenes. Si lo aplicamos a Góngora, considerado maestro del *culteranismo*, es cierto que hace uso y abuso de la hipérbole en las sensaciones. Sin embargo, Antonio Machado, aunque también dice que:

“El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego”

Sin poder evitar el tono peyorativo con que hablaban muchos del Barroco; cuando escribía estos versos, acertaba en algo esencial, cuando añade:

“Sin embargo,
-Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras

La intuición del poeta andaluz del porqué nos deslumbra este estilo es que seduce los sentidos por el poder de penetración en el espíritu, en el pensamiento y en los sentimientos. Así pues, para entender el alma barroca, hay que hacer el viaje de lo aparente a lo profundo.

En este primer sentido, creo poder decir que el alma de este escrito que tratamos de interpretar es barroco (o neobarroco), por la plétora de imágenes y metáforas, detrás de las cuales hay que rastrear el enigma que esconden. Me atrevo a hablar de algunos de ellos. En primer lugar el *mar*, siempre presente en esta mujer oriunda del Caribe, al que sin cesar mira e interroga, asombrada ante su inmensidad, ¿experimenta el sentimiento de lo *sublime* y quiere comunicarlo a sus lectores? Conjeturo su sintonía con Kant, que fue el primero en reflexionar acerca del sentimiento de lo *sublime*, nueva categoría estética, que los románticos enarbolan contra lo *bello* clásico. Este sentimiento se despierta ante objetos naturales (el mar, el desierto) que son desmesurados, informes y producen en el sujeto un doble movimiento: suspensión del ánimo ante aquello que nos sobrepasa, la infinitud sin límites, por lo que el sujeto se resiente por la asunción de su insignificancia. Pero en un segundo momento el sujeto se eleva a la satisfacción, por la toma de conciencia de su superioridad moral. Ello se produce porque remueve en el sujeto una *idea de la razón*, el infinito (en Dios, naturaleza o alma).

Hay otro símbolo omnipresente, la *fuentes*, que imaginamos está situada en el centro de la ciudad de Ponce, en la que se desarrolla la narración. Es denominada “espejo de sueños” (21) y “espejo de la vida” (41) y a ella concurren los habitantes del pueblo, a murmurar; o las hermanas protagonistas a reflexionar o buscar reposo. Pero hay que tener cautela, porque si este espejo es de agua, el referente es entonces Narciso, el enamorado de sí mismo y suicida. (43) Otra imagen: *las aguas que fluyen*, pueden metaforizar el tiempo que corre en remolino en sentidos opuestos, desde el pasado hacia el futuro. Pero los tiempos diversos confluyen en lo mismo, en la permanencia del presente. Más hermoso lo dice la autora en los siguientes versos:

“Unas y otra confluyendo,
unas y otras deslizándose,
aquí y allá se engendran
y siempre quedan las mismas
En lo mismo permanecen siempre los rostros de las hermanas” (46)

Un último símbolo es el *viento*, que siempre trae aires de libertad. No voy a continuar con este recuento, el lector avisado continuará la tarea. Sí quiero decir que todas las metáforas, gracias a la frondosidad y exquisitez del vocabulario, suman audacias estéticas, las cuales *ensanchan los horizontes del gusto*, frente a la tiranía de la costumbre. Los poetas barrocos, en su época, hicieron algo semejante frente a los “conservadores” del gusto renacentista.

Otro elemento característico de los escritores barrocos es el uso de fábulas mitológicas, trampolín para las fantasías. Zavala hace un uso peculiar de ellas, ya que mezcla arquetipos universales, con elementos a veces realistas y otros alegóricos, locales y populares: del Caribe, las islas, en especial la Isla de Puerto Rico. En esta obra aparece Orfeo, el cual de entre todos los personajes míticos clásicos, es su predilecto. En otro de sus relatos, *El sueño del amor* es uno de los protagonistas. También circulan por el pueblo de Ponce, en el que transcurre la fábula de mil espejos o *Kiliagonía*, otros seres fantásticos, como el Unicornio, animal benefactor que incluso tiene amores con Carolina, una mujer que es la memoria del pueblo, y le avisa de sus peligros, pero a la que no hace caso nadie, como a Casandra. También aparece el Minotauro y Argos, el de los mil ojos. Otro ser fantástico, ya no clásico, sino producto de la invención de nuestra autora es el Kiliágono, que surge casi al principio en el pueblo, sembrando desolación, ¿se está refiriendo a la invasión estadounidense?

Cuando apareció el personaje de Cécrope, hube de consultar. Según la leyenda es uno de los jefes míticos del Ática. Tenía una naturaleza doble: la parte superior del cuerpo era humana, y la inferior, de serpiente, indicando así que era hijo de la Tierra. En la recreación que hace del mito la narradora aparece como un varón alado y de majestuosa presencia, que fascina a las mujeres, en especial a una de las hermanas, Carmela (31). ¿Qué ha podido interesar a la autora del mito clásico? Que era un príncipe pacífico, que enseñó a los hombres a edificar ciudades y a enterrar a sus muertos. Si volvemos a la

idea, anteriormente tratada, del posible mensaje político que pudiese haber en esta obra, se me ocurre relacionarlo con un hipotético y esperanzado tiempo, posterior a 1898. ¿Tiene Iris Zavala el sueño de un Caribe liberado de la odiosa colonización norteamericana? Probablemente un sueño hecho pedazos, ya que los últimos personajes de ficción que aparecen son el Kiliágon y el Unicornio. El primero echó del pueblo al filántropo Unicornio. E “Instantáneamente todo el pueblo tomó la imagen del infierno”, dice casi al final del relato (74).

Estos seres mitológicos obran *prodigios*, se presentan, de súbito y todo lo alteran. También las hermanas. Una de ellas hace subir el agua de los ríos. Carmela pierde su vida en el mar helado, ardiendo en llamas. Lupe, heroína contra los invasores a los que planta cara en solitario. Los habitantes de Ponce todo lo miran en actitud de mudo asombro: las fuentes hablan, el pueblo vuela. Entran y salen del texto zahoríes y ángeles, genios errantes, sirenas cantoras, dragones, seres alados; los cuales son portentos de belleza pero mudables, seres sin tiempo, siempre quebradizos. Los prodigios sobrepasan la imaginación y “así no son tenidos por verdaderos” (42). Todo el relato convida a ver maravillas. “Si no quedan admirados...” Entonces se introduce la voz narrativa en el relato y parece hacer autocrítica : “o yo no he sabido contarla”, e inmediatamente convoca la sensibilidad del lector: “o los corazones son de mármol” (47).

La fábula de pretexto mitológico es típicamente barroca y culterana. Hoy no utilizaríamos esta denominación, ya que en la actualidad se habla de novela de culto, o cineasta de culto, en referencia a que sólo pueden apreciarlo las minorías. En este sentido podríamos denominar *Kiliagonía* como culterana, me gusta más este término que el sinónimo actual. También es propio de Góngora y sus seguidores la presencia en la poesía de lo umbrío y lo crepuscular. En el texto que interpretamos también está presente: la casa y las hermanas, sayas negras, rosarios y jaculatorias. Sin embargo, en Zavala no hay desengaño del mundo, como en los artistas barrocos, pero sí una presencia constante de la muerte. Tampoco encontraremos una intención didáctica y moralizadora, o un ideal ascético y estoico, como fue tan del gusto del alma barroca, sobre todo en sus epígonos.

La otra tendencia dentro del barroco es el llamado *conceptismo*, por la exposición rigurosa de la idea pura. Intenta nuevas formas de combinar ideas y palabras, apretándolas y contraponiéndolas para llegar a lo esencial.

Creo que en este texto barroco se podría hablar de una mezcla entre conceptismo y culteranismo, ya que aúna la exigencia del esfuerzo en la eventual interpretación y un extraordinario deleite en su expresión poética; con lo cual se interfecundan el contenido y la forma .

¿Qué verdad dicen las palabras?

Retomemos ahora la pregunta que dejamos en suspenso al principio de este escrito: ¿qué verdad dicen las palabras? Si hacemos caso a Nietzsche (*Verdad y mentira en sentido extramoral*) el impulso hacia la verdad procede de las inseguridades del hombre, sus miserias y desazones; pero que enmascarado en una conciencia soberbia e ilusa cree poder alcanzar la verdad. No desde luego una verdad moral, ni una verdad que relacionara las palabras y las cosas, ni la verdad que pretende mostrar la ciencia o la filosofía; sino una verdad de pura supervivencia, para conservar la vida. El hombre inseguro se hace ahora maestro en el arte del fingimiento. ¿Qué es entonces la verdad? Una hueste de metáforas, metonimias y antropomorfismos, que extrapolados y adornados poéticamente un pueblo considera firmes y vinculantes. *Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son.* El aviso nietzscheano puede interpretarse, creo, en forma de admonición, como suele. Y podría formularse así: los conceptos y las palabras *Verdad* y *Mentira* (en sentido extramoral) sólo se usan por necesidad de supervivencia.

La advertencia y reconvención de Nietzsche parece alejarme de la ruta que había iniciado: la indagación en la verdad de las palabras. Pero el camino no está cerrado, ya que muestra nuevos campos: arte, sueño y mito, considerados como placeres creadores que arrojan nueva luz sobre el mundo. El artista se halla liberado de su servidumbre a la verdad. La imaginación creadora le salva y nos salva. Esta defensa de la conducta estética me da el último impulso para terminar este prólogo sobre la obra de arte que es el libro *Kiliagonía*.

A la narradora Paloma no le interesa distinguir entre verdad y mentira sobre las palabras que profieren los murmuradores del pueblo. Ella tiene su propia versión de los acontecimientos, y como la palabra poética media entre la fantasía y la realidad, inventa su fábula de los espejos, que en ocasiones es “espejo de engaños, que refleja no la verdad, sino su sombra” (70). En este relato no hay intención de *verosimilitud*, entendiendo por tal la necesidad de ser fiel a la verdad y a la realidad, de igualar el arte con la vida. Sin embargo, las narraciones históricas exigen *verdad*, es decir, correspondencia entre lo dicho y lo sucedido. A la literatura hoy no parece exigírsele este requisito de fidelidad a los hechos. Leer puede ser considerado un acto de fe, ya que se le concede al narrador una visión omnisciente que ofrece a los lectores las vivencias, emociones, deseos o sueños de los protagonistas. Basta con interesar al lector, aunque lo narrado no sea verdad; la literatura tiene ya aceptado el estatuto de la *ficción*. Paloma se alza orgullosa al ofrecernos su relato, y no cree que la verdad tenga que ser áspera, sino un teatro de prodigios, un poliedro de los deseos, una *kiliagonía* de artificios. Y cuando sus fantasías no se adecuan a la realidad, recurre a los “encantadores”, como un nuevo Quijote redivivo-

Barcelona, octubre, 2.006

NOTA

Este texto ha sido publicado como *Epílogo* a la edición de *Kiliagonía*, Ed. Idea y La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2.007.