



# SCRITTURE E RISCITTURE NELLE LETTERATURE ISPANOAMERICANE

A CURA DI  
**GIULIA NUZZO**



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI SALERNO





**Dip**Σ**Um libri**  
STUDI

*Biblioteca di Studi e Testi*  
*Dall'antica Babele alle contaminazioni della Modernità*

Scritture e riscritture nelle letterature ispanoamericane / AA.VV., Giulia Nuzzo (a cura di). – Salerno, DipSUM, 2023. – 312 p. ; 0,17 cm. – (Biblioteca di Studi e Testi : dall'antica Babele alle contaminazioni della Modernità ; fuori collana).

Scritture e riscritture nelle letterature ispanoamericane  
AA.VV, a cura di Giulia Nuzzo

Accesso alla versione elettronica:

<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/index>

Gli e-book di ShareBooks sono pubblicati in modalità

Open Access con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

DipSUMlibri Studi

*Biblioteca di Studi e Testi*

*Dall'antica Babele alle contaminazioni della Modernità*

fuori collana

prima edizione elettronica: dicembre 2023

ISBN cart. 978-88-31216-54-8

pubblicazioni.dipsum@unisa.it

in copertina: Cortázar (part.) © Nahuel de Vedia

progetto grafico: Archè Officine Editoriali - P.I. IT04497270654

Realizzato con fondi del Dipartimento di Studi Umanistici  
dell'Università degli Studi di Salerno



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI SALERNO

# SCRITTURE E RISCRITTURE *nelle letterature ispanoamericane*

Salerno (Italia), 11-13 maggio 2022

Giornate di chiusura del  
XLIV Convegno Internazionale di Americanistica  
XLIV Congreso Internacional de Americanística  
XLIV Congresso Internacional de Americanística  
XLIV International Congress of Americanists  
XLIV Congrès International des Américanistes

Organizzate da  
Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”  
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici  
Cattedra di Lingua e Letterature Ispanoamericane

AA.VV.

a cura di  
Giulia Nuzzo





## INDICE

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Scritture e riscritture tra Spagna e America Latina<br><i>Giulia Nuzzo</i>                            | 7   |
| Le chiavi di <i>Casandra</i> di María Luisa Algarra<br><i>Laura Mariateresa Durante</i>               | 13  |
| <i>La sangre de Antígona</i> de José Bergamín<br><i>M. Carmen Domínguez Gutiérrez</i>                 | 27  |
| Del mito al compromiso político: Otras reescrituras<br>de Antígona<br><i>Susanna Regazzoni</i>        | 41  |
| Recurrencias dantescas en <i>Sobre héroes y tumbas</i><br>de Ernesto Sábato<br><i>Angela Sagnella</i> | 63  |
| Paolo y Francesca: reescrituras dantescas<br>en Martínez Moreno<br><i>Mariarosaria Colucciello</i>    | 83  |
| El Infierno dantesco venezolano en la poesía<br>de Salas Hernández<br><i>Teresa Addario</i>           | 103 |

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Escrituras y reescrituras en la obra de Liliana Bellone:<br>en torno a <i>Chivilcoy. Tras los pasos perdidos de Julio Cortázar</i><br><i>Giulia Nuzzo</i> | 117 |
| Dos damas fantasmas: folklore y reescritura del feminicidio<br><i>María Inés Palleiro, Carla Victoria Fantoni</i>                                         | 137 |
| Tradición y novedad en una poesía creacionista<br>de Vicente Huidobro<br><i>Paco Tovar</i>                                                                | 161 |
| La reescritura como forma híbrida en <i>Tinta roja</i> de A. Fuguet<br><i>Luca Breusa</i>                                                                 | 191 |
| Un diplomatico italiano nel Cile della dittatura<br><i>Giuseppe D'Angelo</i>                                                                              | 209 |
| Patrick Chamoiseau, tra scrittura e trascrizione<br><i>Valeria Anna Vaccaro, Rosario Pellegrino</i>                                                       | 255 |
| <i>Llanto</i> , la riscrittura impossibile di Carmen Boullosa<br><i>Ilaria Magnani</i>                                                                    | 275 |
| Riscrivere l'Altro<br><i>Romolo Santoni</i>                                                                                                               | 291 |

SCRITTURE E RISCRITTURE  
TRA SPAGNA E AMERICA LATINA

*Giulia Nuzzo*

Università degli Studi di Salerno

Se, come si congettura in *Historia de la eternidad*, «desde Homero todas las metáforas íntimas, necesarias, fueron ya advertidas y escritas»<sup>1</sup>, allora un principio di ripetitività, di ridondanza e di emulazione – al margine e al di sopra del pur sempre necessario apporto espressivo del singolo autore – regge la costruzione della letteratura, come riscrittura del già scritto piuttosto che come invenzione del nuovo. È questa un'idea che Borges ha sfruttato insaziabilmente nei suoi abili palinsesti e la critica letteraria novecentesca ha sondato in profondità, da prospettive disciplinari e approcci teorici diversi, tra linguistica e semiologia, strutturalismo e teoria della ricezione, erodendo la concezione convenzionale dell'opera come prodotto originale di una isolata e definita soggettività, portando l'attenzione al testo come trama intricata di citazioni da scritture anteriori.

Su una strada già tracciata da Bajtín nei suoi studi sullo stile polifonico nel romanzo di Dostoevskij, la psicanalista e critica letteraria francese di origini bulgare Julia Kristeva, negli anni sessanta, formulava il concetto di “intertestualità”, con il quale

---

1 BORGES Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Emecé, Buenos Aires, 1953, p. 74.

definiva le relazioni intrattenute da un'opera con altre all'interno di un corpus testuale anteriore o sincronico, in uno scambio inesauribile tra autore e società, tra presente e passato<sup>2</sup>. La diffusione della teoria letteraria e della critica testuale di orizzonte strutturalista avrebbe animato significativamente quel dibattito. Genette dedicò al tema un capitolo importante dei suoi studi, ricorrendo sin dal titolo del suo famoso libro all'immagine del testo come un «palinsesto, che mostra, sulla stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro testo, che non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza»<sup>3</sup>.

In anni in cui si profetizzava la fine di tutto e la morte dell'autore, Umberto Eco, poi, in *Lector in fabula* puntava lo sguardo sulla "cooperazione interpretativa" nei testi narrativi, parlando del testo come una "macchina pigra" che attende di essere messa in funzione dal suo lettore. Il "lettore modello" è appunto quello che dispone dell'enciclopedia e delle competenze necessarie ad attivare la struttura significativa dell'opera in tutta la sua ricchezza, a svelare e sbrogliare le maglie intertestuali che lo legano ad altre attraverso innumerevoli procedimenti: allusioni e reminiscenze, imitazioni, parodie e pastiche, riscritture, rifacimenti, citazioni. Citazioni dirette, ma molto spesso involontarie, inconsce, perché come rifletteva Barthes, l'intertestualità «non può [...] essere ridotta a un problema di fonti e influenze»<sup>4</sup>, esprimendosi piuttosto come una "disseminazione" del linguaggio nel "tessuto" del testo, nel quale il "soggetto" finisce col dissolversi come

---

2 KRISTEVA Julia, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978 [1967], pp. 119-143.

3 GENETTE Gerard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997, p. 469.

4 BARTHES Roland, *Théorie du texte*, in *Encyclopaedia Universalis*, XV, Paris, 1975, p. 1014.

il “ragno” nella sua “ragnatela”. «I libri si parlano tra di loro»<sup>5</sup>, avrebbe detto ancora Eco in un discorso scaturito dall’invito a riflettere sui suoi debiti con la letteratura di Borges. Il già ricordato maestro argentino, riducendo il mondo a “biblioteca” e la lingua a un “sistema de citazioni”, con l’esempio delle sue scritture apocrife, sin dalle stranianti “falsificazioni” e “tergiversazioni” di *Historia universal de la infamia*, sarebbe diventato una specie di “guru” – riprendendo l’espressione di Alazraki<sup>6</sup> – del metodo intertestuale, e in generale un modello per quel processo di “testualizzazione” del mondo verso il quale inclinava l’atmosfera culturale degli anni sessanta-settanta e dell’ultimo scorcio del secolo, tra strutturalismo, poststrutturalismo e postmodernità.

Con l’obiettivo di favorire la riflessione su questo complesso ambito teorico e problematico, tra l’11 e il 13 maggio del 2022, si sono svolte presso l’Università di Salerno le consuete giornate di letteratura ispanoamericana. I testi raccolti in questo volume, dalle tracce dei fertili dibattiti di quei giorni, sollecitano la questione delle “scritture e riscritture” da una pluralità di interessi disciplinari e approcci metodologici.

Una prima sezione di contributi gravita attorno a casi di rivisitazioni di miti antichi, sollecitando una mossa geografia, dalla Spagna della Guerra civile alla violenta America Latina del Novecento e dei giorni nostri, portando alla luce diverse strategie di trasposizione delle fonti classiche e delle loro successive stratificate riprese. Non solo *Le Troiane* di Euripide, ma anche le riscritture galdosiane del mito della sventurata veggente sono infatti in gioco nella lettura che Laura Durante propone della *Cassandra*

---

5 ECO Umberto, *Sul concetto di influenza: Borges e Eco*, en *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 282.

6 ALAZRAKI Jaime, *El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges*, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983.

di María Luisa Algarra, scrittrice che scontò il suo impegno per la causa repubblicana con l'esilio in Messico. Dalla congiuntura dell'esilio, con lo sguardo fisso al dramma della Spagna lacerata dal conflitto fratricida scriverà anche José Bergamín *La sangre de Antígona*, che María del Carmen Domínguez Gutiérrez analizza contestualizzandola nell'ambito della fortunata ripresa contemporanea del mito sofocleo, che nel Novecento in particolare è stato fatto oggetto di numerosissime rivisitazioni, dando luogo al fenomeno di una vera e propria "appropriazione" in chiave ispanoamericana. Sull'orizzonte americano verte appunto il lavoro di Susanna Regazzoni, che spazia dalla Argentina dei *desaparecidos*, verso cui volge la *Antígona furiosa* di Griselda Gambaro, all'attuale contesto della violenta frontiera colombiana-venezuelana inscenato ne *El tercer país*, romanzo della giovane scrittrice Karina Sainz Borgo.

Un secondo gruppo di testi converge quindi nella segnalazione della radicata presenza della figura di Dante nella letteratura ispanica, in particolare della *Commedia*. Così, Angela Sagnella ricostruisce i riferimenti danteschi che puntellano la cartografia "sotterranea" di un testo classico della letteratura argentina, *Sobre héroes y tumbas* di Ernesto Sábato; Maria Rosaria Colucciello svela la trama delle delicate riscritture dell'amore immortale di Paolo e Francesca nell'opera dell'uruguaiano Carlos Martínez Moreno; Teresa Addario ci introduce nella poesia di Adalber Salas Hernández, che nelle terzine di Dante trova il viatico per illustrare l'inferno del Venezuela caduto nella crisi del post-chavismo. Nel contributo che segue, poi, propongo di ripercorrere dalla chiave dell'intertestualità la costruzione dell'universo letterario dell'argentina Liliana Bellone, concentrando l'attenzione in particolare su una sua recente "rilettura" in chiave "provinciale" della figura di un grande maestro della letteratura rioplatense e universale, Julio Cortázar. Nel lavoro a quattro mani di María Inés Palleiro e Victoria Fantoni, quindi, si esamina il processo

di folclorizzazione delle storie attorno a due vittime di femminicidio in Italia e in Argentina, studiando con gli strumenti della genetica testuale evoluzioni e stratificazioni di narrazioni orali e scritte accomunate dalla cifra del fantasmatico.

Con i contributi successivi approdiamo al Cile, anche se da differenti prospettive temporali e tramite diverse maniere di utilizzare le strategie della riscrittura, della reminiscenza, del dialogo con le fonti: due riscritture di Huidobro, *Adán e Mío Cid Campeador*, la prima dalla tradizione biblica e la seconda dall'*e-pos* della storia, vengono studiate da Paco Tovar come modulazioni dell'eccentrica soggettività dell'autore del creazionismo; la lettura di *Tinta Roja* di Alberto Fuguet proposta da Luca Breusa svela invece i forti punti di contatto istituiti paradossalmente con un importante modello, *Conversación en la Catedral* di Vargas Llosa, opera maggiore di una tradizione letteraria con cui il promotore di *McOndo* aveva voluto recidere risolutamente i legami. Sul Cile, dall'orizzonte degli studi storici, punta lo sguardo anche Giuseppe D'Angelo nel suo contributo, che ricostruisce i giorni del *golpe* di Pinochet dalle testimonianze di due diplomatici italiani, Piero De Masi e Tomaso de Vergottini, che da prospettive diverse «scrivono una bella pagina della solidarietà italiana nei confronti del paese sudamericano».

Con la proposta di Valeria Vaccaro e Rosario Pellegrino, quindi, passiamo all'orizzonte della letteratura latinoamericana francofona, in particolare alle ibride geografie culturali e linguistiche della *créolité*, il cui ricco patrimonio artistico lo scrittore martinicano Patrick Chamoiseau si dà il compito di trasmettere come *marqueur de paroles*, in una complessa mediazione tra tradizione orale, *oraliture*, e letteratura. Nel contributo di Ilaria Magnani, invece, è in questione piuttosto il problema della riscrittura della storia, che il romanzo di Carmen Boullosa *Llanto*, sullo scenario della conquista del Messico e l'enigmatica figura di Moctezuma, mette alla prova in una specie di «studio di fattibili-

tà», per affermare in effetti il fallimento di imprese conoscitive di tale specie, illusoriamente volte a ricostruire i visi cancellati della storia dei vinti. Sul tono di un pacato scetticismo epistemologico si tengono pure le riflessioni di Romolo Santoni sull'avvenire della antropologia, una disciplina che nel corso della sua storia non ha potuto non scontrarsi e in qualche maniera anche conciliarsi con la consapevolezza dei limiti dei suoi strumenti conoscitivi, dell'impossibilità di «riscrivere l'altro» senza falsificarlo, di accedere alla sfuggente alterità fatta oggetto delle sue ricerche.

Dalla letteratura alla storia e l'antropologia, dalla Spagna alla America Latina, tramite una varietà di metodi e approcci, si delinea in queste pagine un ricco spartito di riflessioni e indagini attorno a una complessa e affascinante materia, destinata a stimolare certo ancora a lungo l'impegno degli studiosi...

## LE CHIAVI DI CASANDRA DI MARÍA LUISA ALGARRA

*Laura Mariateresa Durante*

Università di Napoli Federico II

### *Introduzione*

Il teatro dell'esilio, come sottolinea Domenech (2013: 63-67), prende direzioni diverse. Tra queste, quella che abbraccia la mitologia classica (DOMENECH R. 2013: 65-66) è, per ragioni evidenti, quella di maggior successo. I miti, infatti, garantiscono un ricco ventaglio di tematiche note allo spettatore e tuttavia sempre nuove e universali. All'interno del teatro esule, dunque, le pièce dedicate ad Antigone o a Edipo si moltiplicano, come ha osservato anche Santa María Fernández (2018). Nel teatro spagnolo dell'esilio e in quello della *posguerra* alcuni personaggi mitici si reiterano; tra questi oltre ad Antigone, Cassandra acquista un posto di primo piano anche per avere quale illustre predecessore *Cassandra* di Benito Pérez Galdós, pubblicata nel 1905 nella sua forma più estesa di *novela* dialogata e, cinque anni più tardi, messa in scena in teatro.

In questo lavoro desidero portare all'attenzione *Cassandra o la llave sin puerta* (1953), dramma in tre atti di María Luisa Algorra<sup>1</sup>.

---

1 La bibliografia sull'autrice non è vasta, si ricordano qui i contributi di Aznar Soler M. (1999), De Tavira L. (2003), Hualde Pascual P. (2003), Herrera A. e Valero V. (2005), Heras González J.P. (2006), Domenech R. (2010), Yousfi

Luis de Tavira, che introduce il volume delle opere drammatiche di Algarra, definisce l'autrice «hija rebelde de una familia burguesa, licenciada en Derecho» (DE TAVIRA L. 2003: 7). In realtà Algarra fu molto più di questo. Nata a Barcellona nel 1916, è la prima donna giudice in Spagna, femminista e repubblicana, dopo il 1939 attraversa il confine con la Francia. Già in Messico acquisisce la nazionalità messicana grazie al matrimonio con il pittore, scenografo e muralista José Reyes Meza. Muore improvvisamente nel 1957. Oltre che allo studio della giurisprudenza Algarra si dedica al giornalismo e alla scrittura drammatica. La sua prima opera, *Judith*, scritta in catalano, ottiene un premio negli anni '30. Ormai in Messico scriverà *Primavera inútil*, portata in scena nel 1944, *Cassandra o la llave sin puerta* nel 1953, *Los años de prueba* del 1954. Appaiono postume *Sombra de alas* e *Una pasión violenta unía...*

Mia intenzione iniziale era quella di analizzare l'opera *Cassandra o la llave sin puerta* mettendo a confronto la protagonista di Algarra con il personaggio della profetessa greca che appare ne *Le Troiane* di Euripide. Tuttavia, dopo aver approfondito *Cassandra* di Benito Pérez Galdós, è stato inevitabile focalizzarmi sul forte legame che è emerso tra il dramma galdosiano e la *Cassandra* di Algarra.

Di fatto, a differenza di altri autori che riscrivono il personaggio di Cassandra e ne fanno il simbolo della vittima della violenza di genere o vittima della vulnerabilità di tutti quegli esseri che sono costretti a migrare, i due autori, nelle loro eroine, scelgono di approfondire i medesimi aspetti e già Vilches de Frutos annota

---

López Y. (2014; 2015), Rodríguez J. (2016), Nieva De La Paz P. (2016). Annoto inoltre la prossima apparizione del mio saggio intitolato *Femminismo e integrazione linguistica nel teatro dell'esilio di María Luisa Algarra* in stampa in un volume collettivo nel 2022.

Le opere di Algarra sono state salvate dalla dispersione oltre che nel volume di De Tavira (2003) attraverso la pubblicazione sulla rivista messicana "Tramoya".

«Benito Pérez Galdós y María Luisa Algarra optaron [...] por convertirla en símbolo de la lucidez del librepensamiento frente a los modelos conservadores» (VILCHES DE FRUTOS F. 2005: 43).

Tuttavia, il nesso tra le due opere si spinge più lontano e per metterlo in luce è inevitabile aggiungere dettagli circa le due opere in analisi.

### *Le due Casandra a confronto*

Galdós pubblica il romanzo dialogato *Casandra* nel 1905 mentre il dramma omonimo arriva alle scene nel 1910<sup>2</sup>. La narrazione di *Casandra* di Galdós mette al centro la tirannica e devota Doña Juana Samaniego, vedova di don Hilario e la sua cospicua fortuna che alla morte lascerà ai familiari. Tra loro vi è la coppia di Clementina e Alfonso, proprietario terriero; quella di Rosaura e suo marito Ismael i cui affari industriali hanno necessità di denaro. Inoltre, il defunto marito di Juana – che non ha avuto figli – ha lasciato un figlio illegittimo, Rogelio, che vive con Casandra e i suoi bambini. I due non sono però sposati. Juana decide di lasciare una considerevole fortuna a Rogelio a condizione che abbandoni Casandra, contragga matrimonio con una giovane devota a lei cara e che allontani i suoi figli dalla madre. Casandra, scoperta la trappola in cui è caduta si reca a casa di Juana per chiederle di restituirlle le sue creature e, davanti al diniego della donna, la uccide. Il dramma termina con il delitto.

Dopo poco più di quant'anni, precisamente nel 1953, in Messico, María Luisa Algarra riannoda i fili della *Casandra* galdosiana e lo fa senza citare direttamente Pérez Galdós ma con chiari riferimenti all'opera.

---

2 Dell'immensa bibliografia su Galdós si riportano solo i contributi di Amorós A. (1980), Arias Careaga R. (2013), Correa G. (1974), Domenech R. (1974), De La Nuez S. (1989) Durante L.M (2022).

*Casandra o la llave sin puerta* porta in scena una nuova famiglia borghese, quella dei Cirera: il padre Jaime, proprietario di un'industria, Gertrudis, la madre e i tre figli: Cordelia interessata ad avere un matrimonio all'altezza del suo status, Alejandro, studente viziato dalla madre, e la pecora nera della famiglia, Juana soprannominata Casandra per il suo singolare modo di prevedere eventi futuri.

L'azione si sviluppa in circa tre mesi in cui Cordelia, che al principio sta per sposarsi, rompe il fidanzamento quando si scopre che il suo pretendente è un cacciatore di dote. Alejandro si innamora della nuova cameriera, Helena, ma la abbandona quando il padre minaccia di diseredarlo. L'ultimo atto si chiude con i preparativi della famiglia per fuggire all'estero a causa dell'insurrezione popolare iniziata con uno sciopero proprio nella fabbrica dei Cirera.

Tra le due versioni di *Casandra*, quella galdosiana e quella, più recente, di Algarra, emergono alcune caratteristiche comuni che ho intenzione di utilizzare come chiavi per dischiudere il significato delle due opere.

In primis, a proposito di Galdós, è necessario rilevare il nesso che sussiste tra *Casandra* e la più nota *Electra*<sup>3</sup>. Entrambe le ope-

---

3 Nella periodizzazione dell'opera galdosiana proposta da Casaldueiro (1961:45), le due opere intitolate *Casandra* – romanzo dialogato e dramma – si collocano tra il terzo periodo (1892-1907) e, nel dettaglio, nel sottoperiodo della libertà (1901-1907) e il quarto (1908-1918), che inizia con quello denominato dallo studioso “período mitológico” (1908-1912). Effettivamente entrambe le opere di Galdós dimostrano, da un lato, il desiderio dell'autore di libertà che non trova nella Spagna del suo tempo e che ritrae nelle opere del periodo. D'altra parte, è nella mitologia dove lo scrittore trova ispirazione per i nomi delle opere di questo periodo (*Electra*, *Casandra*, *Bárbara*, *Alceste*). Per il nome della protagonista di *Electra*, Galdós si ispira nel mondo greco – Electra era figlia di Agamennone e Clitennestra – ma sulla scelta di un nome così particolare pesa anche la necessità di Galdós di offrire un nome fuori dal martirologio cristiano a quella che sarà la donna nuova che farà parte della società futura. In maniera

re nascono in periodi movimentati della storia spagnola. *Electra* poco dopo il fatidico '98 e di tutto ciò che rappresentò e nel clima anticlericale causato dal caso Ubao, mentre *Casandra* giunge sulle scene nel 1910, pochi mesi dopo la *Semana Trágica* della quale resta testimonianza in una lettera inviata da Galdós a Teodosia Gandaria.

La grande ansiedad que en los días pasados sufríamos por lo de Melilla y Barcelona se ha calmado. Ya se ha visto la verdad de lo de Barcelona. Total, varios tumultos y 40 conventos quemados. En buena hora sea. Ya les reedificarán las casas a las monjitas y frailecitos y todo volverá a lo que fue. Pero ha sido una lección, un primer aviso. (PORTER P. A. 1991)

Citazione questa che getta un'ulteriore luce sull'anticlericalismo galdosiano che, se affiora in *Electra* e *Casandra*<sup>4</sup>, si manifesta a chiare lettere nella corrispondenza.

---

parallela a Elettra lo scrittore offre alla nuova protagonista del 1905 un altro nome di radice mitica, Cassandra, e già in questo modo si può stabilire una parentela tra le due eroine, la prima più giovane, la seconda ormai madre. È evidente come entrambe nascano da un periodo storico drammatico e movimentato: la prima di *Electra* si inaugura nel 1901, dopo il fatidico '98, una data piena di significati per la società spagnola, mentre il dramma *Casandra* è portata alla ribalta nel Teatro Español il 28 febbraio 1910, mesi dopo la *Semana Trágica*.

4 Va evidenziato che l'autore non esclude la religione dalle sue opere. Ciò che Galdós fa in modo molto evidente è stigmatizzare i costumi del suo tempo che, sotto la copertura della religione ufficiale, nascondono i peccati peggiori – avidità, orgoglio, invidia, lussuria – e sottolineano le differenze tra il vero spirito cristiano e i dettami della Chiesa ufficiale. È noto il suo credo religioso controcorrente, che molti autori hanno studiato (tra gli altri, CORREA G. 1974; AMORÓS A. 1980; DE LA NUEZ S. 1989; DEL OLMO R.A. 2001; ARIAS CAREAGA R. 2013) e che è rappresentato in alcuni personaggi memorabili. Tra le altre, è inevitabile ricordare la figura di Nazarín, dall'omonimo romanzo del 1895, che, per seguire il vero messaggio di Cristo, lascia la tonaca e si avvicina agli strati

Confrontando le due versioni di *Casandra* in analisi, il clima politico burrascoso in cui nasce la *Casandra* di Galdós torna nell'opera di Algarra. Nella stesura della tragedia del 1953 l'autrice non poteva non aver presenti gli anni della guerra civile e le insurrezioni alle quali aveva assistito a Barcellona. Di fatto queste esperienze si riflettono nel dramma che è ambientato in «Cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera. El tercer acto en plena revolución» (ALGARRA M.L. 2003: 131). Algarra non aggiunge dettagli geografici ma non è difficile immaginare i riferimenti alla guerra e ai tumulti durante la II Repubblica. Inoltre, l'autrice mette in evidenza il tema della religione e sottolinea la falsa religiosità di Gertrudis che desidera mettere in salvo una preziosa statua della vergine in argento. Nella sua bocca si reiterano le parole «¡Herejes, sacrílegos! ¡Quemar los templos...! ¡Todos, sin dejar uno! ¡Vándalos! ¿Qué tiene que ver Dios con todo lo que ocurre?» (ALGARRA M.L. 2003: 205).

Alle parole risponde la stessa Juana-Casandra nel suo monologo finale che chiarisce le cause degli avvenimenti.

Nos apoyamos en bases que nosotros mismos hemos carcomido... la familia, la religión, la sociedad... ¡Siempre

---

più bassi della società, la gentile mendicante Benina, protagonista di *Misericordia* (1897), o il personaggio secondario di *Fortunata y Jacinta* (1886-87), Guillermina Pacheco. Si tratta di personaggi "santi moderni" che, pur non avendo un proprio posto nella Chiesa, incarnano i valori del cristianesimo. Nelle sue opere Galdós li confronta con quelli che il suo tempo designa come santi – si veda l'uso dell'aggettivo per Juana –, per sottolineare la falsità del mondo dove regna l'apparenza. Anche in *Casandra* questo processo letterario è evidente e davanti alla fervente e sterile doña Juana l'autore descrive Rosaura, laboriosa madre della numerosa prole (CORREA G. 1974: 25), pronta ad aiutare e difendere Casandra, vittima sacrificale del dramma che in un passo arriva a definirla santa (PÉREZ GALDÓS B. 1905: 396) e ad avvicinarla alla figura della Vergine – vedi l'Ave Maria che Casandra le dedica (PÉREZ GALDÓS B. 1905: 395-396).

nos hemos llenado la boca con estas tres palabras! ¡Cada vez que las pronunciábamos, era como si nos burláramos de ellas! [...] Esa religión... que nos ha permitido conservar todos nuestros defectos mezquinos... y nuestras crueldades, y nuestros egoísmos... (ALGARRA M.L. 2003: 223)

La seconda chiave per comprendere il nesso tra le due opere in analisi risiede nel tema dei nomi che, in Galdós, è rilevante e rivelatore. Il nome di Casandra come quello di Electra sono, con evidenza, fuori dal martirologio cristiano e offrono con questo un segnale forte. Tuttavia, in *Casandra* di Galdós, il nome greco e mitologico non riguarda soltanto la protagonista ma anche i suoi figli – Aquiles ed Héctor – presenti nel romanzo. Nomi fuori dal comune toccano a personaggi che restano fuori dal mondo borghese di Juana com'è il servitore Saturno, il falegname Apolo e l'erede più particolare della vedova che si distingue per il nome di filosofo greco, Zenón de Guillarte. Si evidenzia, in questo modo, come lo scrittore raduni deliberatamente i personaggi che restano fuori dal mondo borghese e ipocrita di Doña Juana e li indichi con nomi che lo spettatore potrà immediatamente riconoscere come differenti e separati dagli altri. È utile, mettere in evidenza, inoltre, che Rogelio, al rappresentare un personaggio liminare tra il mondo borghese e conservatore del padre e il mondo bohémien della madre, possiede un nome di battesimo differente rispetto alla sua compagna Casandra e ai suoi figli Aquiles ed Héctor che, fin dal principio, porta lo spettatore a intravedere quel che sarà il futuro tradimento del personaggio alla sventurata Casandra. In sintesi, Pérez Galdós mette a confronto due classi di personaggi in contrapposizione capeggiati dalle due protagoniste: la laica madre Casandra e la sterile e devota Juana i cui nomi già da soli si rivelano in contrasto. Essi, infatti, rappresentano due Spagne differenti, due secoli in opposizione – il XIX

e il XX – due maniere antagoniste di stare al mondo. Nel dramma, Casandra incarna l'elemento distruttore del mondo di Juana, il detonatore della Spagna che la vedova rappresenta, quella arcaica e religiosa, cristallizzata nelle tradizioni e nelle credenze.

Il tema del nome di battesimo così rilevante nelle opere di Galdós torna nell'opera di Algarra. Ma l'autrice pone al centro della propria pièce non una protagonista *bohemién* come quella galdosiana ma invece una giovane borghese e, per questa ragione, il suo nome non sarà Casandra ma invece Juana prendendo così in prestito il nome dell'antagonista galdosiana. Circostanza che offre a María Luisa Algarra la possibilità di mettere l'accento sulla nomea di «Juana la loca» come viene chiamata la ragazza dalla sua famiglia. In questo modo l'autrice modella ciò che possiamo chiamare un personaggio di sintesi tra la Casandra galdosiana con la quale condivide la chiarezza e la Juana di Galdós con la quale ha in comune la classe sociale dalla quale non riesce ad allontanarsi. Per quest'ultima ragione Juana Cirera sarà marcata dallo stesso destino di Doña Juana Samaniego. Una morte tragica l'attende con la sua famiglia al chiudersi dell'ultimo atto del dramma algarriano. Gli uomini che li aiutano a fuggire dalla città in realtà li hanno venduti. Ancora una volta Juana Cirera, Casandra, lo sa. Al pari dell'eroina classica morta per mano di Clitennestra vede il suo futuro ma, come lei, non si sottrae al destino. Per porre maggiore enfasi nel parallelismo con l'opera di Galdós, è necessario aggiungere che la causa principale della morte di Juana Cirera risiede in un'altra donna dal nome greco, un'altra proletaria com'è la Casandra galdosiana. Si tratta di Helena ed è la cameriera abbandonata da suo fratello Alejandro. Sarà lei «la niña mimada de la colonia obrera» (ALGARRA M.L. 2003: 221) come la chiama Cordelia, a innescare la tragedia.

Si evidenzia bene il gioco delle parti in cui Algarra sottolinea, da un lato, un tema a lei caro ossia la debolezza dei personaggi maschili (NIEVA DE LA PAZ P. 2016), come dimostra Alejandro

disposto a cedere il suo amore per il denaro del padre e, dall'altro, la morte morale della classe alla quale appartengono i Cirera. A proposito degli operai che li uccideranno è ancora una volta Juana-Casandra a dichiarare

Han tenido que morderse la lengua durante años, durante generaciones enteras...la sangre les hierve de un coraje antiguo que no ha podido desahogarse ... y ahora los ciega... Cometén desmanes y crímenes, sí, es lógico... [...] ;...No tienen dinero, ni poder, ni influencias, como mi padre! ; No tienen más que la violencia! ;Y la violencia no se puede medir! Es fácil dejar de firmar papeles... ; pero no lo es tanto dejar de matar, cuando ya se ha empezado! (ALGARRA M.L. 2003: 216)

Il tema del denaro è la terza chiave che permette di scoprire altri aspetti delle due opere. Infatti, è il denaro e il suo potere di corruzione l'altro protagonista dell'opera galdosiana. Il denaro è la pietra angolare della società corrotta e corruttrice di Juana, com'è dimostrato nella narrazione. Juana regge i destini della sua famiglia con l'ingente eredità che attendono dopo la sua morte. Juana paga Rogelio perché abbandoni Casandra e a lei offre altro denaro perché si allontani. Ma la protagonista con decisione lo rifiuta e distrugge così il meccanismo corruttivo della vedova. Casandra si spinge oltre e la uccide, elimina «la hidra», come la chiama – Galdós porta, ancora una volta, l'attenzione sul tema del mito classico<sup>5</sup>. Che il denaro sia una chiave fondamentale per

---

5 Sono numerosi i passi galdosiani in cui l'autore pone l'accento sul mito. Uno di questi è nelle parole con cui Rogelio ricorda la sua infanzia libera e l'incontro con Casandra: «Crecí en libertad, dejé correr la imaginación, me embriagué en las cosas fáciles, amé la Naturaleza y en ella puse el nido de mis creencias. Era como el salvaje que funda su vida en los elementos primarios: el miedo, el valor, el placer, el misterio... Me sentía en un medio mitológico, y miraba la sociedad como un mundo extranjero, al cual no había de pertenecer nunca... En esta

comprendere il dramma galdosiano viene dichiarato dalla stessa protagonista: «Casandra. — Con el dinero, con una sola llave, abre esa mujer piadosa las puertas del Cielo para sí, para mí las del Infierno» (PÉREZ GALDÓS 1910: 72).

Anche il dramma di Algarra è costruito intorno al tema del denaro. Per denaro il promesso sposo di Cordelia

vuole sposarla, per denaro Alejandro abbandona la sua bella Helena incinta di suo figlio, per denaro i Cirera sono segnati dal destino di Juana de Samaniego. Ed è per denaro che gli uomini che i Cirera comprano per aiutarli a sfuggire li venderanno. È ancora una volta il denaro che corrompe la società e la annichilisce. Ma se nell'ultimo atto del dramma di Galdós, dopo l'omicidio di Juana, restava sulla scena la protagonista viva, su quella di Algarra non vi è che il vuoto della casa abbandonata dove coloro che hanno venduto i Cirera portano via ciò che resta: un simbolo, il vestito da sposa di Cordelia. È un'altra volta Juana Cirera-Casandra che, nel monologo finale, sottolinea il tema del potere corruttore della ricchezza: «¡El dinero, el dinero...! ¡Eso era lo único que tenía verdaderamente importancia! Mamá lo valoraba todo por su precio en dinero...¡No había otra vanidad, ni otra categoría, ni otra aristocracia que la que procedía del dinero!» (ALGARRA M.L. 2003: 224).

In ultima battuta, è inevitabile mettere in evidenza la chiarezza che è tradizionalmente legata al personaggio della profetessa greca e che emerge in entrambe le opere. Galdós insinua gradualmente il tema che emerge però soprattutto nelle ultime pagine ossia quando Casandra si rende conto della trappola in cui è caduto Rogelio. Da parte sua, Juana Cirera-Casandra dà

---

vida libre y desmandada conocí á Casandra. Enamorados yo de ella y ella de mí, apenas cambiamos las primeras expresiones de amor la hice mía. La robé en un campo de amapolas, como Plutón á Proserpina» (PÉREZ GALDÓS B. 1905: 51).

prova della sua chiaroveggenza via via che si sviluppano gli avvenimenti narrati. Se al principio la sua arte divinatoria connessa con piccoli e quasi insignificanti avvenimenti – le previsioni della pioggia, la perdita di oggetti in casa – sembrava casuale al termine, poco prima di morire, il suo talento profetico si mette decisamente in luce

La culpa es de todos nosotros... y de los que son como nosotros. Hemos trabajado tenazmente, durante años, para que esto ocurriera... No hemos desperdiciado una sola oportunidad para precipitarlo... para acercarnos a ello rápidamente... ¡Pues bien, ya hemos llegado! [...] Este es el fin del camino y no hay más allá. No hemos quedado sin nada para seguir adelante. Lo que hubiera podido darnos derecho a seguir existiendo, está destruido... lo hemos destruido nosotros. (ALGARRA M.L. 2003: 222)

Ma, come accade a tutte le Cassandre, nessuno nella sua famiglia comprende la voce di Juana-Casandra. Come lei stessa ha detto al medico che sua madre ha chiamato per dimostrare la sua follia «la mía es una facultad inútil que no tiene a qué aplicarse... Como una llave [que] no tuviera qué abrir... la llave de una puerta inexistente» (ALGARRA M.L. 2003: 193).

### *Bibliografía*

ALGARRA María Luisa, 1992, *Casandra o la llave sin puerta*, “Tramoya”, enero-marzo, 30, pp. 79-134 <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/3938/199230P79.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

ALGARRA María Luisa, 1993, *Primavera inútil*, “Tramoya”, enero-junio, 34-35, pp. 3-56. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4029/19933435P3.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

ALGARRA María Luisa, 1995, *Judith*, “Tramoya”, octubre-diciembre, 45, pp. 197-240. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4205/199545P197.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ALGARRA María Luisa, 1996, *Una pasión violenta unía...*, “Tramoya”, abril-junio, 47, pp. 163-176. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4395/199647P163.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ALGARRA María Luisa, 1996, *Los años de prueba*, “Tramoya”, octubre-diciembre, 49, pp. 141-195. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4476/199649P141.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

ALGARRA María Luisa, 1997, *Sombra de alas*, “Tramoya”, enero-marzo, 50, pp. 95-150. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4225/199750P95.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ALGARRA María Luisa, 2003, *Primavera inútil, Casandra o la llave sin puerta, Los años de prueba*, Publicación de directores de escena de España, Madrid.

AMORÓS Andrés, 1980, *Tres Casandras: de Galdós a Galdós y a Francisco Nieva*, en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excelentísimo Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 69-102.

ARIAS CAREAGA Raquel, 2013, *¿Una sociedad infernal? Casandra y la imagen de España en los albores del siglo XX* in *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excelentísimo Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 264-272.

AZNAR SOLER Manuel, 1999, *Escena y literatura dramática del exilio republicano español de 1939*, in Manuel AZNAR SOLER (curador), *El exilio teatral republicano de 1939*, GEXEL, Barcelona, pp. 11-53.

AZNAR SOLER Manuel, CATALÀ Josep Mengual, ORTEGO SANMARTÍN Claudia, SANTA MARÍA Teresa, 1999, *Biblioteca de la literatura dramática*

*exiliada*, in Manuel AZNAR SOLER (a cura di), *El exilio teatral republicano de 1939*, GEXEL, Barcelona, pp. 55-93.

CASALDUERO Joaquín, 1961, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Gredos, Madrid.

CORREA Gustavo, 1974, *La concepción moral de las novelas de Galdós*, "Letras de Deusto", n. 8, vol. 4, julio-diciembre, pp. 5-31.

DE LA NUEZ Sebastián, 1989, *La Demonología en Galdós*, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excelentísimo Cabildo Insular, I, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 233-247.

DEL OLMO Rosa Amor, 2001, *Religión y evolución: hermenéutica sobre textos dramáticos de Galdós*, in *Actas del VII congreso internacional de estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 142-159.

DE TAVIRA Luis, 2003, *María Luisa Algarra, entre la guerra y el teatro*, en Luis DE TAVIRA (a cura di), *María Luisa ALGARRA, Primavera inútil, Casandra o la llave sin puerta, Los años de prueba*, Publicación de directores de escena de España, Madrid, pp. 7-32.

DOMENECH Ricardo, 1971, *Ética y política en el teatro de Galdós. Aproximación a "Casandra" y "Sor Simona"*, "Estudis Escènics", 18, pp. 223-249.

DOMENECH Ricardo, 2010, "Primavera inútil" y *el teatro de María Luisa Algarra*, "Estreno", 36, 1, primavera, pp. 44-51.

DOMENECH Ricardo, 2013, *El teatro del exilio*, Cátedra, Madrid.

DURANTE Laura Mariateresa, 2022, *Notas al margen de las Casandra de Benito Pérez Galdós*, in Luis DE LLERA - María José FLORES REQUEJO, *Entre repúblicas (1873-1933). Doce ensayos de historia intelectual*, Ediciones 19, Madrid, pp. 49-67.

HUALDE PASCUAL Pilar, 2002, *Evolución de un personaje mítico. Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea*, "Epos: Revista de filología", 18, pp. 105-124.

HUALDE PASCUAL Pilar, 2003, "Casandra" de Galdós: *reinterpretación desde el mito griego*, "Exemplaria: Revista de Literatura Comparada = Journal of Comparative Literature", vol. 7, pp. 51-77.

HERAS GONZÁLEZ Juan Pablo, 2006, *María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática*, "Signa", 15, pp. 325-339.

HERRERA Alejandra - VALERO Vida, 2005, *El fenómeno teatral y María Luisa Algarra: Análisis de Sombra de Alas*, “Tema y variaciones de literatura”, 23, pp. 239-261.

YOUSFI LÓPEZ Yasmina, 2014, “María Luisa Algarra, una autora singular”, en Juan Pablo HERA - José Paulino AYUSO (curadores), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Renacimiento, Sevilla, pp. 382-397.

YOUSFI LÓPEZ Yasmina, 2014, *María Luisa Algarra: los estrenos*, en Juan Pablo HERA - José Paulino AYUSO (curadores), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Renacimiento, Sevilla, pp. 398-401.

YOUSFI LÓPEZ Yasmina, 2015, *Barcelona, París, Ciudad de México. María Luisa Algarra, teatro y exilio*, “Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles”, vol. 17, pp. 302-309.

NIEVA DE LA PAZ Pilar, 2016, *Cambios en las identidades de género: la “Mujer moderna” en el teatro de María Luisa Algarra*, en E. Helena HOUVENAGHEL e Florian SERLET (curadores), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Porrúa, México, pp.119-137.

PÉREZ GALDÓS Benito, 1905, *Casandra (novela en cinco jornadas)*, Perlado, Paez y compañía, Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000246275&page=1> [10-10-21]

PÉREZ GALDÓS Benito, 2006, *Bárbara, Casandra, Celia en los infiernos*, al cuidado de Rosa Amor DEL OLMO, Cátedra, Madrid.

PORTER Phoebe Ann, 1991, *La correspondencia de Benito Pérez Galdós con Teodosia Gandarias*, “Anales galdosianos”, 26, pp. 57-75.

RODRÍGUEZ Juan, 2016, *María Luisa Algarra en el cine mexicano*, in E. Helena HOUVENAGHEL - Florian SERLET (curadores), *Escritoras españolas en el exilio mexicano: estrategias para la construcción de una identidad femenina*, Porrúa, México, pp. 139-156.

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ María Teresa, 2018, *El ciclo troyano en el teatro del exilio español*, “Forma breve” (Em busca da terra prometida: mitos de salvação), vol. 15, pp. 309-322.

VILCHES DE FRUTOS M. Francisca, 2005, *Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma*, “Foro Hispánico”, vol. 27, pp. 43-52.

## LA SANGRE DE ANTÍGONA DE JOSÉ BERGAMÍN

*M. Carmen Domínguez Gutiérrez*

Università Ca' Foscari Venezia

### *Introducción*

El tema de Antígona, desde el estreno de esta tragedia de Sófocles en el 442 a.C. hasta hoy, es recurrente en la literatura y el pensamiento occidental: Hölderlin, Hegel, Kierkegaard o Lacan han interpretado un mito que concentra todas las constantes principales de la conflictividad humana. Antígona es el símbolo incuestionable de la integridad moral y la fuerza vital. Así lo entendieron Bertolt Brecht (1948) o Jean Anouilh (1942), quienes rescribieron el mito como el derecho a la desobediencia civil en un contexto hitleriano. Por su parte Hegel, fascinado por esta tragedia –que consideró «la obra de arte más excelente y satisfactoria» (HEGEL G.W.F. 2007 [1835]: 871)–, la interpretó conforme a su visión del curso de la historia, como un conflicto entre tesis –derecho del Estado representado en la figura de Creonte– y antítesis –derecho de la familia encarnado por la joven Antígona (Hegel G.W.F. 1985 [1832]: 329). Marx llegaría incluso a incluir fragmentos de esta tragedia en *El capital*. Kierkegaard, en el ensayo *El reflejo de lo trágico antiguo en lo trágico moderno* contenido en *O lo uno o lo otro*, gracias a Antígona ofrece una profunda reflexión sobre la actualidad de la tragedia porque a la heroína se la debe comprender desde la categoría moderna de la angustia.

Antígona es una joven «mortalmente enamorada» (KIERKEGAARD S. 2006 [1843]: 179-180). Feminista, anarquista, pacifista, mártir, valiente, modelo de desobediencia civil, gran revolucionaria, rebelde con o sin causa, loca o histérica, Antígona sigue siendo un motivo de reflexión dos milenios después.

Antígona es la demostración de que, como sostiene Carlos García Gual, «al estar vehiculados por una tradición poética, los mitos griegos carecieron de la inflexibilidad que en otros lugares han tenido las narraciones de carácter religioso» (GARCÍA GUAL C. 1995: 59) y eso ha permitido que sean parte de la contemporaneidad de un mundo que, aunque sufre veloces cambios, siempre va a estar ligado a unas realidades universales de las que los griegos ya dieron noticia. La dimensión atemporal ejemplarizante del mito, su capacidad pues de responder a cuestiones vitales en cualquier momento de la historia de la humanidad invita al escritor –heredero de una rica tradición cultural– a reescribirlo, repetirlo y adaptarlo. En la relación dialógica con el texto original se produce una transformación o modificación de la que surge un nuevo sentido iluminador.

Desgraciadamente, en el trabajo de referencia del mito en la tradición cultural occidental, el estudio de George Steiner (*Antígonas*, 2020 [1990]), no se presta atención a las reescrituras en el ámbito hispánico a pesar de la predilección que sus escritores han demostrado en un siglo XX convulso por la violencia pues el contexto contiene, como sostiene Vodicka, el conjunto de relaciones que posibilita que una obra sea considerada y valorada estéticamente y que, al mismo tiempo, ofrece la oportunidad de ver en ella los signos de la época (VODICKA F. 1989: 68). De aquí que algunos escritores españoles, desde posturas incluso enfrentadas, recuperen a Antígona tras la guerra civil: Salvador Espriú –cuya reescritura, en catalán, resaltarán la necesidad de enterrar los cadáveres de ambos bandos contendientes–, José María Pemán –cuya versión, según él mismo indica en el título, es muy

libre y trata sobre todo de cristianizar el mito—; María Zambrano que publica *La tumba de Antígona* en 1967 pero sobre cuyo mito había reflexionado desde 1948, año en que publica el artículo *Delirio de Antígona* y que gravita en torno a las ideas de alteridad y exilio o José Bergamín con *La sangre de Antígona* que escribe en la década de 1950 pero que verá la luz en 1983. Las literaturas hispanoamericanas abordan asimismo el mito: los argentinos Leopoldo Marechal (*Antígona Vélez*, 1951) y Griselda Gambaro (*Antígona furiosa*, 1986) o el puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (*La pasión según Antígona Pérez*, 1968) son tres de los primeros ejemplos de una vastísima tradición de reescritura del mito pues como sostiene Moira Fradinger: «a partir de 1950 Antígona se reescribió tan intensamente en América Latina, que la famosa frase que el héroe de la independencia cubana José Martí escribiera en su texto “Nuestra América” (“La Revista Ilustrada”, New York, 1/1/1891) —“nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra”— podría ser traducida en una versión del siglo veinte que estableciera “nuestra Antígona es preferible a la Antígona que no es nuestra”» (FRADINGER M. 2018).

### *“La sangre de Antígona” de José Bergamín*

Como es sabido, en la obra de Sófocles, los hermanos Eteocles y Polinices, hijos de Edipo, deciden alternarse como soberanos en el reino de Tebas. Pero Eteocles, cumplido su mandato, se niega a abandonar el trono y Polinices ataca la ciudad. Se retan en un duelo ante las murallas de Tebas y se dan muerte uno al otro. Su tío materno, Creonte, se convierte así en el nuevo rey. Ordena celebrar grandes exequias para Eteocles, pero prohíbe dar sepultura a los restos de Polinices por considerarlo traidor a la patria. Antígona se propone enterrar el cuerpo de su hermano a pesar del decreto del nuevo monarca. Su hermana Ismena rehúsa acompañarla. Antígona cubre de tierra el cadáver y es dete-

nida y acusada ante su tío quien la condena a morir encerrada en una gruta. Hemón, su prometido e hijo de Creonte, suplica al padre que derogue la sentencia por injusta, pero este se niega. El joven se dirige al lugar donde ha sido encerrada Antígona, pero al llegar ella se ha suicidado. Mientras, el adivino Tiresias presagia a Creonte los tristes acontecimientos que se avecinan, y el coro exhorta al tirano a que, para evitarlos, rectifique su sentencia, perdone a la joven y permita que se dé sepultura a su sobrino. El rey transige, pero es demasiado tarde porque Hemón, desesperado al encontrar a su prometida muerta, se suicida a la vista del padre. Un mensajero anuncia la muerte a la reina Eurídice que, enloquecida de dolor, se hunde una espada en el vientre y muere increpando al marido.

La *Antígona* de Sófocles plantea entonces un enfrentamiento con el poder establecido. A pesar de la sanción a muerte impuesta por Creonte, Antígona la desobedece. Así, el nuevo rey de Tebas, en un primer momento héroe de la polis, a lo largo del relato se va convirtiendo en un tirano que desoye la opinión y las súplicas de todos: del coro, de su hijo, de Antígona, de Ismena o de Tiresias. Su obstinación lo condena a ver morir a los suyos. Antígona más que insubordinarse contra el poder político defiende una de las normas de la comunidad más arraigadas en el ámbito privado: la obligación familiar de enterrar a los muertos. Frente a Creonte, Antígona se muestra firme, segura, portadora de la *pietas* que exige una especial veneración a la familia y por encima de ella a los dioses. Dicha *pietas* tanto en relación con su padre Edipo, anciano y ciego, al que acompaña a su exilio en Colono, como con su hermano Polinices, muerto e insepulto, la convierten en un admirable prototipo de conducta. No pretende oponerse al rey, sino que exige el respeto a la veneración a los dioses demostrando con ello su *virtus* que, además, en el mundo griego es propia de un varón y no de las mujeres, quienes no son ni siquiera ciudadanas de la polis.

José Bergamín (1895-1983) reescribe el mito de Antígona durante su exilio en París, tras haber pasado quince años en América Latina, precisamente en la misma década, la de 1950, en la que el argentino Leopoldo Marechal publica su *Antígona Vélez* (1952). Bergamín transpone el mito para contar la historia, como ya había hecho con *La Hija de Dios* y *La Niña Guerrillera*, dos obras teatrales publicadas en un único volumen en 1945 que resultan reescrituras de la *Hécuba* griega de Eurípides y del romance medieval *La doncella que fue a la guerra*, respectivamente. Aunque el director de teatro Luis Tavira en 2015 en una entrevista sostuvo que Bergamín empezó a escribir esta obra en México (cit. en SANTA MARÍA FERNÁNDEZ M<sup>a</sup>.T. 2015: 257), Cristine Heine (1998: 43-75) sostiene que la idea de trabajar en el mito de Antígona fue del músico Salvador Bacarisse, un viejo amigo de José Bergamín con el que se reencontró en el París de 1954 y en cuya tertulia participó. De aquí la clave lírica y operística del texto. La ocasión la ofreció el cineasta Roberto Rossellini, que buscaba un papel protagonista para su mujer, la actriz Ingrid Bergman. La ruptura de la pareja condenó al olvido el texto dramático, que no se publicó hasta 1983 en Madrid en la revista “Primer Acto” y dejó inédita la partitura de Salvador Bacarisse.

Bergamín aprovecha la estructura alternante de partes recitadas y partes cantadas de las tragedias griegas para incluir el elemento musical en la obra, así como las estrofas características de la poesía tradicional española: los sonetos, las estructuras con estribillo o las repeticiones de versos o líneas cada cierto tiempo. Otro de sus recursos –que ya había empleado con *La Niña Guerrillera*– es el uso de las estructuras paralelas o con estribillo, cantadas o recitadas por varios personajes o por el coro a modo de eco incesante: «¿por qué muere Antígona?» repiten persistentemente las distintas voces.

La obra se presenta dentro de la más pura ortodoxia con los preceptos aristotélicos: unidad de espacio, de tiempo y de ac-

ción. Al contrario de lo que ocurría en las reescrituras de Hécuba, ambientada en un pueblo de Ávila en un momento de las primeras semanas tras el estallido de la guerra civil española, o de Medea, contextualizada en Córdoba, el espacio en *La sangre de Antígona* es Tebas como en el original, aunque en realidad solo se cita la ciudad al inicio de la obra y la situación geográfica queda difuminada en el resto del texto a favor del contenido, reforzando así la idea de la tragedia griega como universal. El desencadenante del conflicto es la rebelión de Antígona ante la prohibición de enterrar a su hermano, acción que discurre en un tiempo limitado a una jornada. Aunque se mantienen los tres actos del original y la división trágica entre partes cantadas, en verso, y partes habladas, en prosa, no se sigue al pie de la letra la versión original pues *La sangre de Antígona* no inicia con el largo diálogo sofocleo entre las dos hermanas, Ismene y Antígona, que discuten sus posturas enfrentadas sobre enterrar o no a Polinices. Tampoco el final coincide con las muertes de Hemón y de Eurídice, el prometido de Antígona y su madre, ya que la maldición de Tiresias no irá contra Creonte, único culpable en este texto de su muerte, sino contra todo el pueblo tebano, que es quien deja morir a Antígona (SANTA MARÍA FERNÁNDEZ M<sup>a</sup> T. 2011:102). Esto es francamente significativo porque se aleja de todas las hermenéuticas y reescrituras del mito, que culpan a Creonte como el máximo responsable de lo ocurrido. Y contextualizando el texto en el momento de reescritura del trabajo, se observa que coincide con la postguerra española donde se instaura la dictadura franquista, la Segunda Guerra Mundial y los juicios de Núremberg. Es un momento de profunda reflexión occidental acerca de los totalitarismos, de la “justicia del vencedor” y de las responsabilidades colectivas. Reflexión de la que se hace partícipe José Bergamín.

Bergamín, además, renuncia a la lectura clásica hegeliana de este mito: la pugna entre las dos esferas de poder, familia y Es-

tado, representadas respectivamente por los personajes de Antígona y Creonte. Para él la lectura no es la superioridad de una de esas esferas sobre la otra, o la exasperación de ambas cuyos excesos invitan al virtuoso y deseado punto medio aristotélico, que permite a la obra griega sugerir la moderación y reflexión. Entiende, como ya había hecho Kierkegaard, que lo fundamental es el sufrimiento de Antígona, el conflicto ético en el que queda sumida. En la versión de Kierkegaard se desplaza la importancia de la relación entre hermanos para centrarse en la relación de Antígona con su padre, es decir hay un pasaje en las relaciones de parentesco de corte horizontal al corte vertical y Antígona ya no es sobre todo hermana, sino hija y, en menor medida, también prometida. La Antígona de Sófocles se debate entre Polinices y Creonte, la de Kierkegaard entre Edipo y Hemón. Por eso al filósofo danés no le interesa fijarse en la disyuntiva esfera pública y esfera privada e insiste en que la tragedia se desarrolla íntegramente en la esfera privada porque son dos deberes familiares de Antígona los que colisionan entre sí: la obligación de respetar la memoria del padre difunto –es necesario recordar que en la versión del filósofo danés Antígona sabe de la culpa del padre– y la obligación de sinceridad con su futuro esposo (KIERKEGAARD S. 2006 [1843]: 179). Creonte es así una figura innecesaria, como prescindible es el conflicto con la esfera política: si en Sófocles la tragedia surge cuando se entierra a quien estaba prohibido sepultar, en Kierkegaard cuando se pretende desenterrar un secreto ya sepultado. Ahora bien, aunque la lectura del mito que hace Bergamín está en la línea del filósofo danés y entiende que el conflicto ético de la protagonista es el nudo gordiano de la tragedia, para él, la muerte de los hermanos, uno a manos del otro, es el desencadenante. De hecho, en *La sangre de Antígona*, la heroína dirige las siguientes palabras a sus hermanos, que en la obra se le aparecen como sombras: «vuestra sangre ha sido semilla de mi horrible sueño y mi sueño os ha vuelto sombras.

Ahora oigo vuestras voces en mi corazón, diciéndome que no estáis muertos; porque os habéis matado. Matasteis para no morir. Por temor el uno al otro. Pero yo estaba entre vosotros, invisible, y vuestro hierro fratricida fue a mí a la que hirió de muerte» (BERGAMÍN J. 1983: 52).

El conflicto para Antígona no es, y ni siquiera inicia, con la decisión de Creonte de no permitir enterrar a Policines, decisión a la que ella se rebela. El conflicto nace con sus hermanos por haberse retado y asesinado mutuamente. Como anuncia el Corifeo I en la escena primera «tu hermano te mata para que tú mates a tu hermano» a lo que el Corifeo II contesta con un «doble crimen. Doble impiedad» (BERGAMÍN J. 1983: 49). Es este enfrentamiento el que no deja más elección a Antígona que la muerte. Cuando el Corifeo I le reprocha «has traicionado la vida dándole el nombre de la muerte, abriéndole las puertas del infierno» ella responde «vosotros sois la voz del Infierno. Clamáis por una vida condenada. Yo grito por una invencible muerte. Por el vencido amor» (BERGAMÍN J. 1983: 50). Pero a diferencia de la Antígona de Kierkegaard, incapaz de actuar y condenada al eterno sufrimiento que la conduce a la muerte —el dilema moral de compartir o no el secreto de su padre con su prometido—, la Antígona bergaminiana, como la de Sófocles sí actúa, entierra a su hermano y asume su destino. En este sentido la reescritura que hace del mito María Zambrano en *La tumba de Antígona* complementa la de Bergamín. En ambas hermenéuticas se propone el dilema del libre albedrío y la culpa. Hermanos que matan y mueren, hermanas que eligen o no obedecer a las leyes de los humanos o a las de los dioses. Aunque marginal existe la posibilidad de elección. Zambrano ya había escrito antes de la guerra, en la revista “Cruz y Raya” dirigida por Bergamín, acerca de esa existencia paralela que parece importunar y enfrentar al ser humano con lo que podría haber sido su vida y no fue. Con la responsabilidad de la elección y su durabilidad. El tema del “otro”, la alteridad, cobra

gran relevancia en las poéticas de ambos autores. Como también la lectura política de la guerra entre hermanos que reproduce la guerra fratricida española. Zambrano aprovecha en su texto un larguísimo soliloquio de la protagonista para reflexionar sobre el exilio. Bergamín, como ya había hecho en sus otras obras de “teatro de contienda” como las ha llamado M<sup>a</sup> Teresa Santa María Fernández para referirse a las escritas en el exilio y con guiños evidentes a la guerra civil española, insiste en la postura de los vencedores y vencidos, de la violencia infringida sobre los vencidos, y las víctimas colaterales de estos conflictos, la población civil, en su mayoría mujeres y niños.

El destino de Antígona es un destino en el que la renuncia al amor de su prometido no es un dilema moral sino una renuncia a la maternidad. Antígona se niega a verter más sangre. Pero sobre todo se niega a procrear con la suya. Para seguir la trama del texto bergaminiano es necesario conocer el mito porque los datos aportados por el Mensajero no son suficientes. El lector debe saber que Antígona es hija de Edipo, cuáles son las desgracias acaecidas a este y a su familia, para entender la frase que las sombras de Policines y Eteocles le dicen a su hermana: «tu sangre es impura como la muerte porque heredaste con nosotros la misma culpa» (BERGAMÍN J. 1983: 52). Los protagonistas del ciclo épico tebano son Layo y toda su estirpe. De hecho, el ciclo se inaugura con la maldición de Layo, cuya desgracia recaerá sobre todos sus descendientes a pesar de que no son responsables de dicha culpa –de la misma manera que los descendientes de los bíblicos Adán y Eva, cargan con la culpa de sus progenitores–. Layo es el heredero legítimo del reino de Tebas obligado a abandonar su trono y huir. Se refugia en el Peloponeso, pero traiciona la hospitalidad de Pélope porque se enamora de su hijo Crísipo que lo rechaza, pero del que abusa y el joven desesperado se suicida. Pélope maldice a Layo y este regresa a Tebas donde es proclamado rey y se casa con Yocasta. Durante años intentan te-

ner hijos sin suerte y un oráculo le anuncia que el único hijo que engendrarán lo matará y se acostará con su madre. Al poco nace Edipo y, para evitar la maldición, Yocasta y Layo, lo dan a un criado para que lo sacrifique. Este, conmovido, lo confía a unos pastores que a su vez lo entregan a los reyes Pólipo y Peribea que lo crían como si fuera su hijo. Un día Edipo descubre que es adoptado y acude a un oráculo que le anuncia que matará a su padre y se acostará con su madre. Huye horrorizado de Corinto sin saber que es, precisamente su huida, la que lo conducirá a cumplir lo que está tratando de evitar: en un cruce de caminos se encuentra con Layo, al que asesina por obstaculizarlo y se acerca a Tebas. Allí vence a la esfinge que atemoriza la ciudad y Creonte le entrega la mano de su hermana Yocasta, reina viuda, y con ello el trono de Tebas. La peste asola la ciudad y Tiresias anuncia que la enfermedad no cesará hasta que se encuentre al asesino de Layo. Cuando se descubre la verdad, Yocasta se ahorca y Edipo se pincha los ojos con los broches del vestido de su madre-esposa. *Antígona*, la última obra del ciclo tebano narra la lucha entre los hijos varones de Edipo que se dan muerte mutuamente y Antígona que había hecho de lazarillo para su padre es condenada a muerte por dar sepultura a su hermano Policines. Así, la frase apenas citada del texto de Bergamín «tu sangre es impura como la muerte porque heredaste con nosotros la misma culpa» (BERGAMÍN J. 1983: 52) se convierte en la clave de lectura del texto y de su título. Es en la sangre, que transmite la maldición de Layo, donde reside el problema. Y de aquí que Antígona entienda que el mayor sacrificio no es morir –sus hermanos al matarse entre sí no le han dejado otra alternativa– sino no dar vida, no convertirse en madre, no continuar su estipe: «juntos murieron mis hermanos |de una sola y única muerte, |cumplidora de un mismo destino. |¿Por qué habéis querido separarlo? | ¿En nombre de qué ley más poderosa que la de su sangre? | ¿La de mi sangre! |Ellos murieron juntos, unidos por un mismo afán desesperado

lpeleando el uno contra el otro para matar cada uno len el otro lo que querían matar en sí mismos: |–su propia sangre–. Lo que yo quiero matar también en mí» (BERGAMÍN J. 1983: 59). Así, lo que mueve a la heroína bergaminiana es el deseo de no transmitir una culpa: «yo no engendraré hijos de sangre; y rescataré con mi muerte esa sangre que vosotros habéis vertido» (BERGAMÍN J. 1983: 52). El suyo es un acto de amor y de libertad.

La renuncia a la maternidad es, por tanto, el nudo central de la obra de José Bergamín quien, además, da un sentido profundamente religioso a la tragedia griega. Al inicio del acto tercero los soldados encierran a Antígona en la cueva y le entregan un pedazo de pan, una jarra de vino y una espada. Antígona desmigaja el pan desparramándolo por el suelo: «¡No te llevaré más a mi boca! ¡Serás alimento terrestre de las aves pasajeras del cielo!» (BERGAMÍN J. 1983: 66). Versa el vino en la tierra: «¡Sangre que no eres sangre! ¡Tú no sacias la sed del alma! [...] ¡La tierra es tu sed! ¡Vuelve a ella!» (BERGAMÍN J. 1983: 66). En la liturgia cristiana, con la transmutación del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo, se redimen los pecados de la humanidad. Antígona se niega a comulgar de ese pan y de ese vino y los devuelve a la tierra. Para ella ya no existe la posibilidad de comulgar cristianamente con el mundo. Bergamín al recuperar la angustia demuestra que no hay redención: la falta de esperanza de Antígona la lleva al suicidio. Esta ausencia de redención permite concebir la obra, a pesar de los constantes guiños cristianos del autor, como una tragedia griega. En cambio, su reflexión sobre la espada –«¿Y eres tú la que vienes a darme la libertad? ¿Pues cuándo la diste? ¿A quién se la diste? ¡Nunca has sido libertadora! ¡Tú no eres la llave del corazón, aunque te clavabas en el pecho, lahincándote en él para abrirle paso a la sangre. Tú no la libertas, la derramas, aprisionándola en la huida. ¡Matas sin morir! ¡Eres mi peor enemiga!» (BERGAMÍN J. 1983: 67)– le permite convertir la *pietas* griega en una cristiana que no se identifica exclusiva-

mente con el culto de honrar a los familiares y antepasados, pues se amplía a todos los semejantes, el amor al prójimo proclamado por el cristianismo.

En definitiva, la reescritura de Antígona de José Bergamín se aleja de la interpretación canónica de este mito griego en términos de conflicto entre derecho de Estado y religión familiar para presentar un personaje femenino que, a pesar de cargar con la culpa de sus antecesores, toma las decisiones adecuadas que le permiten permanecer en todo momento inocente. Al elegir enterrar a su hermano y al decidir que no tendrá hijos, evita derramar más sangre, pero también que la culpa se perpetúe en su descendencia. La Antígona bergaminiana es un ejemplo de integridad moral, una lección, y dado que, como sostiene Pociña, «la reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo» (POCIÑA PÉREZ A. 2001: 7), es claro que José Bergamín usa este personaje femenino como modelo digno de imitación y, puesto que la recreación del mito tiene una dimensión histórica que da cuenta del contexto en el que se produce, también como reflejo sentimental de la condición del autor, un escritor exiliado tras una guerra fratricida.

## *Bibliografía*

AMBROSI Paola, 2003, *Postfazione* en José BERGAMÍN, *La sangre de Antígona. Il sangue di Antigone*, Alinea Editrice, Firenze.

ANOUILH Jean, 2009 [1942], *Antígona*, traducción de Aurora BERNÁNDEZ, Losada, Buenos Aires.

BERGAMÍN José, 1978 [1945], *La hija de Dios y La Niña Guerrillera*, Hispamerca, Madrid.

BERGAMÍN José, 1954, *Medea la encantadora*, “Entregas de la Licorne”, 4, pp. 15-40.

BERGAMÍN José, 1983, *La sangre de Antígona*, “Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral”, 198, 1983, pp. 48-69.

BRECHT Bertolt, 2014 [1948], *Antígona de Sófocles*, en la versión de Hölderlin adaptada por el autor, edición bilingüe, traducción de Helena Cortés GABAUDAN y prólogo de Arturo LEYTE, La oficina de arte y ediciones, Madrid.

ESPRU Salvador, 1955 [1939], *Antígona*, Raixa, Palma de Mallorca.

ESPRU Salvador, 1965 [1963], *Antígona*, “Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral”, 60, 1965, pp. 27-37.

FRADINGER Moira, 2018, *Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro*, “Letra Urbana”. Disponible en: *Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro* | Letra Urbana

GAMBARO Griselda, 2011 [1983], *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Buenos Aires, Ediciones la Flor, pp. 313-328.

GARCÍA GUAL Carlos, 1995, *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, Madrid.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 2007 [1835], *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo BROTONS MUÑOZ, Akal, Madrid.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 1985 [1832], *Lecciones sobre filosofía de la religión. La religión determinada*, vol. 2., traducción y edición de Ricardo FERRARA, Alianza Editorial, Madrid.

HEINE Christina, 1998, *Salvador Bacarisse en el Centenario de su nacimiento*, “Cuadernos de Música Iberoamericana”, 5, 1998, pp. 43-75.

HÖLDERLIN Friedrich, 2014 [ca. 1800], *Antígona*, edición bilingüe, traducción de Helena Cortés GABAUDAN y prólogo de Arturo LEYTE, La oficina de arte y ediciones, Madrid.

KIERKEGAARD Søren, 2003 [1843], *Antígona*, traducción de Juan GIL-ALBERT, Renacimiento, Sevilla (reproducción de la edición de Séneca, México, 1942).

KIERKEGAARD Søren, 2006 [1843], *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, traducción de Darío GONZÁLEZ y Begoña SÁEZ TAJAFUERCE, Trotta, Madrid.

LACAN Jacques, 1988 [1959-1960], *El seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona.

MARECHAL Leopoldo 1997 [1952], *Antígona Vélez*, Colihue, Buenos Aires.

PEMÁN José María, 1946, *Antígona (adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles)*, Aguirre Impresor, Madrid.

POCIÑA PÉREZ Andrés, 2001, *Sobre la reescritura del drama*, “Revista de la Asociación de Autores de Teatro”, 6, 2001, 4-10.

SÁNCHEZ Luis Rafael, 1968, *La pasión según Antígona Pérez*, Editorial Cultural, Río Piedras.

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ María Teresa, 2011, *El teatro de José Bergamín*, Fundamentos, Madrid.

SANTA MARÍA FERNÁNDEZ María Teresa, 2015, *El último estreno de La sangre de Antígona de José Bergamín (2013-2014)*, “Laberintos”, 17, 2015, pp. 257-270.

SÓFOCLES, 2021 [442 a.C], *Antígona en Tragedias completas*, traducción y edición de José VARA DONADO, Cátedra, Madrid, pp. 147-194.

STEINER George, 2020 [1990], *Antígonas. La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona.

VODICKA Felix, 1942, *La concreción de la obra literaria*, en Rainer WARNING (ed.), 1989, *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, pp. 63-80.

ZAMBRANO María, 2021 [1967], *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de Virginia TRUEBA MIRA, Cátedra, Madrid.

DEL MITO AL COMPROMISO POLÍTICO:  
OTRAS REESCRITURAS DE ANTÍGONA

*Susanna Regazzoni*

Università Ca' Foscari Venezia

En la tradición hispánica son numerosas las reescrituras de *Antígona* (441 a. C.) de Sófocles. En estos últimos 40 años, la mítica heroína se ha convertido en referente de muchas escritoras latinoamericanas para narrar la violencia que vive el continente (CHIRINOS BRAVO K. 2019: 25). De hecho, se presentan textos en los que el mito adquiere una dimensión significativa, que responde a las nuevas circunstancias políticas y sociales. Imposible dar cuenta de sus múltiples reelaboraciones artísticas, sí es común a ellas un elemento que se relaciona con un heroísmo fiel a los propios valores e ideales capaz de enfrentar a la arbitrariedad del poder. Al observar con detención las reelaboraciones artísticas del mito, se advierte la marca de las condiciones históricas en las que se generan; ya que, como señala Jennifer Duprey, «The myth of Antigone is trans-historical, that is, it travels across history, not outside it» (DUPREY J. 2013: 16).

Dichas reescrituras apuntan al reclamo femenino, a la defensa del individuo, o de la familia frente a la amenaza de estados dictatoriales. No es casualidad que, salvo algunos precedentes, como en Alfieri y Racine, la mayoría de las reinterpretaciones aparezcan en el siglo XX, época de cruentas guerras fratricidas,

así como de luchas por la igualdad de derechos. Numerosas pensadoras feministas, entre ellas Luce Irigaray, Judith Butler y Adriana Cavarero, se reconocen en la solitaria hija de Yocasta, luchando contra el patriarcado y estableciendo un largo debate.

Además, Antígona también se convierte en símbolo del exilio y marginación durante y después de la Guerra Civil española; un conflicto fratricida que recuerda al enfrentamiento entre Eteocles y Polinice. Entre otros, tanto el catalán Salvador Espriu como la española María Zambrano dialogan durante los duros años del franquismo con la hija de Edipo en sus obras. En *La tumba de Antígona* (1967) Zambrano hace de la virgen una figura de piedad, que finalmente logra purificarse en los últimos momentos de su vida. Más cínico, Espriu la convierte en símbolo del perdón, pero insinúa que su sacrificio será inútil. Lo subraya también la célebre y provocativa puesta en escena de *Antígona* del Living Theatre, presentada de gira en los mismos años en que el mundo se enfrenta a la guerra de Vietnam.

En este análisis sobre las reescrituras del mito de Antígona, consideraré la obra teatral de Griselda Gambaro<sup>1</sup> (1923), *Antí-*

---

1 Narradora y dramaturga argentina nacida en 1928. Ocupa un lugar destacado en el contexto teatral latinoamericano. Cuenta con una profusa obra literaria, de marcado compromiso político y social. Durante la dictadura militar se vio obligada a exiliarse en España, y su novela *Ganarse la muerte* fue prohibida por un decreto del general Videla. Entre sus obras teatrales destacan: *Los siameses*, *El campo*, *Nada que ver*, *Sucede lo que pasa*, *La malasangre*, *Antígona furiosa* y *Morgan*. A grandes rasgos, la obra de Gambaro es cercana a las principales corrientes teatrales europeas de los años 50, como el existencialismo, el teatro de la crueldad y el teatro del absurdo, sin que pueda afiliarse sin más a ninguna de ellas. Ha recibido numerosas distinciones, entre las que se encuentran el Premio Fundación Di Tella, el Doctorado *Honoris Causa*, concedido por el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), el Premio por la Paz “Azucena Villaflor” y el premio Atahualpa del Cioppo, otorgado por el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) como reconocimiento a su trayectoria artística. En 2010, pronunció el discurso inaugural de la Feria del Libro de Fráncfort,

*gonia furiosa* (1986-88) y la novela *El tercer país* (2019) de Karina Sainz Borgo (1982).

En la obra de Gambaro, se presenta en escena a Antígona, la clásica heroína tebana ya muerta que, como un alma en pena recuerda a quienes “están sin sepultura”. En esta alegoría contemporánea, se superponen las voces de la tragedia clásica con la realidad de la Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). La obra se escribe con el objetivo de darles una voz a los silenciados por el terrorismo de Estado y enfrentar, desde la palabra, a Antínoo –el pueblo temeroso y cómplice– y a Corifeo –el dictador– con las víctimas. De esta manera, el mito clásico recontextualizado aloja la memoria de las Madres de Plaza de Mayo y de la sociedad que reclaman justicia y dicen “nunca más”<sup>2</sup>.

Griselda Gambaro afirmó en una entrevista: «yo iba a hablar con la voz de una mujer latinoamericana y con las voces de tan-

---

Alemania, en nombre de los escritores argentinos, en la edición en que su país fue el invitado de honor. Casada desde 1955 con el escultor Juan Carlos Distéfano –también parte del movimiento del Di Tella– decidieron exiliarse en 1969 ante el clima represivo de la dictadura comandada por el militar Juan Carlos Onganía. Es este clima lo que la impulsó a escribir una de sus obras más vigentes, *El campo* (1968), sobre las vicisitudes de un argentino que despierta en un campo de concentración nazi. En 1977, publicó su novela *Ganarse la muerte*, que fue censurada y los ejemplares fueron secuestrados y la escritora, otra vez, fue obligada a exiliarse hasta su regreso en 1980. En 1981, su obra *Decir que sí* se estrenó en el mítico ciclo “Teatro Abierto” como un llano desafío al régimen militar. Allí, a través de un diálogo absurdo entre un peluquero y un hombre, se revela la violencia que puede generar el silencio y la pasividad que infunde el miedo. Para Gambaro, aquel ciclo fue un importante fenómeno que comunicó la solidaridad entre la gente de teatro y el público, pero no implicó una revolución estética. Es decir que recuperó al público, superó el miedo y el consiguiente aislamiento que había impuesto la dictadura. Pero en el aspecto teatral, no aportó cambios importantes.

2 Expresión dicha para cerrar su alegato en el juicio a la Junta militar por el Fiscal Dr. Julio César Strassera.

tas mujeres que en mi país han hecho lo mismo que Antígona, que desobedeció la orden del rey Creonte y arrojó un puñado de tierra sobre el cadáver de su hermano, suficiente como para cumplir con la tradición de dar sepultura a sus muertos. Antígona es cada una de las Madres de la Plaza de Mayo que han pagado con su vida la desobediencia» (NAVARRO BENÍTEZ J. 2002: s.p.).

Tal como se explica en el programa de mano entregado en el estreno, la autora «arma una nueva Antígona fuera del tiempo para que paradójicamente nos cuente su historia en su tiempo y en el nuestro» (MOGLIANI L. 1997: 98), difuminando así las fronteras entre el presente argentino y el pasado tebano. En sintonía con una larga tradición de Antígonas, el texto de Gambaro se apropia de la tragedia de Sófocles y refuncionaliza fragmentos de otros autores como, por ejemplo, Marguerite Yourcenar, William Shakespeare y Rubén Darío. Así, la autora reelabora el mito griego para hablar de la situación que atravesaba su país por esos años, tomando el texto social implícito (PELLAROLO S. 1992: 79).

En este punto se puede recordar lo que sostiene Josefina Ludmer al reflexionar sobre las «literaturas postautónomas», puesto que este texto –como otros– no permite una lectura meramente literaria, y toma en cuenta la conexión insoslayablemente social de la construcción del lenguaje, la estética desapropiacionista que puede trabajar con materiales de archivo, testimonios, textos no literarios, y realizar otro tipo de composiciones que oscilan entre una lectura no literaria y una literaria, siguiendo la tradición de la literatura argentina.

Acerca de cómo surge su obra, Gambaro asegura en una entrevista realizada en 1999 que:

Creo que en esta pieza es donde el mestizaje cultural se hace más evidente. De cualquier forma, Antígona es un personaje del que se han apropiado en todas partes. Los griegos dieron mucho de sí. Pero nuestra manera de

apropriarnos es muy diferente a la de los creadores que producen en los grandes centros culturales. Los argentinos no nos podemos dar ese lujo, porque no tenemos el tiempo ni las condiciones económicas para dedicarnos a investigar. Entonces, tomamos un atajo, usamos, si se quiere, nuestra ignorancia y lo que sabemos. A partir de ahí, imaginamos e inventamos otra cosa para hablar de nuestra realidad... Es y no es exactamente la Antígona de Sófocles, desde luego. (ROFFÉ R. 1999: 113-114)

En un clima expectante por la situación agónica de la dictadura militar, surge la propuesta de Teatro Abierto. Un movimiento contestatario a las imposiciones del régimen militar en el cual la autora participa con *Decir Sí*<sup>3</sup>. La preparación literaria y la mirada femenina de Gambaro le permite desarrollar piezas teatrales que decodifican las estructuras sociales; visibilizan lo oculto; recuperan la memoria de los marginados para darles roles protagónicos. Comenta Gambaro:

Creo que en mis obras la mujer aparece en espacios que no son subalternos, como en *Antígona furiosa* (1986), *La malasangre* (1981), *La persistencia* (2004). A veces es una mirada crítica, como *La señora Macbeth* (2002). (MAYR G. 2013: s.p.)

Además de incorporar aspectos socioculturales e histórico-políticos, la cuestión del otro, los desaparecidos y la condición de la mujer en la sociedad argentina son temas constantes en su obra. Cito a Gambaro:

---

3 *Decir sí* es una obra dramática o pieza breve escrita por Griselda Gambaro que se estrenó en el contexto de Teatro Abierto en 1981. La obra toma forma en una peluquería y tiene dos personajes, que son el peluquero y el hombre. Se enfoca en el tema de la relación del dominador y el dominado.

[...] las mujeres de mi generación padecieron una educación autoritaria, de mucha sujeción. Me ha ayudado mucho el trabajo de otras mujeres, tanto en el aspecto social, político, sexual, de libertad de género. Si bien no me he especializado en el tema, puedo decir que a través de mi trabajo he incorporado otra mirada. (MAYR G. 2013: s.p.)

El estilo de Gambaro busca romper con los paradigmas misóginos de lo que se considera como escritura “femenina”. En otras palabras, la escritora busca su propia voz, experimentando y legitimando los elementos femeninos para proponer al lector (y espectador) los males de la sociedad, la cosificación, la represión y la violencia<sup>4</sup>.

Sobre su preparación como dramaturga, Gambaro tiene una experiencia diferente a lo que se considera convencional, pues no tiene contacto directo con “el fenómeno teatral” (directores, actores, vanguardias), pero es una gran lectora de teatro. Por ende, su preparación es puramente literaria.

En *Antígona furiosa* (1986), Antígona está recientemente muerta, como, también, lo están los desaparecidos durante la dictadura militar argentina. Son “desaparecidos” porque no se encontraron sus cuerpos, no se enterraron sus cadáveres. Y esa es una de las razones por la que la dictadura permanece en la memoria colectiva de toda una nación. Desde el principio se presenta en escena a Antígona, la clásica heroína tebana, como un

---

4 El teatro de Gambaro se divide en dos momentos. El primero, durante la dictadura, tiene mucho que ver con la relación entre víctima y victimario y la violencia ejercida arbitrariamente desde el poder legítimo que implica la desintegración de la víctima. Mientras que la segunda etapa de su teatro, el de la postdictadura, se concentra en otros temas de interés que aún prevalecen en sus obras literarias, como la representación del subalterno, la reconstrucción de la memoria individual y colectiva, la recuperación del otro y de los olvidados.

alma en pena porque ha muerto y lo único que puede hacer es recordar a aquellos «sin sepultura». En esta alegoría contemporánea, se superponen las voces de la tragedia clásica con la realidad vivida en la Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). La obra se escribe con el objetivo de darles una voz a los silenciados por el terrorismo de Estado, y enfrentar, desde la palabra, a Antínoo –el pueblo temeroso y cómplice– y a Corifeo –el dictador– con las víctimas. De esta manera, el mito clásico recontextualizado aloja la memoria de las Madres de Plaza de Mayo y de la sociedad que reclama justicia y dice “nunca más”.

Atrapados en un tiempo indefinido, que mezcla la tragedia griega clásica con la tragedia argentina contemporánea, Antígona, Antínoo y Corifeo (únicos personajes de la obra de Gambaro) discuten, parodian, recrean, reviven, en síntesis, recuerdan la tragedia de Sófocles, y, de forma menos evidente, pero más relevante, la dictadura militar argentina. La autora utiliza el recuerdo como un mecanismo que le permite reconstruir la obra en las claves de su tiempo. Utiliza a la protagonista para dar voz a aquellos que ya no la tienen, y llenar el silencio que dejaron los desaparecidos. La autora declara que nunca quiso seguir fielmente la obra original y mucho menos adaptarla: «Lo que pretendí en su momento fue crear una obra con características propias. Por supuesto que escuchaba a Sófocles, pero desde muy lejos, lo suficiente como para tener mi propia libertad. Pero no solo está Sófocles en la obra, si te fijas está Shakespeare, citas a Rubén Darío y muchos más» (NAVARRO BENÍTEZ J. 2002: s.p.). Así como la tragedia clásica irrumpe en la escena, se encuentran también expresiones de “argentinidad”, proceso a través del cual la representación se aleja del tiempo mítico de la tragedia griega para relacionarse con la mentalidad de la Argentina de la época. Gambaro reconstruye el relato a partir del dialecto local; de esta manera, se recuerda no solo la tragedia, sino también el pasado reciente de la Nación. Por ejemplo, Corifeo le pregunta a Antí-

gona, de manera burlona, «¿Y para cuándo el casorio?» (GAMBARO G. 2011: 316), expresión vulgar que se usa para indicar “casamiento”. Luego, para referirse a Hemón, utiliza la palabra «mocito» (322), empleada generalmente para referirse a alguien joven y hay otros ejemplos. En varios pasajes del texto, ella se aleja del tono solemne que mantiene la mayor parte de la obra y utiliza expresiones coloquiales como cuando se refiere a Creonte como a un «loco de atar» (320). La mezcla entre el tono propio de la tragedia y el dialecto porteño le permite a Gambaro establecer un paralelo entre la obra clásica y la realidad argentina, a la vez que posibilita una lectura paródica del texto original.

Sin embargo, Antígona no aparece en la caverna en Tebas, ni siquiera en el infierno (al menos no en el infierno que el imaginario colectivo nos haría prever). La heroína aparece en un café de Buenos Aires. Reconstruir la tragedia de Sófocles en un café es desacralizar la obra; rememorar la dictadura en un espacio tradicional para los argentinos, es dotar a los hechos del sentido de realidad y de cotidianidad que, en ese momento, se les negaba. En ese lugar fuera del tiempo trágico, Antígona es recordada y subordinada a la realidad argentina.

Cuando Corifeo señala que Antígona “debería estar ahorcada”, no remite al texto clásico, sino que señala que el precio por recordar es la muerte, como pasó con las Madres de Plaza de Mayo perseguidas, e incluso desaparecidas, por recordar a sus hijos. Corifeo representa a esa parte de la sociedad que niega la gravedad de los hechos del pasado. Antínoo, en un acto reflejo, le hace ver que «no pasó mucho tiempo» (317), pero él reafirma esto: «pasó, ¡y a otra cosa!» (317). De esta manera, se hace eco de un pensamiento generalizado en la sociedad: «Ya pasó, mejor no recordar» (317). Finalmente, Antínoo propone celebrar porque «volvió la paz». Ambos legitiman la dictadura a cambio de la restitución de la «paz social» quebrada por la izquierda subversiva. En el momento en que Antígona aparece en escena,

se la confunde con otro gran personaje trágico; el Corifeo dice esto: «¿Quién es esa? ¿Ofelia?» (315). Gambaro une a la heroína tebana con la imagen de Ofelia para ligarla a la locura: la hija de Polonio enloquece cuando Hamlet mata, por una confusión, a su padre. A la joven tebana se le considera loca por desafiar la autoridad de Creonte. Antígona toma la voz de Ofelia y canta su propia versión del texto de Shakespeare.

Avanzando en la obra, mientras Antígona recuerda a sus hermanos, Corifeo le pregunta a Antínoo lo siguiente: «¿Qué pretende esta loca? ¿Criar pena sobre pena?» (316). El personaje busca deslegitimizar el reclamo de Antígona al tratarla de loca. Un proceso similar al que se observa en la obra se realizó con las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura, a las que se las llamaba «las locas de Plaza de Mayo». Corifeo la acusa de querer «criar pena sobre pena»: no niega que lo que sucedió fue una pena, pero afirma que reclamar justicia es generar más dolor. Antínoo responde a la pregunta retórica de su compañero: «Enterrar a sus hermanos, pretende, en una mañana tan hermosa» (315). Conoce el deseo de la protagonista, pero no lo comprende.

En la tragedia clásica, cuando Antígona es condenada a ser encerrada en una caverna por desafiar la autoridad de Creonte, en el momento en que los guardias la llevan a cumplir su condena, ella proclama esto: «¡Infortunada de mí, que estando entre los mortales, no existo ya, y ni me hallo entre los vivos, ni entre los muertos!» (SÓFOCLES 2012: 106). En otras palabras, Antígona no se encuentra en ningún lugar, ella ha desaparecido. Sin embargo, Sófocles no utiliza la palabra «desaparecer» para referirse a Antígona, pero, más de dieciséis siglos después, Griselda Gambaro reutiliza la frase amplificándola: «Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. Vivirán a la luz como si no pasara nada. ¿Con quién compartiré mi casa? No estaré con los humanos, ni con los que murieron, no se me contará entre

los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo en vida» (GAMBARO G. 2011: 324).

El llanto de Antígona es como el de las Madres, que lloran a sus hijos sin que nadie las escuche, que reclaman en vano ante una sociedad que, durante la dictadura, prefiere ignorarlas. En segundo lugar, tanto ellas como Antígona no tienen con quién compartir su casa porque esta quedó vacía a partir de la propia desaparición y la de sus seres queridos. Deben tolerar la hipocresía y la indiferencia social de todos aquellos que prefieren hacer «como si no pasara nada». En tercer lugar, Antígona «desaparece» por querer enterrar a su hermano de la misma manera que las integrantes de Madres de Plaza de Mayo reclaman la aparición de sus hijos <sup>5</sup>.

### *Karina Sainz Borgo*

Karina Sainz Borgo (Caracas, 1982)<sup>6</sup> en *El tercer país* (2021, traducida en 2022 al italiano con el título *La custode*, La guarda), retorna, en parte, al mito de Antígona y describe un lugar distó-

---

5 Entre el 8 y el 10 de diciembre de 1977, fueron secuestradas Esther Ballestrino, María Ponce de Bianco y Azucena Villaflor, una de las fundadoras de la organización. A lo largo de los años de la dictadura, otras nueve integrantes fueron víctimas de la desaparición.

6 Karina Sainz Borgo es una escritora periodista venezolana que vive en España desde 2006. Junto a autores como Keila Vall de la Ville, Rodrigo Blanco Calderón, Michelle Roche Rodríguez o Camilo Pino, forma parte de lo que la crítica ha llamado la “literatura de la diáspora” o “el éxodo”. Es autora de ensayos políticos y escribe en “ABC”. Su primera novela, con la que empieza su actividad de novelista, es *La hija de la española* (2019). El libro narra la historia de una mujer sola que intenta escapar del infierno en que se ha transformado su país, que supuestamente es Venezuela. Una vez más, se aborda el tema de la oposición civilización-barbarie a través de un lenguaje esencial y atento al color local.

pico y fronterizo, un cementerio ilegal a caballo entre Oriente y Occidente, posiblemente, entre Colombia y Venezuela.

Esta segunda novela de la escritora venezolana se puede leer muchas veces y de distintas formas, dependiendo de quién la lea y su conocimiento de las referencias intrínsecas que contiene. Sus personajes reúnen lo mejor y lo peor de la naturaleza humana. Pero dentro de todas estas tragedias está la esperanza de que haya seres humanos que ayuden a las personas, al menos, a enterrar a sus muertos, lo que representa un rayo de luz de la humanidad en medio del polvo que levantan estos lugares.

Una tierra de nadie que representa las muchas fronteras conflictivas que existen en el mundo es el lugar donde se desarrolla la acción. El tema de la peste, además, totalmente actual, pensado antes de la pandemia, sin embargo, es absolutamente relacionable. «La peste atacaba la memoria [...]. Al comienzo dijeron que la transmitía el agua, luego los pájaros, pero nadie era capaz de explicar nada sobre la epidemia de desmemoria...» (SAINZ BORG K. 2021: 13), reflexiona Angustias Romero, la narradora.

Dos mujeres son las protagonistas de la novela. La primera en aparecer es la joven Angustias, quien, en compañía de su pusilánime marido, huye de la epidemia que asola una tierra fronteriza. En el terrible viaje de intensos ecos faulknerianos se encuentra con la otra protagonista, Visitación, una sepulturera vigorosa, negra y de mediana edad que acoge a los difuntos sin hogar en el cementerio ilegal conocido como El Tercer País, epicentro de la acción imaginaria de la que parte el libro que lleva su título.

Angustias escapa de la peste junto con su marido y sus mellizos recién nacidos. Durante el viaje los niños mueren y Angustias renuncia a alcanzar una vida mejor, solo desea sepultar a sus

---

Ha publicado libros de periodismo como *Caracas hip-hop* (2007), *Tráfico y Guaire. El país y sus intelectuales* (2007). El blog donde escribe se llama *Crónicas barbitúricas*.

hijos. Para conseguirlo tiene que encontrar a Visitación Salazar, regente de “El tercer país”, el cementerio fronterizo en el que todos tienen la posibilidad de enterrar a sus muertos. El marido de Angustias enloquece y la abandona, y ella se convierte en la ayudanta de Visitación. Juntas deberán enfrentar los intentos de quienes quieren echarlas de allí: el hombre más poderoso del lugar y «los irregulares», unas tropas armadas que «secuestraban y mataban a su antojo» (37).

Se establece una dinámica de confrontación entre las mujeres y este grupo, lo que le da a *El Tercer País* la cualidad de una historia que denuncia un mundo de extrema injusticia y miseria. El relato transcurre a través de la denuncia de las especulaciones que amenazan la existencia del cementerio clandestino, los desmanes del tirano, la venalidad del alcalde, los paramilitares vándalos o el narcotráfico... Los detalles de esta degradación corresponden a la realidad del mundo ordinario y toda la acción transcurre en un tiempo actual, el de internet. Sin embargo, esta no es una historia de simple realismo. Los hechos son elevados a la categoría de parábola dantesca a través de un imaginario que disuelve la realidad en una atmósfera fantasmal y hostil.

Si bien el texto de Gambaro amplía su sentido con la incorporación de otros personajes de otras obras y también se instala en el cruce de otros lenguajes, la novela de Saíenz Borgo amplía la tradición de Antígona hacia discursos políticos y sociales. Empezando por la lucha que se focaliza en la recuperación de cadáveres azotados por una plaga o una pandemia y se enfrenta, además, al poder para darle una finalidad benefactora a un espacio codiciado. Es la misma Saiz Borgo que, al hablar de su segunda novela, en una entrevista con Daniel Capó (2021), remite a la figura de Antígona y declara

La piedad aparece en la segunda cita como una negación.  
*Antígona* no acepta la ley humana que le impide enterrar

a los caídos. Para los griegos, el abandono de los cadáveres representaba la acedía y constituía una de las mayores ofensas imaginables. El cristianismo, más tarde extendería este significado, hasta llamarlo el demonio del mediodía y considerarlo el peor de los pecados. *El tercer país* es una novela que se levanta contra la acedía y que como la *Antígona* de la tragedia se niega a obedecer a los hombres para cuidar y amar, a pesar de todo. Antígona como argumento siempre me ha desarmado: radiografía una sociedad enferma y la capacidad de los individuos para resistirse a la pobreza moral (CAPÓ D. 2021: s.p.).

La revisitación a la Antígona de Sófocles es evidente porque, también en esta ocasión, la tragedia involucra la historia de la heroína tebana puesto que para enterrar a los muertos del tercer país hay que violar algunas leyes, totalmente injustas. Es la misma Karina Sainz Borgo que al presentar la novela, señala:

Yo comencé a trabajar en *El tercer país* cuando recién empezaba la promoción de la novela anterior. Me movía muchísimo y por distintos lugares. Tuve la noticia de una historia de una mujer que enterraba muertos en una zona fronteriza por caridad y me pareció una historia poderosísima. Esto hizo que me acercara al lugar y la conociera, y a partir de ese primer contacto me dio la impresión de estar frente a Antígona (de la obra clásica de Sófocles). Hay pulsiones humanas que son tan profundas que pasa el tiempo, avanzan las culturas y se expanden los territorios y se siguen repitiendo. (RONDÓN C. M 2021)

En otra ocasión vuelve a remarcar su deuda con la heroína clásica y afirma

Cuando eliges una historia y sabes por donde va a ir no puedes caer en la tentación de pensar que estás descu-

briendo el agua tibia. Me pasó un poco con Antígona, lo he ido trabajando con el paso de los años y me he leído casi todas las versiones que he conseguido. Esto te permite frasear de otra manera y te previenen de cualquier síndrome de lo inédito y esto es muy importante para cualquier persona que aspira crear algo. (GODOY P. 2022: s.p.)

Hoy en día, además, se puede ampliar las distintas posibilidades del sentido del mito a los muertos de la pandemia que, en algunos lugares del mundo, encontraron sepultura con dificultad. En este sentido es una novela feroz y dura, que abarca fronteras borrosas entre la vida y la muerte, entre la verdad y la mentira, entre la fantasía y la realidad. Especialmente trágica es la condición de las mujeres, cuya existencia sufre un sin número de abusos y crueldades como se relata con la máxima aspereza

A las mujeres que huían de la peste las violaban en las trochas y los pasos clandestinos. Era un peaje entre el mundo del que huían y el otro al que llegaban. Abortar no era legal. La mayoría que lo intentaba acababa desangrándose en consultorios clandestinos. Las que parían se dejaban el útero en alguna sala de urgencias, y a las que corrían con más suerte las desaparecían para obligarlas a dar luz y hacer negocio con sus criaturas. Los niños salían rentables. Costaba poco criarlos y aprendían rápido cualquier oficio. Eran mano de obra cruel y barata para el delito. (SAINZ BORG K. 2021: 268)

Sin embargo, a partir de los epígrafes<sup>7</sup>, sacadas de *Pedro Páramo* de Juan Rufo, *Antígona* de Sófocles y *Odisea* de Homero,

---

7 «¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? No, doña Eduvigis. Más te vale. Juan Rufo, *Pedro Páramo*».

el texto se instala en una tradición clásica que remite a la muerte y a su mundo. La tragedia clásica y la herencia de los maestros del boom son los elementos que participan en la escritura de la novela y señalan la tradición literaria dentro de la cual se reconoce la autora. La narración empieza con la narradora que explica: «Llegué a Mezquite buscando a Visitación Salazar, la mujer que sepultó a mis hijos y me enseñó a enterrar a los de otros. Caminé hasta el fin del mundo, o donde yo creí que el mío había acabado» (11).

Con una escritura escueta y al mismo tiempo cargada de un fuerte lirismo, con estructuras cortas –ya sean frases, párrafos o capítulos– efectivísimas que atrapan, el relato avanza a través de capítulos breves que alternan una primera con una tercera persona narradora. La obra presenta personajes pintorescos y elude precisiones sobre tiempos y lugares, aunque se intuyen los ecos de la actualidad de Venezuela. La trama avanza entre elementos distintos entre la denuncia social y varias figuras alegóricas, sostenida por el encanto de un lenguaje vehemente en lo emocional y lo poético (FERNÁNDEZ Felipe 2022).

Como ya pasó con *La Hija de la española*, también en *El tercer país* Sainz Borgo narra de mujeres solas o acompañadas de otras mujeres que resultan ser el sostén de la casa, encarnado en las figuras que “tiran pa’ lante” ante los desmanes de la vida: Angustias Romero y Visitación Salazar, frente a hombres débiles y cobardes, como el alcalde de Mezquite, Aurelio Ortiz, o el acordeonista, Jairo Domínguez. Es el retrato de una sociedad matriarcal de la cultura popular, y no tan popular, venezolana, con al centro mujeres violentas y abusadas, al mismo tiempo fuertes

---

«Cuando moristeis, con mis propias manos yo os lavé y os arreglé. Sófocles, *Antígona*».

«Preferían quedarse allí con los Lotófagos, arrancando loto, y olvidándose del regreso. Homero, *Odisea*».

y resilientes, capaces de enfrentarse a las dificultades de la vida y luchar contra la misoginia tan presente en aquellas latitudes. Son las mujeres que a menudo en las sociedades latinoamericanas resultan ser el centro de la familia, sobre todo en los estratos más pobres de la sociedad. Ellas remiten a las figuras del sincretismo caribeño, como la de María Lionza, Yara, o Guaichía, una deidad femenina perteneciente al espiritismo venezolano. La figura es producto de sincretismo entre creencias indígenas y africanas que el escultor Alejandro Colina inmortalizó para el mundo como una mujer desnuda de musculatura atlética, sobre una danta (tapir macho, adorado por tribus indígenas), y con las manos extendidas en las que sostiene un hueso de pelvis femenina (alegoría de la fertilidad) en sus pies la danta aplasta a unas serpientes, símbolos de envidia y egoísmo. Entre las muchas mujeres fuertes de la cultura del país se recuera a Ifigenia de Teresa de la Parra o a Doña Bárbara de Rómulo Gallegos. Las dos protagonistas tienen rasgos muy pronunciados, entre estos, la resiliencia, el silencio, el temperamento espartano como en el caso de Angustias. Mientras que Visitación tiene un temperamento expansivo e hiperbólico, muy proclive a la gula, al sexo, pero, al mismo tiempo, posee una extraordinaria capacidad para comprender la importancia de los procesos de entierro y muerte, y esto las hace complementarias. Angustias Romero crece a medida que se desarrolla la novela, gana poder. Visitación Salazar, una versión bizarra de la piedad y la compasión (sepulturera de muertos), ambas son como Antígona y están dispuestas a violar las leyes que consideran arbitrarias para hacer lo que creen correcto. «De sus brazos, llenos de tantas tumbas disecadas, colgaban bolsas de cuero alisado por el sol. En lugar de carne y hueso, parecía hecha de aceite y azabache» (11).

Son mujeres terriblemente violentas que tienen algo de medusa, resistentes con una enorme carga de combate. También los nombres que la escritora atribuye a sus personajes son muy

particulares: Angustia, Visitación, Consuelo, nombres de vírgenes con disposición a la piedad, pero también a la ferocidad, al desbordamiento. Tienen que defenderse, protegerse unos a otros y entre ellos. Incluso los nombres masculinos tienen significados como por ejemplo el de Abundio que es el arriero de Pedro Páramo. Las fronteras que cruzan son el purgatorio y las personas que las atraviesan se convierten en almas perdidas. Son motivos de sospecha, no inspiran simpatía, se les ve como individuos que quieren sacar ventaja antes que inspirar confianza o simpatía. Y el escenario que los acompaña es salvaje, árido, triste, no mejora las condiciones de quienes huyen hacia una vida mejor. El sol los abrasaba durante el día y el frío los exterminaba por la noche.

Con una técnica extraordinaria, la autora presenta una copiosa acumulación de brutalidad y proyecta un mundo aterrador en el que la vida no tiene valor. Se trata de un tema sometido a un complejo tratamiento literario que conecta diversos estímulos artísticos y culturales. A la presencia del ambiente que recuerda a la narrativa de Faulkner se suman la imaginería del fantástico-terror, la intriga criminal, la concepción onírica, la tragedia clásica y, sobre todo, la presencia de Juan Rulfo a modo de homenaje. La narradora remite al mundo rural del maestro mexicano, al tema fronterizo, a la mezcla de realidad y fantasía, a la naturaleza asfixiante y a la violencia que resuenan a lo largo de toda la historia.

Importante es el tema de los confines que remite a la gran tragedia de nuestros tiempos, las migraciones de millones de personas que tienen que cruzar con dolor y trabajo fronteras. Mesquite es una síntesis, un híbrido de la mayoría de las zonas fronterizas, tanto en Europa como en el norte de África. La frontera se encuentra también como un motivo que retorna entre distintos ámbitos: vivos y muertos, verdad y mentira, fantasía y realidad.

Desde luego, la migración es el tema de nuestra contemporaneidad. Como se lee en este relato, donde los protagonistas

huyen, desesperados, con dos niños a la espalda, el horror que provoca esta tragedia se repite diariamente en la crónica que testimonia de la mucha gente que todos los días intenta cruzar una frontera.

En este sentido, la autora nos hace recordar la importancia de la compasión, la piedad, la amistad, la solidaridad, y, para ello nos sitúa en “El tercer País”, el lugar al que llega Angustias para enterrar a sus hijos, un lugar imaginario, que describe de este modo: «más que brisa, ese aire era una advertencia, una tolvenera densa y ajena como la locura o el dolor. Así era el fin del mundo: aquel montón de polvo hecho de los huesos que nos dejábamos en el camino. Un lugar en el que no era necesario ponerse de rodillas para hacer penitencia, la que nos había llevado hasta allí, ya era suficiente. Así era El Tercer País, una frontera dentro de otra donde se juntaban la sierra oriental y la occidental el bien y el mal la leyenda y la realidad los vivos y los muertos» (12).

*El tercer país* nos acerca a una tierra que ha perdido su identidad, donde la dignidad de la vida es lograr un entierro y, aun así, hay vida, imagen que se condensa en el capítulo final cuando la protagonista realiza el último entierro antes de huir y relata: «Me di vuelta y eché a andar hacia la carretera. Al otro lado, Aurelio Ortiz me esperaba dentro de la camioneta con la niña en brazos» (298). Es una obra sostenida por el misterio que mantiene al hombre avanzando a pesar de conocer su trágico destino: la muerte. Finalmente es una historia de compasión, piedad y sobre todo de una gran amistad entre dos mujeres, como explica la misma autora: «Esta es una de las cosas que más trato de resaltar en el libro, la compasión y la piedad. Las protagonistas son dos mujeres, cada quien a su manera: una madre escarmentada y otra enterradora, cada quien con un carácter diferente. No son mujeres inocentes ni suaves, pero que ellas generen esa capacidad

de preocupación por un vulnerable a medida que se cuidan, me parecía que era un factor que valía la pena abordar»<sup>8</sup>.

Estas dos escritoras hispanoamericanas han construido textos dramáticos diferentes, en los que el mito adquiere otra dimensión significativa, que responde a las nuevas circunstancias políticas y sociales, de la contemporaneidad de cada una de ellas, pero conserva algunas de sus características esenciales. El conflicto ético se transforma, pero pervive la figura de la heroína en la obra de teatro, así como en la novela, textos que, sin ser tragedias en un sentido estricto, conservan este elemento fundamental del género.

Para cerrar, quisiera recordar, siguiendo a Carlos García Gual, que los mitos, esos «relatos tradicionales que cuentan la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (GARCÍA GUAL 2011: 12), tienen también una dimensión histórica; es decir, que al volverse a contar se introducen en sus diversas versiones rasgos propios del contexto histórico en que emergen. Pero en la medida en que recrean algo que merece ser recordado, conservan su valor ejemplar pues nos hablan de la «grandeza y la fragilidad de la enigmática condición humana» (GARCÍA GUAL 2011: 15).

---

8 Entrevista a Karina Sainz Borgo que realicé durante el festival de literatura *Incroci di civilà*, el 26 de mayo 2022, en Venecia.

### *Bibliografía*

BUTLER Judith, 2000, *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Columbia.

CALVEIRO Pilar, 2003, *Memorias "Virósicas". Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina*, "Acta poética", n. 24 (2), 2003, pp. 111-134. En file:///C:/Users/Jorge/Downloads/Dialnet-Memorias-VirosicasPoderConcentracionarioYDesaparici-2728644%20(2).pdf (consultado el 20 de marzo de 2022).

CAPÓ Daniel, 2021, *Karina Sainz Borgo: "No concibo la vida sin muerte"*, "The Objective", 5 de junio, disponible en <https://theobjective.com/elsubjetivo/el-salon-contemporaneo/2021-06-05/karina-sainz-borgo-no-concibo-la-vida-sin-muerte/> (consultado el 30 de marzo de 2022).

CHIRINOS BRAVO Karín, 2019, *Antígonas del siglo XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*, Nova Delphi Libri, Roma.

DUPREY Jennifer, 2013, *Introduction. Antigone and the Poliethical Life*, en Jennifer DUPREY (ed.), *Whose Voice is This? Iberian and Latin American Antigones*, "Hispanic Issues" n. 13, pp. 1-23.

DUROUX Rose y URDICIAN Stéphanie, 2012, *Cuando dialogan dos Antígonas. La tumba de Antígona de María Zambrano y Antígona furiosa de Griselda Gambaro*, "Olivar", n. 17, pp. 73-96.

FERNÁNDEZ Felipe, 2022, *Reseña: El tercer país, de Karina Sainz a Borgo*, "La Nación", 16 de abril de 2022. En <https://www.lanacion.com.ar/ideas/resena-el-tercer-pais-de-karina-sainz-borgo-nid16042022/> (consultado el 24 de marzo de 2022)

FUNDACIÓN SOMIGLIANA, Teatro del Pueblo Somi, link: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/), (consultado el 24 de marzo 2022).

GAMBARO Griselda, 1985, *Algunas consideraciones sobre la mujer y la literatura*, en "Revista Iberoamericana", 1985, pp. 471-473.

GAMBARO Griselda, 2011, *Antígona furiosa*, en Griselda GAMBARO, *Teatro 3*, Ediciones la Flor, Buenos Aires, pp. 313-328.

GARCÍA GUAL Carlos, 2011, *Mitos, viajes, héroes*, FCE, Madrid.

GODOY Pablo, 2022, *Karina Sainz Borgo*: “No necesito que nadie me publique por una cuota, solo por ser mujer”, s.a, “Asuntos de mujeres”, <https://asuntosdemujeres.com/el-tercer-pais-karina-sainz-borgo/> (consultado en abril de 2021).

KÖNIG Irmtrud, 2002, *Parodia y transculturación en Antígona Furiosa de Griselda Gambaro*, “Revista Chilena de Literatura”, n.61, pp. 5-20. Disponible en <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1663/1541> (consultado el 19 de marzo de 2022).

LUDMER Josefina, 2007, *Literaturas postautónomas*, “Ciberletras. Revista de crítica y de cultura”, n. 17, disponible en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (consultado el 20 de enero de 2022).

MARECHAL Leopoldo, 1989, *Antígona Vélez*, Colihue, Buenos Aires.

MAYR Guillermo, 2013, *Griselda Gambaro*: “El teatro no se degenera”, “Revista Ñ Escenarios”, 22 de noviembre (actualizado el 08/12/2016), enlace: [https://www.clarin.com/escenarios/entrevista-griselda-gambaro-casa-munecas\\_0\\_Sk57fsvQx.html](https://www.clarin.com/escenarios/entrevista-griselda-gambaro-casa-munecas_0_Sk57fsvQx.html) (consultado el 24 de marzo 2022).

MOGLIANI Laura, 1997, “Antígona furiosa de Griselda Gambaro y su intertexto griego”, en Osvaldo PELLETTIERI (ed.), *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires, pp. 97-107.

NAVARRO BENÍTEZ Juan, 2001, Dos entrevistas: “La transparencia del tiempo”. *Entrevista a Griselda Gambaro*, en “Cyber Humanitatis”, n. 20.

PELLAROLO Silvia, 2016, *Revisando el canon /La historia oficial: Griselda Gambaro y el heroísmo de Antígona*, en “Gestos”, n. 13, pp. 79-85.

QUÍÑONEZ Alicia -VIVANCO Victoria, 2018, *Teatro e intertextualidad: Griselda Gambaro*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

ROFFÉ Reina, 1999, *Entrevista a Griselda Gambaro*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, n. 588, pp. 111-124.

RONDÓN C. M., 2021, *La premiada nueva novela de Karina Saínz Borgo*, <https://www.youtube.com/watch?v=alQmrRN4gUM> (consultado en abril de 2021).

SAINZ BORG Karina, 2021, *El tercer país*, Lumen, Barcelona.

SÓFOCLES, 2012, *Antígona*, trad. de Nerio TELLO, Longseller, Buenos Aires.



RECURRENCIAS DANTESCAS EN  
SOBRE HÉROES Y TUMBAS DE ERNESTO SÁBATO

*Angela Sagnella*

Università per Stranieri di Perugia

La fortuna y el legado del *sommo poeta* resuenan en las latitudes geográficas del mundo y nos invitan a explorar las repercusiones en las formas literarias-artísticas más dispares. Si la *Vita Nova* (c. 1292-1293) exalta la dimensión contemplativa del estilnovismo, de esa imagen divinizada que «quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua devèn, tremando, muta [...]», el *Convivio* (c. 1303-1308) –un banquete metafórico de catorce platos– se aleja del tema del amor y en su lugar abarca la filosofía de forma alegórica. Igualmente importantes son los legados de obras como el *De vulgari eloquentia*, el *De monarchia*, las *Epistole* y las *Egloghe*; sin embargo, la *Comedia*, definida como “divina” sólo posteriormente por Boccaccio, es el hito de todo un colectivo literario mundial, y es la obra de Dante que utilizaremos como referencia para *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sábato, escritor complejo y polifacético, cuya trayectoria se inscribe en la historia reciente de Argentina.

Aquel gran viaje metafísico, que según los estudiosos comenzó el 25 de marzo de 1300, reúne y ramifica las aspiraciones de toda una humanidad que encuentra en el simbolismo del “cammin di nostra vita” un sendero de pacificación y redención. Una

vez superados los conflictos teóricos de la Contrarreforma, que habían excluido las obras de Dante de los libros dignos de ser leídos, la época romántica exaltó en cambio a sus personajes apasionados y poéticos. Francesco de Sanctis, en su célebre *Storia della letteratura italiana*, considera que la Divina Comedia es «el concepto de todos, el pensamiento que está en el fondo de todas las formas literarias, representaciones, leyendas, visiones, tratados, tesoros, jardines, sonetos y canciones» (DE SANCTIS F. 1870: 173, trad. mía); pero sobre todo es la obra que investiga «el misterio del alma» (148, trad. mía), una obra que penetra en la sociedad hasta que «el pueblo veía en esos versos lo que oía en los sermones, en las devociones y en las representaciones, y no es de extrañar que alguien mirando a Dante con ese rostro pensativo y como enajenado, dijera: - Éste sí que parece haber salido del infierno» (148, trad. mía).

Si los ecos de Dante llegaron a las páginas de los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer ya en el siglo XIV, a través de uno de sus personajes que retoma la historia de Ugolino della Gherardesca, no podemos dejar de apreciar todos los homenajes modernos y contemporáneos que el mundo anglosajón rindió a Dante en varias ocasiones. Pensemos en el poema de T.S. Eliot, *The Waste Land*, dedicado –utilizando las mismas palabras de Dante– al «miglior fabbro» (*Purg.*, XXVI, v. 117), en este caso Ezra Pound. El poema, tan actual e impregnado de modernismo, recrea la construcción alegórica de la obra de Dante en clave moderna e incluso cita versos de la Comedia. *La tierra baldía* es también una clara referencia al árido infierno del poeta florentino, como atestigua Eliot en su ensayo *What Dante means to me*.

A la orilla de Castilla, que se acercó a Dante mucho antes que la renovada Francia, Enrique de Villena –el primer traductor de la Divina Comedia en España (1428)– representó con su *Enciclopedia Dantesca* el punto de referencia para toda una serie de desarrollos temáticos; y luego Micer Francisco Imperial con

*Decir a las siete virtudes* y Andreu Febrer que dio cuenta de una traducción catalana en tercetos (1429, publicada sólo en 1878). Sin embargo, estas traducciones no «lograron abrir las mentes y los corazones de los españoles al arte y la poesía de Dante. [...] Harán falta dos grandes poetas españoles para que el mensaje de la *Comedia* sea verdaderamente comprendido: el marqués de Santillana –tan familiarizado con las letras italianas del siglo XIV– y Juan de Mena. Ellos lograron integrar la gran lección de humanismo contenida en el poema de Dante en el movimiento prerrenacentista que caracterizó a la España del siglo XV» (GÜNTERT G. 1967: 84). Finalmente recordemos también la labor historiográfica de destacados intelectuales como Menéndez Pelayo y Núñez de Arce, que investigaron hondamente la influencia de Dante. Sin embargo, en este trabajo no se quiere desandar las influencias y reproducciones de Dante en el mundo anglosajón o en el mundo castellano y latinoamericano, y sería exiguo ejemplificarlas sólo con T.S. Eliot y otros literatos españoles, aunque ese ejemplo toca una de esas latitudes que mencionamos al principio, y que constituye el telón de fondo de las influencias más complejas, y quizás menos celebradas, en el mundo latinoamericano. En cuanto a la difusión de Dante en el universo latinoamericano, cabe mencionar la traducción de Bartolomé Mitre (1922), quien publicó la versión completa en español del poema de Dante en 1894, y siguió revisándola hasta su muerte, en 1906. Los estudios de José Bergamín, publicados en México y luego en España, también sitúan a Dante en el Olimpo de los poetas mundiales (BERGAMÍN J. 1945). *Ça va san dire* la mediación y difusión realizada por Borges (1980: 27), para quien «el ápice de la literatura y de las literaturas es la *Comedia* [...]. Se trata de que ningún libro me ha deparado emociones estéticas tan intensas».

Dicho esto, en nuestro mundo interconectado parecería impensable no ver la influencia de una obra sobre otra o las recurrencias más o menos voluntarias, pero la práctica de la re-

escritura tiene raíces antiguas, y permite que florezcan nuevos significados que enriquecen los textos de origen y de destino. La noción de reescritura está ciertamente conectada con la de intertextualidad, que indica la relación entre textos de un mismo sistema literario, tal como se enuncia en la obra fundamental de Julia Kristeva, *Semiótica* (1978). La infinitud potencial expresada por la autora capta el sentido de la duplicidad de una obra: desde el punto de vista de la lectura, y de toda una serie de posibles recreaciones de la obra. Es una tesis que nos remite a las reflexiones de Bajtín, no sólo en *La palabra en la novela* sino también en *Teoría y estética de la novela*, donde se afirma que la palabra es siempre “otredad” porque conserva rastros del otro, de alguien que la ha utilizado antes, y siempre se dirige a otro. Y así los personajes de la novela hablan de sí mismos, contribuyendo a su identidad. La palabra de los demás es, por tanto, un componente ineliminable de nuestra identidad (PLATONE R. 1975: 27). A este propósito, resaltan también las reflexiones de Roland Barthes, sobre todo en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) mediante las cuales, fieles a los dictados estructuralistas, podemos analizar la reescritura a partir de conceptos lingüísticos. Y también la fragmentación realizada en *S/Z* muestra que la segmentación de un prototexto se puede transformar a través de una reorganización de las mismas unidades de forma innovadora. En efecto, el intelectual francés habla de un texto *escribible* que es «un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* [...]; el texto escribible somos *nosotros en el momento de escribir*, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular [...]» (BARTHES R. 2004: 2). Del otro lado está el texto *legible*, que es un producto.

En *Palimpsestos*, incorporando el hiperónimo de *transtextualidad*, Genette habla de una serie de matices que incluyen la hipertextualidad, es decir, «una relación que une un texto B (que

llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989: 14); pero aún más interesante resulta la definición según la cual la hipertextualidad es «un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales» (GENETTE G. 1989: 14). También hay un elemento importante del que informa Genette y que constituye la base metodológica de este trabajo, a saber, que «cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector» (GENETTE G. 1989: 14); es una perspectiva que, por otra parte, examina la relación entre la obra y el lector de «manera más socializada, más abiertamente contractual» (GENETTE G. 1989: 14).

El trabajo de Genette habla precisamente de la “decisión interpretativa del lector”, de aquel *entanglement* literario percibido por este: y es por esta perspectiva subjetiva que hoy podemos leer en la obra de Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, una reverberación más o menos accidental de la Divina Comedia. Al leerla, sobresalían elementos de interconexión con el viaje de la *Divina Commedia*, aunque en el metatexto no existan alusiones concretas. ¿Será por aquella llamada “polifonía textual” teorizada por Bajtín? De hecho, acercándonos a la segunda novela del autor argentino, publicada en 1961 –la primera fue *El túnel* (1948)– podemos rastrear los ecos de una reconstrucción, en clave moderna, de las extensas digresiones de Dante. Como se ha mencionado brevemente antes, Sábato es uno de los más importantes novelistas, pero ante todo intelectual, argentinos y «supo ser un escritor “faro” en la década de los sesenta» (CALABRESE E. 2012: 309). Sus orígenes están en Italia (su padre de Calabria y su madre de origen *arberesh* viajaron a Argentina a finales del siglo XIX), y no es casualidad que haya hecho de este territorio

un lugar de constantes referencias emocionales y de estudio. En sus numerosos ensayos, todos sustentados en reflexiones filosóficas e históricas, emerge claramente la valorización del Renacimiento italiano en el despertar cultural del mundo. La llamada “perspectiva”, que revolucionó la forma de ver los edificios y las cosas, es entendida por Sábato como el momento álgido de toda una revolución mundial. Sábato vive e investiga los tiempos del peronismo con profundidad y empatía; también será encargado de supervisar el informe *Nunca más*, que detalla las atrocidades llevadas a cabo durante la dictadura militar en Argentina. Está comprometido con su realidad, la estudia, la analiza, hace una alegoría de ella buceando; de hecho, *Sobre héroes y tumbas* viene de

las profundas transformaciones sociales producidas por el peronismo y la clase obrera como sujeto político protagonista, a la vez que el ahondamiento, durante la segunda presidencia de Perón, de la hostilidad entre los sectores partidarios y opositores al régimen, fueron el detonante para el buceo que emprende este relato por la historia contemporánea en paralelo con un período fundacional que exhibe similares características (CALABRESE E. 2012: 309).

*Sobre héroes y tumbas* es, de hecho, la historia existencialista de una familia aristocrática decadente, los Olmos, que vaga por los campos de los dramas interiores. En este escenario se inserta Martín, cautivado por Alejandra Olmos, una mujer

exótica pero que en realidad era una paradójal manera de ser argentina, ya que ese tipo de rostros es frecuente en los países sudamericanos, cuando el color y los rasgos de un blanco se combinan con los pómulos y los ojos mongólicos del indio. Y aquellos ojos hondos y ansiosos, aquella gran boca desdeñosa, aquella mezcla de sen-

timientos y pasiones contradictorias que se sospechaban en sus rasgos (de ansiedad y de fastidio, de violencia y de una suerte de distraimiento, de sensualidad casi feroz y de una especie de asco por algo muy general y profundo), todo confería a su expresión un carácter que no se podía olvidar. (SÁBATO E. 1984: 19)

Alejandra aparece telegráficamente en la primera página del relato por haber matado a su padre y haberse posteriormente arrojado a las llamas junto con el cadáver de su progenitor. Martín siente por ella un amor “vertiginoso” y Alejandra, en cambio, no le corresponde, atrapada en su dualidad de «princesa-dragón, un indiscernible monstruo, casto y llameante a la vez, candoroso y repelente al mismo tiempo: como si una purísima niña vestida de comunión tuviese pesadillas de reptil o de murciélago» (SÁBATO E. 1984: 133). Su pseudoafecto hacia Martín tiene los contornos difuminados de las alucinaciones, rondando entre los muros del delirio y la excitación. Es una relación que tiene su razón de ser en su realización nunca completa, condición comprobada por las palabras del protagonista cuando afirma haber sido «casi feliz. Pero inmensamente» (SÁBATO E. 1984: 142), pero como «una sirvienta que cada noche era llevada al palacio encantado, para despertar cada día en su pocilga» (SÁBATO E. 1984: 145). Alejandra vive en Barracas, entre conventillos y fábricas, huérfana de madre en una casa que guarda una cabeza cortada en una sombrerera. Los personajes de la familia Olmos, presentados con historias originales y extrañas, actúan como telón de fondo de la figura paterna de Alejandra, latente y visible al mismo tiempo. La historia se desarrolla en proyecciones freudianas del inconsciente que superponen la “madre cloaca” de Martín con la imposibilidad de llegar a conocer realmente a Alejandra: «para llegar hasta el centro de ella habría que marchar durante jornadas temibles, entre grietas tenebrosas, por desfiladeros peli-

grosísimos, al borde de volcanes en erupción, entre llamaradas y tinieblas» (SÁBATO E. 1984: 80), descripción que es de por sí una referencia, no explícita por supuesto, al recorrido de Dante para encontrar a Beatriz. La tercera parte de la novela, denominada “Informe sobre ciegos”, detiene el gran torbellino amoroso para crear una especie de metanovela. El “Informe sobre ciegos” es la manifestación de las alucinaciones de Fernando Vidal Olmos, que reivindica ferozmente la existencia de una diabólica secta de ciegos y que, en su delirante búsqueda, acaba convirtiéndose en un fantasmagórico hombre-pep. El hilo de la historia, sin embargo, lo mantiene Bruno, quien escudriña las condiciones sociales con similitudes que se hacen eco de la atávica división argentina entre peronistas y antiperonistas: «en Buenos Aires no hay clima sino dos vientos: norte y sur» (SÁBATO E. 1984: 185). Su papel, de hecho, se cumple también a través de las reflexiones acerca de las condiciones políticas e históricas de Argentina, aquella Argentina que no es «ni Europa ni América, sino una región fracturada, un inestable, trágico, turbio lugar de fractura y desgarramiento. De modo que aquí todo resultaba más transitorio y frágil, no había nada sólido a que aferrarse, el hombre parecía más mortal y su condición más efímera» (SÁBATO E. 1984: 269).

El epílogo de *Sobre héroes y tumbas* resalta la propulsión homérica de Martín, que encuentra su salvación en el naufragio hacia Patagonia. Tras pasar por la perdición de la noche bonaerense, es recibido por la figura salvadora de Hortensia, una joven envejecida por las privaciones que le impone la pobreza. El despertar de las secuelas de la divagación lo catapulta a los símbolos místicos de Argentina, entre los que destacan las imágenes de Gardel y Evita. La catarsis de Martín, tras una gran inundación que ha dejado a la deriva «una pegajosa mezcla de residuos, de grasa y de cadáveres descompuestos junto a bellas fotografías desamparadas y restos de queridos objetos» (SÁBATO E. 1984:

535), le permite darse cuenta de que sus instintos mortales no estaban estrictamente relacionados con el vaivén emocional desatado por Alejandra, sino con el implacable desierto que lo atravesaba. En el último vórtice narrativo se despliega el *nostos* de Martín. Bucich es el personaje que le guía virgilianamente hacia el sur del mundo y, en los rituales compartidos de mate y parrilla, los dos observan el cielo, «transparente y duro como un diamante negro» (SÁBATO E. 1984: 555), iluminar el horizonte. En esos momentos Martín percibe una paz entrar «por primera vez en su alma atormentada» (SÁBATO E. 1984: 555).

Las reescrituras contenidas en *Sobre héroes y tumbas* son como círculos concéntricos ya que pueden encontrarse tanto a la largo de la entera novela como en un capítulo en concreto. Y entonces, profundizando en la cuestión, la primera reescritura está representada por el gran contenedor del viaje metafísico ya que «toda la obra sabatiana [...] trata de ser una indagación sobre el hombre y su concreto ser en el mundo y el sentido de la existencia, indudablemente puede ser descrita como una interrogación metafísica» (CALABRESE E. 2013: 124). Es la misma interrogación que anima el viaje de Dante que se hunde en las profundidades humanas a través de diferentes estados y dimensiones. Increíblemente comparten una especie de vacilación inicial en su viaje metafísico: las bestias felinas que asustan a Dante al comienzo de su viaje («una lonza leggera e presta molto,/ [...] e non mi si partia dinanzi al volto/ anzi 'mpediva tanto il mio camino/ ch'i fui per retornar più volte vòlto» (*Inf.*, I, 32-36) y después el león, y la loba «che di tutte brame/sembiava carca ne la sua magrezza [...]» (*Inf.*, I, 49-51) casi le hacen desistir hasta ver a alguien en “el gran diserto” quien le pregunta por qué vuelve «a tanta noia/ perché non sali il diletto monte/ ch'è principio e cagion di tutta gioia?») (*Inf.*, I, 76-78). Asimismo, Sábato, en una de las primeras ediciones, señala:

En los trece años que transcurrieron luego [de la publicación de *El túnel*], seguí explorando ese oscuro laberinto que conduce al secreto central de nuestra vida. Una y otra vez traté de expresar el resultado de mis búsquedas, hasta que desalentado por los pobres resultados terminaba por destruir los manuscritos. [...] Dedico esta novela a la mujer que tenazmente me alentó en los momentos de descreimiento, que son los más. (1984: 7)

Aquí podemos enlazarnos con otro elemento que recorre en toda la obra de Dante y que resuena, en mayor o menor medida, en la novela sabatiana: la figura mística e inspiradora de Beatriz y la de Matilde Richter y, a un tiempo, de Alejandra Olmos quien es seguramente menos mística, más moderna y enigmática. Beatriz, aunque presente a lo largo de toda la *Comedia*, aparece en el Canto XXX con el magnetismo de las imágenes deificadas hasta el punto de que Dante reconoce «i segni de l'antica fiamma» (*Purg.*, XXX, vv. 46-48); versos que son, desde luego, una reescritura y un homenaje a los versos «adgnosco veteris vestigia flammae» de Virgilio quien, en un pasaje de la Eneida, utiliza esas palabras para expresar la pasión de Dido por Eneas, y la describe como una madre que «al figlio par superba, / com'ella parve a me» (*Purg.*, XXX, 79-80). Finalmente, y evolucionando desde la *Vita Nova*, Dante representa a Beatriz como una presencia imperiosa y autoritaria, dotándola de una lengua afilada y sarcástica: «Come degnasti d'accedere al monte?/non sapei tu che qui è l'uom felice?» (*Purg.*, XXX, 74-75). No es casualidad que la aparición de la mujer se compare inicialmente con la salida del sol, y que luego se convierta en un «quasi ammiraglio che in poppa e in prora/ viene a veder la gente che ministra/ per li altri legni, e a ben far l'incora» (*Purg.*, XXX, 58-60); o es cotejada con una madre caracterizada por la dureza del reproche. En

todas estas descripciones afloran las intenciones pedagógicas de Beatriz que, de hecho, debe inducir a Dante a cruzar el río Lete. Al mismo tiempo, y no siempre de forma simétrica, Alejandra Olmos hace su entrada en la novela con una *imago*: Martín la percibe en el aire, advirtiéndole «la sensación de que alguien estaba a mis espaldas, mirándome» (SÁBATO E. 1984: 12) y, con la visual puesta en la estatua de Ceres, otra simbología densa de significados, siente que alguien está intentando con él y confunde, o más bien superpone, la estatua de la fertilidad con los rasgos humanos de Alejandra: «seguía manteniendo la imagen fugaz de la desconocida, la mancha azul de su pollera, el negro de su pelo lacio y largo, la palidez de su cara, su rostro clavado sobre él» (SÁBATO E. 1984: 14). Alejandra es seductora, también tiene un lenguaje agudo y sarcástico que se expresa, por ejemplo, cuando Martín tiene problemas económicos y ella, que procede de una familia adinerada, le ofrece dinero para prestarle y él se rehúsa. Alejandra le reprocha «¿Estás loco? ¿O sos uno de esos burguesitos que piensan que no se debe aceptar plata de una mujer?» (SÁBATO E. 1984: 126). De hecho, tal y como señalado:

Alejandra desempeña un papel importante en la mitología occidental de la cual esta obra, como obra típicamente argentina y a su vez de raíces profundamente europeas, se nutre: Beatriz para Dante, Laura para Petrarca, la Maga para Oliveira, y Eurídice para Orfeo para sólo mencionar unos pocos. Como una nueva Eurídice, ella no lo acompaña de vuelta a la tierra cuando él vuelve de los abismos pero le da la dirección a su vida, precisamente porque le abre los ojos (GÓMEZ-RASADORE D.A. 2001: 54).

Esa función despegable de Beatriz y de Alejandra nos remite también a otra figura, no menos importante, y sobre la cual Sábato construye unos paralelismos bastante interesantes: hablamos

de Virgilio, que Dante define «lo mio maestro e 'l mio autore» (*Inf.*, I, v.85); lo detalla con el término “autore”, del latín *auctor*, es decir, aquel que autoriza, en definitiva quien posee suficiente *fides* para ejercer una influencia en las opiniones y acciones de los demás. Y este rol en *Sobre héroes y tumbas* es desempeñado principalmente por Bruno, quien es «un personaje aglutinante que recibe las confesiones de Martín y que conoce de cerca a Fernando y a Alejandra; de esta manera cumple la función de hilo conductor en la estructura interna de la novela. Pero al mismo tiempo obra como caja de resonancia, como comentador que resume reflexivamente los diferentes acontecimientos» (AVELLANEDA A. 1972: 92).

Sin embargo, sobre todo el capítulo “Informe sobre ciegos” representa la alusión conceptual al *Infierno* de Dante, ciertamente en clave moderna y revisada. *Informe sobre ciegos* es el lugar donde se produce la travesía de la escritura (BARTHES R. 1974: 65). La obsesión de Fernando Olmos por los ciegos lo lleva a los rincones más secretos de Buenos Aires, pero su trabajo de investigación se retrasa «por una inexplicable abulia, que ahora pienso era seguramente una forma falaz del pavor a lo desconocido» (SÁBATO E. 1984: 288). Aquel mismo pavor que sentía Dante antes de entrar al Infierno. Sin embargo, un día Fernando Olmos empieza a penetrar «en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables» (SÁBATO E. 1984: 289-290). Y estos encuentros distópicos, por así decirlo, caracterizan ciertamente también al viaje de Dante. Fernando Olmos encuentra una puerta-trampa en una mansión abandonada y desciende por unas escaleras que lo llevan a un sótano que en realidad es un pasaje lleno de rejas que termina, después de doce escalones, en una portezuela en la

que sólo se podía entrar con la cabeza gacha. Después de haber abierto aquella puerta, ve que una ciega le ha estado esperando y se desmaya – y esto evoca los desmayos de Dante («finito questo, la buia campagna [...] e caddi come l'uom che 'l sonno piglia'» (*Inf.*, III, vv 129-136); y más «io venni men così com'io morrisse/ e caddi come corpo morto cade» (*Inf.*, V, 141-42) – aunque:

no fue un desmayo total, en que yo perdiera el conocimiento, sino que, al caer al suelo (aunque más apropiado sería decir “al derrumbarme”), comenzó a apoderarse de mí un sopor, un cansancio que dominó rápidamente mis músculos en la misma forma y con las mismas características que en el curso de un ataque violento de gripe. Recuerdo el latido crecientemente intenso de mis sienes, hasta que en un momento tuve la sensación de que mi cabeza podía estallar como una caldera cargada a miles de atmósferas. Una especie de fiebre iba subiendo en mi cuerpo como un líquido hirviendo en una vasija, al mismo tiempo que un resplandor fosforescente iba haciendo a La Ciega cada vez más visible en medio de las tinieblas. Hasta que un estallido pareció romper mis tímpanos y caí o, como ya dije, me derrumbé sin sentido en el suelo de aquella habitación. (SÁBATO E. 1984: 377)

Pero es la parte del despertar, como tras una alucinación febril, la que constituye otra reescritura: el hecho de encontrarse en una barca «sobre un inmenso lago de aguas quietas, negras e insondables [...] vigilado y contemplado por seres que no podía divisar, pero que seguramente habitaban más allá del alcance de mi ambigua visión (SÁBATO E. 1984: 379). Podemos pensar que «esta barca es definitivamente la misma en que Creonte remaba, la misma en la que conducía a las almas hasta el Hades. Fernando rema su propia alma al Hades» (BOTERO CAMACHO M. J. 2022: 278). Y, aún más, Fernando revela la presencia de un «an-

ciano, que lleno de resentimiento, también vigilaba mi marcha» (SÁBATO E. 1984: 378), casi retomando los versos dantescos «ed ecco verso noi venir per nave, un vecchio, bianco per antico pelo [...]» (*Inf.*, III, vv. 82-82). Inconsciente, cruza las aguas fangosas y llega al otro lado «que podría llamarse tierra firme, pero que en realidad era un pantano, en el que la marcha era tan difícil como la navegación en la barca» (SÁBATO E. 1984: 379). Parece imposible no relacionar esta mezcla de agua y barro con las imágenes dantescas del río Lete, de esa sensación oscura y sombría que recorre en las primeras páginas de la *Divina Comedia*. Cuando despierta, tras sentirse casi asfixiado por el barro, se encuentra con La Ciega delante y poco después queda atrapado en una jaula de la que intenta escaparse desesperadamente. Cuando La Ciega le abre por fin la puerta, Fernando se lanza sobre ella en busca de «una salida cualquiera» (SÁBATO E. 1984: 420). Después Fernando debe atravesar tres puertas antes de llegar a un largo pasadizo, casi trazando un laberinto de puertas que comunican entre ellas a través de pasillos. Avanzando por el pasadizo se da cuenta que éste desemboca en una escalera descendiente “entubada” y que «después de unos diez metros, la escalera dejaba de estar entubada y pasaba por grandes espacios abiertos pero completamente a oscuras» (SÁBATO E. 1984: 421). Vidal termina así en la red de cloacas de Buenos Aires, y caminando de pronto empieza a sentirse «una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales» (SÁBATO E. 1984: 423).

Hablando de reescrituras ya hay dos elementos interesantes: el primero se refiere a la reconstrucción física y espacial, con círculos concéntricos, del Infierno de Dante. La segunda es, sin embargo, la asonancia con el castigo infligido a los aduladores, pre-

sentes en el canto XVIII, donde Dante ve «gente attuffata in uno sterco che da li uman privadi pareo mosso» (*Inf.*, vv. 113-144). Al proseguir su camino, Vidal termina en «una galería excavada en la tierra misma, por debajo de la ciudad de Buenos Aires» (SÁBATO E. 1984: 423). Una galería irregular, fría, en la que llegaba el agua y es atrapado por una «soledad absoluta [...]». Me creí solo en el mundo y atravesó mi espíritu, como un relámpago, la idea de que había descendido hasta sus orígenes» (SÁBATO E. 1984: 426). Así, frente a la inmensidad de sus dudas existenciales, Fernando Vidal se “derrumba” otra vez en una bóveda de Buenos Aires. En esta somnolencia delirante percibe oscuros pájaros y extraños seres humanos que se retuercen en la oscuridad, y finalmente decide seguir la tenue luz que ha estado vislumbrando. Acaba en una enorme planicie en cuyo centro entrevé la estatua de una deidad desnuda que tiene en el vientre un ojo fosforescente y, para alcanzarlo, hay que «subir miles de escalones. Temí que el vértigo y la fatiga pudieran vencerme» (SÁBATO E. 1984: 436). A medida que avanza, su cuerpo se transforma en pez, y de nuevo se desmaya, angustiado y asfixiado por el túnel en el que se encuentra; en este estado de desconocimiento tiene visiones y su conciencia «pareció ser reemplazada por una poderosa aunque oscura sensación: la sensación de haber entrado por fin en la gran caverna y de haberme hundido en aguas cálidas, gelatinosas y fosforescentes» (SÁBATO E. 1984: 438). Tras su largo peregrinaje se encuentra en la famosa habitación donde La Ciega lo ha enjaulado y finalmente, en una distópica catarsis, copula con una mujer «de piel negra y ojos violetas» (SÁBATO E. 1984: 443). Pues bien, este descenso a las cloacas y el ascenso hacia la deidad acompañado por la presencia de abundante luz, la presencia constante del elemento acuoso, el estado de sonambulismo que caracteriza a Fernando Olmos durante todo el viaje contenido en el capítulo “Informe sobre ciegos” son reiteraciones de la es-

tructura dantesca: es evidente la similitud entre los dos infiernos, aunque aquel de Sábato es más contemporáneo y distópico. Las otras reescrituras pertenecen, sin embargo, también al *locus purgatorius* que corresponde a los miles de escalones que Fernando tiene que subir antes de llegar a la deidad y que en Dante son representados a través de siete cornisas. El purgatorio de Dante es, de hecho, una montaña que se eleva hacia el cielo, no un lugar subterráneo; un lugar de curación espiritual y psicológica: «e canterò di quel secondo regno/ dove l'umano spirito si purga/ e di salire diventa degno» (*Purg.*, I, vv. 4-6). En la topografía del Paraíso, en cambio, el signo del desplazamiento es la progresiva intensificación de la luz deslumbrante que emana de los ojos de Beatriz che «fissa con li occhi stava; e io in lei/ le luci fissi, di là sù rimote» (*Par.*, I, vv. 65-66). Así como le pasa a Fernando Vidal, quien cumple «su largo peregrinaje hacia la Deidad» (SÁBATO E. 1984: 439), guiado por una luz. Y en este peregrinaje, al igual que Dante, se transforma: cruza los límites de los rasgos humanos, aquel mismo “transumanar” del *sommo poeta* que «significar *per verba*/ non si poria» (*Par.*, I, vv. 69-70). Obviamente dentro de la caja de Pandora de “Informe sobre ciegos” podríamos esbozar muchas más recurrencias, pero los límites temporales de esta charla requieren que lleguemos al tramo final del viaje, aquel donde Martín –después de la muerte de Alejandra– vaga por los meandros de Buenos Aires para luego encontrarse con Bucich, con el cual saldrá «hacia el sur, en aquella ruta 3 que terminaba en la punta del mundo, allá, donde Martín imaginaba todo blanco y helado, aquella punta que se inclinaba hacia la Antártida, barrida por los vientos patagónicos, inhóspita pero limpia y pura» (SÁBATO E. 1984: 546). Nos remontamos así a la arquitectura del viaje, a la imagen del *peregrinus in itinere*, con claras referencias cronológicas que marcan el paso del tiempo. Y el viaje de Martín y Dante termina en la misma dimensión, así

como terminan los últimos cánticos del Infierno, Purgatorio y Paraíso, es decir, “contra aquel cielo estrellado”.

En definitiva, tal y como escribió Zambrano, Dante en su «poema sin par» (2021: 13) es capaz de

atravesar todos los estados del ser desde el centro del infierno hasta el último cielo [...] lo que nos ofrece en su obra en efecto, es la condición humana en toda su plenitud, en la actualización plena de sus posibilidades: hasta aquí puede bajar el hombre, hasta allá puede ascender; hasta estos últimos confines de la desdicha y de la beatitud, y en la tierra simplemente adonde el hombre puede extender su potencia y su intelecto. (ZAMBRANO M. 2021: 13-14)

Del mismo modo, Ernesto Sábato, en clave moderna y urbana, restituye las complejidades del hombre rioplatense, en el mosaico de sentimientos y fealdades urbanizadas de la realidad argentina. *Sobre héroes y tumbas*, sobre todo el “Informe sobre ciegos”, es una evocación de la *Divina Commedia*, que es una obra aglutinante, capaz de reunir las etapas de nuestra existencia. Y la novela de Sábato se ancla a esta dimensión de la *Comedia*, regenerándola en clave actual, casi surrealista, sin descuidar la agitación que supone entrar en aquella oscura región metafísica de la duda, de la muerte y, en última instancia, de la vida. Es una condición que muchos experimentamos y que nos instila aquella *sympatheia* como lectores e intérpretes de nuevos significados. La capacidad de interpretación del mundo, de hecho, es la que quizás influyó en la literatura de Sábato quien, por otra parte, reconoció que Dante había visto «como todo gran poeta, con espantosa nitidez, lo que las gentes de su época presentían de manera más o menos imprecisa. Y de ahí la resonancia de su obra» (DUPRAT A. 2022: 57). La colectivización y readaptación de los

delirios individuales representan, en definitiva, la gran reescritura contenida en *Sobre héroes y tumbas* que se vuelve una obra “polifónica” y abierta.

### *Bibliografía*

AVELLANEDA Andrés O., 1972, *Novela e ideología en “Sobre héroes y tumbas” de Ernesto Sábato*, “Bulletin hispanique”, vol. 74, n. 1-2, pp. 92-115.

BAIJTÍN Mijail M., 1989, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

BAIJTÍN Mijail M., 1996, *La palabra en la novela*, in Álvarez Enric SULLÁ (curador), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Editorial Crítica, Barcelona, pp. 59-62.

BARTHES Roland, 1974, *El proceso de la escritura*, Ed. Caldén, Buenos Aires.

BARTHES Roland, 2004, *S/Z*, Siglo XXI, Argentina.

BERGAMÍN José, 1945, *La voz apagada (Dante dantesco y otros ensayos)*, Editora Central, México.

BORGES Jorge Luis, 1980, *Siete noches*, FCE, México.

BOTERO CAMACHO M. J., *El infierno queda al sur*, “Anales de literatura hispanoamericana”, vol. 31, 2022.

CALABRESE Elisa, 2012, *Casi un siglo de vida...*, “Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas”, Año 21, n. 23, pp. 307-322.

CALABRESE Elisa, 2013, *Sábato. Historia y apocalipsis*, Alción Editora, Córdoba.

DE SANCTIS Francesco, 1870, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Domenico Morano, Antonio Morano, Napoli.

DUPRAT Andrés (Editor), 2022, *Dante x Alonso*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

GENETTE Gerard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

GÓMEZ-RASADORE Debby Ariadne, 2001, *El héroe problemático en la narrativa de Ernesto Sábato*, Tesis doctoral, The University of Arizona.

GÜNTERT Georges, 1967, *Dante nel mondo ibero-americano (Rassegna dantesca, 1921-65)*, “Lettere italiane”, vol. 19 (1), enero-marzo.

KRISTEVA Julia, 1978, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano.

MITRE Bartolomé, 1922, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, traducción en verso ajustada al original por Bartolomé MITRE (1891-

1897), nueva edición, definitiva, autorizada, dirigida por Nicolás BESIO MORENO, Centro Cultural Latium, Buenos Aires.

PLATONE Rossana, 1975, *Introducción*, en Michail BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.

SÁBATO Ernesto, 1984, *Sobre héroes y tumbas*, Seix Barral, Barcelona.

ZAMBRANO María, 2021, *Dante specchio umano*, a cura de Elena LAURENZZI, Castelvechi, Roma.

PAOLO Y FRANCESCA: REESCRITURAS DANTESCAS  
EN MARTÍNEZ MORENO

*Mariarosaria Colucciello*

Università degli Studi di Salerno

*Sobre reescritura, historia y narración*

Después de más de setecientos años, Dante Alighieri y la joya que ha regalado a la literatura mundial siguen despertando el interés de la intelectualidad humanista, que se interroga y se responde positivamente acerca de la moderna pervivencia de la *Divina Commedia* (ALIGHIERI D. 1996 [1320]) en la reciente literatura, cuyos autores arrancan compulsivamente trozos, piezas o ideas generales del Maestro florentino en un juego de sublime intertextualidad. Es reescritura, o «vitalidad de la tradición» (MIER L. - MORO MARTÍN A. 2018: 9-13), es proceso de creación literaria cuya originalidad –parafraseando a Thomas Eliot (1919: 54-55)– no reside en la innovación, sino en los libres respeto y apreciación del testimonio y de un estilo conocido, pues de una tradición que, aun así, no se hereda ni se hurta, sino que se reproduce con mayor o menor sensibilidad dependiendo del sentido histórico del autor, del alcance que este tiene del carácter pretérito del pasado, así como de su vigencia en el presente. En lo que respecta a la originalidad del hecho literario, también Bajtín se ocupa del lenguaje novelístico como de un ámbito en el que entran dialogismo y heteroglosia: todo el universo asociativo que el au-

tor logra articular alrededor de su novela –obviamente fruto de la tradición novelística anterior– se mueve en contacto dialógico, como un sistema de planos en intersección, que favorece el insondable coloquio entre tradiciones novelísticas y textos diferentes (BAJTIĆ M. 1982: 34-35). Cuando, en 1967, el término “intertextualidad” fue acuñado por Julia Kristeva (1978), hipotexto e hipertexto empezaron a ser concebidos como agregados y vinculados por una relación de dependencia, como texto que absorbe y transforma otro texto, duplicando pues una dimensión que se hace significación individual y parentesco con otros textos, a la vez construyendo y añadiendo nuevos significados y significantes. Gérard Genette redefine la intertextualidad como «relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro» (GENETTE G. 1989: 10), mientras Cesare Segre (1984: 11) considera las relaciones de intertextualidad como progenitoras de filiación y tradición voluntarias que el autor del hipertexto escoge como dispositivo y acoplamiento del hipotexto. Lo que opinamos es que, independientemente de su mayor o menor originalidad, cada texto traba relaciones, dialoga y se beneficia de la tradición discursiva pasada, le otorga nueva vitalidad en el presente y reivindica una inmortalidad que solo nuevas letras pueden proporcionar.

Esto es aún más verdadero cuando la reescritura es historia, esto es, cuando se hace historia literaria. En palabras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1996: 359), la historia en sí y la historia literaria poseen objetos de estudio diferentes, cuya naturaleza disconforme asienta sus bases en un pasado pretérito y enteramente transcurrido reconstruible a través de sus vestigios, de testimonios y de documentos en lo que se refiere a la historia *tout court*, mientras que aquella literaria se fundamenta en un pasado que permanece vivo a través de las obras literarias. Y si la historia estudia objetos únicos, que no tienen paralelos ni equivalencias,

el historiador literario no solo debe tener muy vivo el sentido de la singularidad, sino que también tiene que prestar atención a los numerosos elementos supraindividuales que acaban desembocando en y condicionando la obra literaria. Gustave Lanson (1965: 38-39) subraya el principio de objetividad que debe guiar al historiador literario, induciéndolo a desarrollar conocimientos auténticos y lejos de todo miope facciosismo. La apertura impuesta por la obra literaria adquiere una plurivalencia significativa diacrónica y sincrónicamente; el lenguaje literario se matiza destruyendo la literalidad de las palabras y construye nuevos valores en el código lingüístico, en el que el lector no deberá pararse con una simple lectura, so pena de desquiciar la literariedad del texto que, para Jakobson, es «el objeto de la ciencia de la literatura [...], es decir, la respuesta a la pregunta “¿qué es lo que hace de una determinada obra una obra literaria?”» (JAKOBSON R. 1973: 15).

Espacio y tiempo se convierten en actores silenciosos pero capitales de una pieza teatral jugada por el historiador/autor, quien escribe con relación a su posición físico-geográfica y a su época, así que «la historia literaria debe ser tratada históricamente: es una verdad manifiesta, pero no una trivialidad» (LANSON G. 1965: 44). La ficción se cruza con la historia. El autor podrá alejarse de lo real y elevarse a lo posible verosímil porque es el padre de su trama; por lo tanto, la traslación de la historia a la narración –tal y como destaca Ricoeur– «no es un acto inocente y no puede carecer de consecuencias respecto de la contingencia real» (RICOEUR P. 1987: 275). La progresión de la trama confiere inteligibilidad a los acontecimientos mismos; esta puede ser singular o múltiple, puede hablar de sucesos que solo ocurren una vez o también hay construcciones de tramas que universalizan el acontecimiento mismo. De igual manera, la trama combina su misión a los paradigmas y desviación, y oscila entre la conformidad servil a la tradición narrativa y la rebelión a todo paradigma

preconstituido; en el medio de esto aparecen un sinfín de tintes que siguen y rompen las reglas, que sedimentan e inventan, pero, por el mismo hecho de ser contados, «los acontecimientos son singulares y típicos, desviadores y tributarios de paradigmas» (RICOEUR P. 1987: 342) y, aun así, están enmarcados por la trama.

En este cruce de definiciones y léxico se inserta el tema que nos ocupa en estas breves páginas, cuya intención es poner énfasis en la presencia de transposiciones dantescas en algunos cuentos –*Los días escolares* (MARTÍNEZ MORENO C. 1960: 21-38), *Los aborígenes* (MARTÍNEZ MORENO C. 1989a: 7-64) y *El violoncello* (MARTÍNEZ MORENO C. 1989b: 118-131)– de Carlos Martínez Moreno, en particular en lo referido a los amantes del canto V del *Infierno* dantesco, Paolo y Francesca. Ya en el texto a medio camino entre la novela y el testimonio de *El color que el infierno me escondiera* (MARTÍNEZ MORENO C. 1988 [1981]), Dante Alighieri y su *Divina Commedia* recorren y repercuten constantemente en las páginas del escritor uruguayo como guías y gurús literarios, compañeros de viaje y ayudas intelectuales contra la violencia uruguaya de los años setenta y ochenta. El infierno dantesco regresa mitigado por la participación de los amantes riminenses que transforman el hipotexto en hipertexto, llegando a una intertextualidad, a una relación de correspondencia y a una reescritura liviana, no obsesiva, sino fugaz pero presente, entre un amor antiguo, escondido y obstaculizado y amores más actuales, abiertos, tal vez subversivos, o también sufridos por el recuerdo de la felicidad pasada.

### *Una reescritura no casual*

El talento de Carlos Martínez Moreno –representante de la “Generación del 45” (AÍNSA F. 2017), llamada también “Generación de los críticos” por su patente propensión a la crítica para comprender la realidad– merece una consideración especial en

el ámbito de la literatura uruguaya. Durante toda su existencia especulativa Carlos Martínez Moreno formó parte de los círculos intelectuales hegemónicos del medio siglo rioplatense y también del «microuniverso cambiante y urgente de la política» (ROCCA P. 1996: 170). Antes de que su vida incluso geográfica cambiara de rumbo –se autoexilió en 1977, huyendo de un país presionado y amenazado por la dictadura, primero en Barcelona y luego en México– recibió hasta un encargo como subsecretario de gobierno del que dimitió como protesta, dando a conocer al mundo entero su experiencia y la iniquidad de las acciones gubernamentales por medio de unos cuantos ensayos (MARTÍNEZ MORENO C. 1973); también estuvo en contacto permanente con los círculos infernales de la delincuencia común, defendiendo a quienes habían incurrido en los llamados “delitos políticos”. Durante su destierro su producción literaria fue intermitente y fortaleció una valentía intrínseca que ante los horrores tomaba fuerza de estos y lo impulsaba a buscar un lenguaje ajeno a los lugares comunes, inscribiéndose en una línea experimental e intelectualizada que le permitió dar un salto cualitativo en la arborescencia temática de sus relatos y en las inconfundibles especificidades de su código interpretativo. Partiendo de un modelo en el que siempre la razón somete toda descarga interior, su prosa ficcional supo amalgamar lo propiamente narrativo con el pensamiento especulativo y racional puro, y con la reelaboración de materiales periodísticos y experiencias propias.

Fino investigador y novelista extremadamente culto, Martínez Moreno fue criándose intelectualmente en Europa y con sus *auctoritates*, pero el poeta florentino por excelencia le tomó la partida a Baudelaire, a Éluard y a Apollinaire. Citas y referencias a la joya de la literatura universal aparecen en muchas de sus obras (cfr. SIMINI D. 2007: 804-806) de manera sutil y elegante; en la mayoría de los casos presentando el infierno uruguayo de los años setenta y ochenta, en el que víctimas y victimarios

llenaban las páginas nada amarillentas o desvaídas de la violencia –por cierto asimétrica– de dos bandos sociales y políticos, el militarismo uruguayo que acosaba –ganando– y era acosado –molestado pero no vencido– por el MLN-T, Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros.

En el caso que nos ocupa, la reescritura de Paolo y Francesca aparece entre los años 1960-1964, cuando Uruguay seguía siendo –y lo sería por unos años más–, de alguna manera la Arcadia feliz –tal y como se le llamaba a la Banda Oriental uruguaya a partir de principios del siglo XX hasta bien acabada la Revolución Cubana<sup>1</sup>– o la Suiza de América. Una sustancial estabilidad político-social, una algo aceptable redistribución de las riquezas y una cultura difundida eran características que diferenciaban bastante a Uruguay de los demás países del Subcontinente. Tierras fértiles, crianza en libertad, exportación difundida y una fuerte industria agroalimenticia y manufacturera, por un lado, y desarrollo financiero, gran presencia de oficinas de cambio y bancos por kilómetro cuadrado, por el otro, hacían de esta “esquina del Atlántico y el Plata” (CAMATS D. 2020) –en palabras del futuro presidente extupamaro José Mujica Cordano–, con su capital Montevideo, cosmopolita cumbre económica y mercantil.

El “modelo uruguayo” seguía funcionando durante la reescritura de los amantes de Rímini, pero acabaría chirriando unos años más tarde, cuando Martínez Moreno se vio obligado a compartir el mismo destino de Dante. El exilio es el término de par-

---

1 Arcadia debe su nombre al héroe Arcas, hijo de Zeus y de Calisto, a la que el dios de los dioses convirtió en la constelación de la Osa Mayor para ampararla ante la ira de Artemisa. Arcadia también es una provincia interior de Grecia, a la que pintores y poetas siempre han descrito como sencilla, bucólica e ingenua, próspera, llena de paz y felicidad, además de frondosos bosques y praderas verdes y fértiles. Hoy en día, con semejante expresión se nos refiere a los políticos que ofrecen paraísos falsos a electores crédulos e ignorantes (BORDAS MARTÍNEZ J. 2015: 19-37).

tida y de supuesta y negada llegada de los dos autores: este estorba los planes, hace perder el juicio y envenena, pero permite un desencanto arrasador que deja espacio al recuerdo, a la memoria y a la reconstrucción. El destierro doloroso de Dante (AMORÓS P. 2016), obligado a dejar Florencia por corrupción, funciona como construcción ideológica (VARELA PORTAS DE ORDUÑA J. 2011: 415-423), como recuperación de su propia ipseidad y como inesperado lanzamiento de un intelecto interiorizado que crea lo hasta aquel entonces increado e inconcebible, que solo un genio como el poeta florentino podía dar a luz. Su experiencia es elaborada y sublimada, es interiorizada como *peregrinatio* y es historicizada a través del camino de verdad del peregrino en la Ultratumba. En cambio, aunque siga luchando y escribiendo por su patria en sus “vacaciones forzosas”, Carlos Martínez Moreno es un escritor exiliado sin retorno –por fallecer repentinamente el 21 de febrero de 1986 en su última patria, México, precisamente cuando preparaba su retorno a Uruguay–, vencido por la abominación de la dictadura pero no derrotado, y que en el exilio busca y encuentra el reino de la transgresión lingüística al ser desaprobación o confutación de reglas que, invalidadas desde lejos, se conceptualizan en la constatación del ser, de su inexcusable estatus en apnea pero, aun así, en constante *leit motiv* especulador de la superficie (CAMPA R. 2021: 17).

### *Unos Paolo y Francesca uruguayos*

Partimos de una de las más dramáticas e intensas historias de amor de todos los tiempos, bandera de la pasión irrefrenable que arrastra los vínculos conyugales y puede ser sancionada con el reposo eterno. Estamos al final del canto V del *Infierno*, y los lujuriosos se mueven sin meta en la tempestad infernal que nunca para, envilecidos por esta tal y como estuvieron doblegados en vida por la pasión. En los cuatro cantos anteriores Dante nos

había acostumbrado a figuras y episodios –la selva oscura, las tres fieras, la intervención del gurú y guía literario Virgilio– que exigen interpretaciones alegóricas, y a listados de grandes personajes del mundo antiguo, que no hacen presagiar, al final de canto V, la presencia de una heroína contemporánea, una mujer de la que no se sabía casi nada y por esto mismo inolvidable, por el valor absoluto en sí de su existencia, más allá del pecado y de la consiguiente *damnatio* (CASA DEI A. 2021: 8-9). En particular, Francesca es la primera alma sobre cuyo destino se medita al entrar en la «città dolente». A pesar de la escasez de noticias sobre Paolo y Francesca –el mismo Dante alude y hace intuir, da por descontado y cuenta muy poco para que el lector pueda apoderarse de su misma imaginación para desahogar su idea del relato–, se puede sostener que su historia es historia, no es leyenda o habladuría, sino que ha sido confirmada, además de por el mismo Dante, también por las sucesivas investigaciones de Boccaccio (1994 [1373-1374]: 313-344) quien, inspirándose en los detalles presentes en la *Divina Commedia*, ha reconstruido un enredo en el que destacan nuevos y fundamentales actores.

En su viaje en los reinos del más allá, Dante ha experimentado su vulnerabilidad inmediata, o sea su presencia incondicional ante las visiones del Infierno; sabe que, al ver y al confrontarse con estos condenados al castigo eterno, corre el riesgo de encontrarse a sí mismo, pecador entre los pecadores. También sabe que hablar con Francesca lo ha salvado de las tres fieras; Virgilio ha tardado en convencerlo, pero ya sabe que, ante la visión de aquel amor, ya no lo retiene solo el miedo de peligros externos. En el episodio de Francesca la emoción es dilatada y agigantada por la repercusión especular descrita por la seducción de la lectura: en el cuento de la complicidad profunda entre los dos jóvenes, Dante halla la imagen misma de su experiencia y el descubrimiento de la implicación infernal le provoca un choque redoblado por la emoción del espectáculo del amor recíproco e inacabado in-

cluso en el lugar de la pena imperecedera. El viento del amor y la fuerza implícita en este acto silente y, aun así, poderoso esconde, encubre y suspende provisionalmente el significado mismo de pena. Por cierto ellos sufren –constantemente llevados por el huracán infernal–, pero la misma imagen del doble vuelo y de este abrazo carnal e incesante lleva consigo una gracia y una frescura ante las que el infierno debe necesariamente parar, por lo menos momentáneamente, homenajando al amor terrenal. La reciprocidad del amor impuesta por Francesca provoca la piedad en Dante, una piedad pues que es también envidia hacia un hombre y una mujer que, a pesar de sufrir tormentos ininterrumpidos, sufren juntos, con la certeza de que no serán jamás divididos. «E caddi come corpo morto cade» (*Inf.* V: 142): la acumulación emocional es inaguantable, solo el desmayo puede evitar hacerle perder la cabeza; de otra manera, el encanto se difundiría y Dante, al principio de su viaje, estaría obligado a interrumpirlo para quedarse para siempre en el cerco de Semiramís –legendaria reina de los Asirios, para Dante representante por excelencia de la lujuria, tal y como Cleopatra, pero no como Dido, quien se suicidó por amor–, expiando su pecado de lujuria.

La transposición de Paolo y Francesca al Uruguay de los años sesenta se inserta en el «juego de reflejos» (AÍNSA F. 1971: 684) que Fernando Aínsa descubre en las tensiones de Martínez Moreno, claramente localizables en dos extremos, es decir, la infancia, que no siempre logra explicar el presente de los protagonistas y el inexcusable final de todos los seres mortales:

Estructuralmente, Martínez Moreno propone reflejar un amor corrompido para descubrir, más que las raíces sentimentales, una razón ética. El espejo del presente se abre en dos precisos ángulos opuestos contradictoriamente: una infancia cargada de secretas añoranzas y una muerte que cierra todas las frivolidades con interrogantes que

rozan la metafísica. Esta especie de triángulo estructural, abierto en su centro por el amor desgarrado, se proyecta casi inequívocamente en todas sus obras y marca la dimensión exacta de sus tensiones cerradas siempre geométricamente. (684)

En *Los días escolares*, el protagonista es la alternancia entre la niñez –caracterizada por la felicidad no consabida– y la madurez –consciente discernimiento de la verdad–. La juventud pasa por la calle de Joanicó, rozando aquel balcón abierto al que se asoma, todos los días de su vida, un hombre inválido de treinta años, con su pierna amputada por encima de la rodilla. «Entre la profusión de prendas que nunca se pondría» (MARTÍNEZ MORENO C. 1960: 22), el hombre invita a los chicos a jugar con los cartoncitos colorados, y ellos «acataban sin protesta la virtud mágica e indescifrable del cartoncito» (23), hasta que un día cambian de calle para darse a la vida que se les estaba abriendo ante los ojos. Aun así, nunca olvidan cuando «por primera vez [el minusválido] se rió con fuerza, con una risa maliciosa, cortita, espasmódica» (23). La emoción empieza tumultuosa en las clases leyendo por primera vez relaciones filiales que oprimen la garganta; *Corazón* de De Amicis se vierte totalmente en la historia de Marcos y en los miedos presentes y futuros de un niño que empieza a crecer gracias a «un crédito literario abierto por un escritor a nuestros sentimientos, a nuestros arrebatos, a las precoces intransigencias del cariño y del sacrificio [...] fuerza que acaba por insertarnos, con un sosiego de normalidad, en el mundo de los mayores» (25). El descubrimiento del sexo, vivido por medio de la visión de caballos copulando, despierta los sentidos y adelanta el conocimiento cuando el placer sigue siendo impracticable. Ebrio de una lujuria imitativa, el chico escucha los relinchos y sigue el flameo de las crines; dos años antes había asistido a un beso en un andén en la estación de Melo, y lo había revelado en casa:

La penitencia me escoció menos que la obligación a que me reducía, la obsesión de pensar en tinieblas lo que acababa de saber, la tarea de imaginar el largo beso y su entrañable crecimiento espurio, esa hora de abuso e impiedad en la que inventé y anticipé para mí, antes de haberla leído, la condena de Paolo y Francesca. (28)

Esa condena se explicita en la felicidad del amor y en la malaventuranza del crecimiento de un chico ya abogado, cuya memoria hilvana recuerdos de sus amigos, viejos y gastados. Aníbal y su vivienda mezquina y desguarnecida, húmeda y desdichada se desvelan ante sus ojos que no creen en esa miseria tan mal llevada, pero detenida por la antigua mano tumefacta del amigo. Ya no hay nadie que pueda convencerlo de que sus amigos y él ya no son los de antes. Lo mismo ocurre en el recuerdo del pasado feliz, aunque complicado, de Francesca; ella se anima a revelarlo todo a Dante; ella es la única en hablar, Paolo queda escondido, pero participa en el cuento zarandeado por la tempestad. El antiguo amor prosigue en el mismo infierno porque «amor, ch'a nullo amato amar perdona» (ALIGHIERI D. 1996 *Inf.* V: 103), cuyo políptoton pone énfasis en el hecho de que el amor no concede a nadie que sea amado que no vuelva a amar a su vez. Al innominado Gianciotto Malatesta lo espera Caína, o sea el lugar en que se hallan los que traicionan a la familia. Dante no nombra a este hombre, que seguirá viviendo su vida como si nada hubiera ocurrido, rehaciéndose familia, la misma estirpe –los Malatesta– que actuaron con ambigüedad y hostilidad hacia las familias que protegían al poeta. Casi como si fuera una marca de la narrativa de Carlos Martínez Moreno, en *Los días escolares* el protagonista, cargado de culpas y resentimientos, añora secretamente su infancia, una edad pues de la que fue expulsado en nombre de una sabiduría exenta de infantilismo que nunca acaba

de asumir de manera justificada, pues huye de esta. Queda bien marcado el contrapunto entre el paraíso perdido y la existencia actual corrompida por las trampas de la edad y de la vida. En el canto V del Infierno, Paolo y Francesca recuerdan en palabras de la segunda su pasado al insigne florentino, meditan sobre ese «tempo felice» (ALIGHIERI D. 1996 *Inf.* V: 133), cuya evocación es muy agotadora, es una infelicidad perenne. El tiempo de la felicidad no coincide con el adulterio, sino con la lectura de «Galeoto fu'l libro e chi lo scrisse» (137); no había premisas, todo podía reducirse a una casta pasión por las historias y los cuentos de damas y caballeros; en cambio, el progresivo acercamiento y el beso entre el caballero y su reina genera la señal físicamente clara –las caras palidecen, produciendo la turbación interior– que suscita el deseo de repetir lo realizado por los protagonistas de la novela. Solo es suficiente un beso –el único contado por Dante en su vida literaria– para cambiar dos destinos.

En *Los aborígenes* la reescritura de Paolo y Francesca se esconde en los recovecos de un tranquilo casamiento de conveniencia *vs* el arrebató erótico y subversivo de los dos amantes rimineses. A su vez, todo esto queda disimulado al abordar la problemática identitaria de América Latina (AÍNSA F. 2002: 961-968) en su confrontación con la cultura occidental, encarnada emblemáticamente por Italia, país en el que se desarrolla mitad de la trama. El embajador boliviano Serapio Primitivo Cortés vive una especie de confortable y entristecido destierro en el *Bel Paese*, y siente la dificultad de sintetizar sociedades tan distintas y dispares, además de la inevitable alienación que todo mestizaje implica. Con «cierta irreversible melancolía» (MARTÍNEZ MORENO C. 1989a: 15) repiensa en cuando anunció al padre Primitivo –quien, junto con su esposa (ambos representantes de la burguesía criolla), fueron el blanco accidental de un atentado en el que la cara de Leonor salió destrozada, haciendo que la relación de la pareja acabara hecha pedazos después del desastre, a pesar de su

frivolidad en manejar dólares y proyectos de viajes inminentes—que iba a casarse:

El viejo profesor se atusaba el bigotito afrancesado, dejaba que la mano se perdiera distraídamente entre los hilos de la barba que encanecía. No parecía disgustado, sino abismado en quién sabe cuál es el momento de su íntimo pasado, ése que nunca llegan a conocer los hijos. Luego, uno de sus dedos empezó a dar golpecitos en el globo terráqueo, haciéndolo andar en pequeñas ráfagas, como si el mundo —con el hombre y su carga de felicidad, lo único en que podía pensar un novio— girara a impulsos espasmódicos. El azar, el temor y el misterio de dos personas que, acollaradas en su juventud, deben crecer juntas: eso es el matrimonio. No podría asegurar que ésas fueron las palabras; pero tal fue el pensamiento del padre, la cautela y retraída advertencia. No prometía un porvenir arrebatado o doloroso, el suplicio carnal de Paolo y Francesca. Hablaba desde la calma de sus años, sin desconsuelo ni rastro de pasión. (15-16)

En este cuento la reescritura se hace contraste y antítesis: el amor entre Primitivo y Leonor acaba tan pronto como llegan problemas u obstáculos; el padre tampoco logra emocionar al hijo que quiere casarse, no lo anima, habla sin pasión al ser el matrimonio un crecimiento doloroso y un suplicio en vida, que nada tiene que ver con la afición. En cambio, en la *Divina Commedia*, Dante muestra el deseo de indagar sobre una pareja que se ha quedado unida excepcional y paradójicamente, además de ser elegante y fluida —«sì... leggiere» (ALIGHIERI D. 1996 *Inf.* V: 75)— y de navegar en un viento vortiginoso. Se mueven como palomas hacia el dulce nido, avanzando en el aire con alas seguras, llevados por su voluntad que es deseo al mismo tiempo.

En *El violoncello* regresa el tema del recuerdo y de la lucha contra la cicatriz del tiempo, que es el olvido. La viuda sigue llorando por la muerte del amado y rehúsa aceptar la amnesia «porque si ustedes lo olvidan también cundirá el olvido sobre ella [...] el olvido ahogará esa floración sensitiva que ha crecido parasitariamente, al amparo y a la sombra del árbol poderoso [...]» (MARTÍNEZ MORENO C. 1989b: 120). El violonchelo acompaña esa falta juiciosamente, es un «paraíso sin sudor y sin música. Pero es un acompañamiento discreto, porque la música corteja a las palabras sin encontrarlas jamás, porque el sonido brota desde una orilla que no ha conocido sino muy fugazmente esos corredores, esos quirófanos, esa lechosa flotación de gasas embebidas» (121-122). Y mientras el violonchelo toca y produce sonidos que nadie ha podido, sabido ni querido apreciar, la viuda y el “gordo” rememoran un viaje a Europa que hicieron juntos hace años, «porque allí él y ella habían sido felices y él siempre mencionaba aquellos versos del Dante, «*Nessun maggior dolore* y todo eso» (129). Rememorar el viaje recuerda la evocación de Francesca de su vida anterior: su tierra natal, colocada al abrigo de la zona de mar donde desemboca el río Po «per aver pace co' seguaci sui» (*Inf.* V: 99). Esta elegante perífrasis sugiere y marca la tranquilidad que caracterizó a la primera parte de la vida de la mujer; en esa tierra incluso el río Po encontraba su paz. El remordimiento por la muerte del médico, marido de la viuda, coincide con la pesadumbre de Francesca por haber perdido su bonito cuerpo físico, y la consiguiente amargura muestra la ofensa padecida porque esto ha imposibilitado el arrepentimiento, lo que obliga a los amantes a la *damnatio* eterna. Aun así, Francesca no se arrepiente de haberse enamorado perdidamente de Paolo, es más, hace hincapié en la inevitabilidad del amor y en la falta de resistencia que los ha conducido «ad una morte» (ALIGHIERI D. 1996 *Inf.* V: 106). De ahí la *pietas* de Dante al averiguar que los «dolci pensieri» y el «disio» los han llevado al «doloroso passo»,

o sea precisamente aquellos aspectos del amor tan exaltados en las poesías del *stilnovo* por su alcance dignificante, paradójicamente causa de desgracia para los amantes dantescos.

### *Para concluir*

Cuando se conmemora la historia de Paolo y Francesca de Rímmini se suele pensar en una de las más trágicas e intensas relaciones amorosas de todos los tiempos que, saliéndose de los cánones ético-religiosos de la época, es castigada con la muerte.

Van abrazados el uno al otro; pero ciegos y sordos el uno al otro. Prisioneros solitarios de la tempestad y de la noche. Prisioneros de su propia tempestad y de su propia noche: prisioneros de sus sentidos. Y aquello mismo que los mantiene asidos uno a otro, los mantiene separados. Son los viajeros errabundos de su amor; no residen en su amor. Esclavos del vórtice que los arrastra, eternamente hostigados en círculo por él, sin salida, sin escape, dan vuelta tras vuelta a su pasión, sin jamás poder hacer alto, sin jamás poder gustar el uno del otro. ¡Jamás! (OCAMPO V. 1928: 37-38)

En el círculo de los lujuriosos, Dante otorga la palabra a una mujer cuya cara representa lo más delicado y, al mismo tiempo, doliente de la “enfermedad de amor”, la pasión de Francesca y su vínculo inmortal con Paolo, ambos condenados al yugo eterno del dolor. Los escasos detalles ofrecidos por el poeta florentino representan la semilla de una reescritura floreciente, ávida y, al mismo tiempo, suave, tierna y sensible, que Carlos Martínez Moreno no pretende forzar o coaccionar con reproducciones excesivas o abusivas. Los cuentos objeto de nuestro análisis reproducen un acercamiento liviano al Maestro florentino, con la sucesi-

va proposición de unos Paolo y Francesca contemporáneos, a los que se les adelanta la imposibilidad de hacerse arrebatados erótica y subversivamente en Los aborígenes, que descubren el erotismo placentero de la juventud y la lástima del tiempo que pasa en Los días escolares, y que recuerdan la felicidad pretérita que nunca volverá en El violoncello.

El juego de la reescritura y de la intertextualidad queda confirmado por una literatura que ha servido exitosamente como medio de representación histórica; de ahí que la verdad histórica se difumine a partir de la voz del novelista que no solo redefine los ángulos hermenéuticos en los que se fundamentan la concreción y la importancia de los hechos, sino que también revela perspectivas novedosas del entorno histórico-social partiendo de su intuición artística. La novela no inventa, porque «es impensable una escritura de la historia sin una técnica de ilación entre un acontecimiento y otro» (JAIMES V. 2011: 19). De la misma manera, la verdad insertada en la historia no reside solo en la reseña de los hechos acontecidos, sino también en la comprobación de que lo descrito tiene forma de historia (WHITE H. 1992: 284-299).

Si es valedero que en la historia se persigue la verdad y que en la literatura no se busca la verdad —a pesar de que la verdad también es posible—, sino más bien la expresión del tiempo narrado y el goce estético, entonces Carlos Martínez Moreno parece haber logrado el objetivo buscando el sentido de Leopoldo Zea (1957: 51) también en un simple amontonamiento de hechos históricos. Al compartir con uno de sus últimos maestros intelectuales, Dante Alighieri, hasta la angustia del exilio y del abandono, Martínez Moreno le rinde unos íntimos homenajes, fortaleciendo el traspaso de los cuñados amantes a la eternidad de la historia, y deja a los transeúntes venideros una reescritura plástica y moderna de un amor que, al mismo tiempo, es «nessun maggior dolore» (ALIGHIERI D. 1996 *Inf.* V: 121).

*Bibliografía*

AGUIAR e SILVA Vítor Manuel de, 1996, *Teoría de la literatura*, Editorial Gredos, Madrid.

AÍNSA Fernando, julio-diciembre de 1971, *Las “Tensiones” de Carlos Martínez Moreno*, “Revista Iberoamericana”, vol. XXXVII, nn. 76-77, pp. 677-688.

AÍNSA Fernando, 2002, *El destierro europeo de Los Aborígenes americanos. Bolivia en la obra ensayística y narrativa de Carlos Martínez Moreno*, “Revista Iberoamericana”, vol. LXVIII, n. 201, octubre-diciembre, pp. 961-968.

AÍNSA Fernando, 2017, *La Generación del 45: lúcidos, críticos y... poetas*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

ALIGHIERI Dante, 1996 [1320], *La Divina Commedia*, a cura di Giuseppe GIACALONE, Angelo Signorelli Editore, Roma.

AMORÓS Pedro, 2016, *El exilio de Dante*, Ediciones Irreverentes, Madrid.

BAJTÍN Mijaíl, 1982, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin.

BOCCACCIO Giovanni, 1994 [1373-1374], *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di Giorgio PADOAN, Mondadori.

BORDAS MARTÍNEZ Julio, 2015, *Tupamaros: derrota militar, metamorfosis política y victoria electoral*, Dykinson, Madrid.

CAMATS Dolors, 2020, *José Mujica. Soy del Sur, vengo del Sur, esquina del Atlántico y el Plata*, Akiara Books, Barcelona.

CAMPA Riccardo, 2021, *Evocazione. L'arte di smentirsi nella società contemporanea*, Carocci, Roma.

CASADEI Alberto, 2021, *Dante. Paolo e Francesca. Inferno, Canto V*, Garzanti, Milano.

ELIOT Thomas Stearns, 1919, *Tradition and Individual Talent*, “The Egoist”, vol. 6, n. IV, pp. 54-55.

GENETTE Gérard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

JAIMES Héctor, 2011, *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Editorial Fundamentos, Madrid.

JAKOBSON Roman, 1973, *La nouvelle poésie russe*, en Tzvetan TODOROV (curador), *Questions de poétique*, Seuil, Paris, pp. 1-24.

KRISTEVA Julia, 1978, *Semiótica*, Vol. 1, Fundamentos, Madrid.

LANSON Gustave, 1965, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, Paris.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1960, *Los días escolares*, en Carlos MARTÍNEZ MORENO, *Los días por vivir*, Ediciones Asir, Montevideo, pp. 21-38.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1973, *Los días que vivimos. Dieciséis ensayos inmediatos*, Girón, Montevideo.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1988 [1981], *El color que el infierno me escondiera*, Editorial Laia, Barcelona.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1989a, *Los aborígenes*, en Carlos MARTÍNEZ MORENO, *Los aborígenes*, Editorial Alfa, Montevideo, pp. 7-64.

MARTÍNEZ MORENO Carlos, 1989b, *El violoncello*, en Carlos MARTÍNEZ MORENO, *Los aborígenes*, Editorial Alfa, Montevideo, pp. 118-131.

MIER PÉREZ Laura, MORO MARTÍN Alfredo, 2018, *Reescrituras, o vitalidad de la tradición*, en Laura MIER PÉREZ, Alfredo MORO MARTÍN (curadores), *Reescrituras o la vitalidad de la tradición en el estudio de la literatura*, Ediciones de la Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, pp. 9-13.

OCAMPO Victoria, 1928, *De Francesca a Beatrice*, Revista de Occidente, Madrid.

RICOEUR Paul, 1987, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Tomo I, Ediciones Cristiandad, Madrid.

ROCCA Pablo, 1996, *Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad*, en Heber RAVIOLO, Pablo ROCCA (curadores), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*, Tomo I, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, pp. 167-189.

SEGRE Cesare, 1984, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino.

SIMINI Diego, 2007, *Dante "Duca, Signore e Maestro" de Carlos Martínez Moreno en el Infierno uruguayo de los '70*, en Nicola BOTTIGLIERI, Teresa COLQUE (curadores), *Dante en América Latina*, Vol. II, ICoN, Cassino, pp. 803-822.

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA Juan, 2011, *El exilio de Dante como construcción ideológica (Paradiso XVII)*, "Revista de Filología Románica", n. 7, pp. 415-423.

WHITE Hayden, 1992, *Historiography as narration*, en Joseph H. SMITH, Humphrey MORRIS (eds), *Telling Facts: History and Narration in psychoanalysis*, John Hopkins University, Baltimore, pp. 284-299.

ZEA Leopoldo, 1957, *América en la historia*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.



## EL INFIERNO DANTESCO VENEZOLANO EN LA POESÍA DE SALAS HERNÁNDEZ

*Teresa Addario*

Università degli Studi di Salerno

La pasión y el interés que el poeta venezolano Adalber Salas Hernández siente por Dante se remonta a su juventud de estudiante universitario; sus primeros ensayos de traducción lo llevan a la composición del “Monólogo de Ulises”, a partir del homónimo canto de la *Divina Commedia* (*Inferno*, XXVI), donde el héroe griego es colocado entre los ingenios extraviados del mundo. No deja de sorprender el acercamiento de este joven poeta *in erba*, situado además al otro lado del mundo, hacia el más universal de los poetas de la tradición italiana en cuya obra se conjugan la búsqueda espiritual y las turbulencias políticas que le tocó vivir.

Adalber Salas Hernández, poeta, traductor y ensayista nacido en 1987, quien ya posee en su haber una decena de poemarios publicados, convoca al *sommo poeta*, con la seguridad y la confianza de establecer un diálogo con su obra más representativa, porque Dante, con sus setecientos años auestas, es tan universal que puede hablarle a un poeta, nacido en una región tropical finalizando la década de los ochenta, cuando el país entra en una espiral de violencia que habría de marcar, a sangre y fuego, los años más recientes de su historia contemporánea<sup>1</sup>.

---

1 Los cambios y las transformaciones que acontecen en la sociedad venezolana a partir de las últimas décadas del siglo XX y cómo se reflejan en la producción

*Salvoconducto*, publicado en España en 2015, había recibido el año anterior, el XXXVI Premio Internacional Arcipreste de Hita, otorgado por la ciudad de Jaén. Según la concepción inicial del autor, este poemario y los dos que le siguen, *La ciencia de las despedidas* (2018) y *Las nuevas cartas náuticas* (2019), habrían de establecer un puente comunicativo para construir un infierno, un purgatorio y un paraíso *sui generis*. *Salvoconducto* así lo anticipa en su estructura poética compuestas por treinta y tres poemas seguidos e identificados por numeración romana, en los cuales la violencia y la muerte constituyen el eje vertebral. De allí el epígrafe cual puntada de partida, para hilvanar todas las piezas:

e dietro le venía si lunga tratta  
di gente, ch' í non averei creduto  
Che morte tanta n' avesse disfatta  
(DANTE, *Inferno*, canto III, vv. 55-57)

El terceto guiará al poeta para evocar otro infierno dantesco al entrar en los meandros de la realidad de su tierra.

El epígrafe, puede considerarse, entre otras, una forma de intertextualidad, una manera de rendir homenaje a una voz que ha generado otra, aunque revestida de un ropaje distinto. La crítica literaria del siglo XX ha reservado amplios espacios teóricos a la polifonía textual, es decir la convocatoria de distintas voces en un mismo texto. Ya desde los años veinte, el crítico y lingüista ruso Mijaíl Bajtín señalaba que, en todo texto, además de estar presente la voz del propio autor, afloran las voces de otros en un espacio de apropiación y recreación de imágenes y lenguajes ajenos. Será Julia Kristeva, filósofa y escritora búlgara, quien más tarde, finalizando los años sesenta, propondrá una visión en tor-

---

literaria se encuentran ampliamente desglosados en el ensayo de Miguel Gomes de 2017, *El desengaño de la modernidad. Cultura y Literatura venezolana en los albores del siglo XX*.

no al lenguaje poético; según su concepción no existe un texto autónomo y autosuficiente sin una relación con los otros que lo han precedido o pertenecen al contexto y a la tradición literaria de los cuales proviene. En esa misma línea, para Roland Barthes el texto es un espacio donde se cruzan distintas escrituras, ninguna de ellas originales. La concepción de polifonía entre los textos, entendida como el diálogo entre autores que viven en tiempos y espacios distintos es ampliamente desgranada por el crítico francés Gerard Genette, para quien el objeto de la poética no es el texto individual sino la transtextualidad, el grado de parentesco, influencia, diálogo, presencia, entre un hipotexto (texto A) y un hipertexto (texto B). Todo poeta, en definitiva, comparte una deuda con los grandes precursores, especialmente desde la antigüedad clásica, así lo plantea el crítico literario Harold Bloom.

Las escrituras de llegada, las que se generan a partir de un tránsito por otros textos, se visten además de distintas ropajes: son plagios, paráfrasis, collages, pastiches, parodias, palimpsestos, marcas de agua, voces que surgen bajo formas múltiples que, así como son (re)-elaboradas de manera creativa por su autor, asimismo convocan la intuición, la capacidad de olfatear indicios y seguir pistas, la memoria evocativa del lector, cuyo conocimiento permitirá la apropiación de múltiples significados. Un *lector in fabula*, a juicio de Umberto Eco. De eso bien sabía Borges, quien constantemente convoca y pone a prueba la participación y el conocimiento del lector.

En Adalber Salas Hernández todas esas condiciones se intersecan, en cuanto él es poeta y también traductor; al leer sus poemas pues saltan a la vista, de manera implícita, pero más aún de manera intencional, ecos solapados, disfrazados, evidentes, de la tradición literaria española, latinoamericana y venezolana. El poeta escarba en sus múltiples lecturas poéticas, sedimentadas en el tiempo, para hallar la palabra y colocarla en el espacio correspondiente. Igualmente, el traductor da una nueva vida, distinta,

insospechada al poema que está trabajando. Al establecer vasos comunicantes entre poesía, traducción e investigación, Adalber Salas Hernández se propone «Como un botánico que se encarga de cruzar especies. A fin de cuentas, son parte de una sola voz, pero como son tan distintas, aprovecho su fricción» (LÓPEZ ORTEGA A. 2016: 340).

Invocando a Dante, Salas Hernández abre un corredor para llegar a Caracas. El lector-espectador se cruza con un espacio infernal de un país adicto a la violencia: hampa callejera, delincuencia urbana, represión de los cuerpos policiales, abuso militar, violencia del discurso político, una Venezuela ultrajada por el afán de poder y por la corrupción, desangrada, reducida a miseria y hoy derramada por la extranjería:

Caracas, los que van a morir no te saludan  
Ya no tienen manos que levantar,  
se las han cortado, se las han arrancado  
los perros que caminan patas arriba por la noche  
o las han perdido en alguna apuesta imprudente  
y cruenta como tu nombre.  
Tampoco se arrodillan, los que van  
a morir, no los deja este temblor  
metálico que les atraviesa la espalda,  
que les ensarta las vértebras, que les  
tuerce el andar. Un temblor que parece traído  
desde el primer frío de este mundo.  
Respiran tu humo, tu olor a capín melao  
y carne descompuesta y plomo  
caliente bajo el sol, que les llena  
los bronquios, les arrasa el paladar. Olor ingrato  
a camiones de basura y asfalto arrepentido.  
Caracas, todas las bocas secas son tuyas.  
Te dejamos la infancia endurecida  
en unas pocas calles, en el sabor del pan,

en el primer atraco, la primera madrugada  
 ahuecada por los disparos y la lluvia. Es tuyo  
 todo este aliento que tenemos, te lo robamos. Los que  
 vamos a morir te miramos como bestias  
 por domesticar y te sonreímos sin dientes.  
 (SALAS HERNÁNDEZ A. 2019: 12)

Por su juventud, Adalber Salas Hernández solo ha conocido y ha vivido en un país sacudido por eventos que han alterado la convivencia ciudadana. El levantamiento popular de 1989 denominado *Caracazo*, las intentonas golpistas de 1992, el deslave de Vargas en 1999, el cambio de orden político, las promesas revolucionarias y vanas de corregir la desigualdad e inclusión de los más desposeídos. A ello se suman la destrucción del aparato productivo del país, el deterioro del estado de derecho, la pérdida de capital humano por el mayor éxodo conocido en la región, en suma, la mayor crisis social que el país ha vivido desde la época de su emancipación en el siglo XIX. Y de eso sabe el poeta, porque como otros escritores venezolanos se encuentra desarraigado.

*Salvoconducto* es un escenario dantesco, es el infierno venezolano; el Observatorio Venezolano de la violencia ha reportado en esta última década cifras descomunales, casi un parte de guerra; son víctimas, sin nombres, que solo van a incrementar una lista y los porcentajes de unas estadísticas. O la censura las sepulta en el olvido. Esa tragedia cotidiana Salas Hernández la visualiza en los siguientes versos y sin asombro, tal vez con un dejo irónico

Mire, la verdad es que yo tampoco  
 sé mucho. Las noticias que pasan en la tele  
 apenas hablan del asunto. Los periódicos  
 se están quedando si papel y tienen que  
 economizar el espacio, así que imprimen  
 los casos más jodidos, ¿me entiende? Los más

cabilla. Pero por ahí siguen las balas y cada una tiene nombre, apellido, cédula de identidad. Eso no sale en ningún titular. Al muerto apenas lo velan con café y cachitos de jamón hasta que se destiñe. Después, sólo es cuestión de esperar mientras se hace borroso en las conversaciones familiares. Pero las historias se van sumando ¿sabe? Y uno las cuenta con tono profético, como si alguna de esas muertes anónimas fuera la propia. Y quién quita, puede que así sea. Capaz aquí todos estamos muriendo la misma muerte sin darnos cuenta. Claro, no va a salir en primera plana. Nadie va a reportar esta muerte larga y niña, Toda fecha de números flacos. No es noticia. Nadie quiere enterarse del trabajo quebradizo de los números, ¿me sigue? Pero igual termino preguntándome cómo lo logran. Cómo cuentan esos gramos de pólvora, impactos de bala, Avemarías y señortempiedad, kilos de carne inmóvil, litros cúbicos de sangre aturdida sobre el asfalto todos esos granos de sal que son la única materia del alma. ¿Cómo no enloquecen un buen día, los números? ¿Por qué insisten en seguir registrando, echando cal sobre el lomo del tiempo para disimular esa carne que se pudre? No entiendo qué hacen que no nos dejan aquí, sin cantidades ni fracciones, sin los mínimos santos fosforescentes que abarrotan el más allá, finalmente solos. (24)

Se trata de una reflexión, un pensamiento en voz baja, nótese la estructura narrativa del poema, la disyuntiva frente a la posibilidad cotidiana de sortear una bala, una bala con nombre y apellido o una bala anónima. Nada más que la muerte cumple con su función de igualadora social, en estos tiempos bárbaros, ese mismo cráneo perforado por un proyectil,

[...] Ese mismo  
que nadie hallará por azar en una fosa común en  
Sudán o en Serbia, en Vietnam o en Catia. [...] (28)

La relación que existe entre la ciudad y la violencia es de adición. Caracas es un valle de zamuros, es un espacio canibalizado que desde un tiempo ha dejado de ser un lugar amable para sus habitantes; no es la naturaleza apacible pintada por Manuel Cabré, aquel paisaje que ocupa en la distancia el imaginario colectivo de la añoranza. La ciudad cosmopolita de las altas torres, otrora símbolo de la riqueza petrolera y de su actividad comercial es hoy escenario de delitos impunes, de persecución política, de colas para abastecerse de alimentos y combustible; allí el toque de queda es más largo que la jornada laboral; los alisios que entran en el valle de Caracas en la madrugada para darle frescura al amanecer están acompañados por el ruido de las motos de la Guardia Nacional que se alista para otro día de enfrentamientos. Por esas calles la muerte está al acecho,

Vi mi primer muerto una tarde, subiendo  
de Sabana Grande a la Avenida Libertador,  
en una de esas calles estrechas  
y claustrofóbicas.  
Eran las tres o las cuatro, algo así,  
el día estaba flojo, la luz era  
como un sudor pálido,  
sobre las cosas.  
En la acera derecha había un grupo  
de gente callada. Y en medio, un hombre boca abajo,  
los miembros regados de cualquier manera.  
No había un solo comentario, nadie  
lloraba o gritaba. Hablaban en voz muy baja,  
como si vivieran por adelantado el velorio.

No parecía la escena de una  
muerte, sino otra cosa, un suceso desconcertante,  
un problema que era necesario  
resolver. Hubiera jurado que esperaban, incluso  
con un poco de fastidio, alguna señal.  
Entre el cielo y la tierra  
solamente median los ángeles del aburrimiento [...] (32)

En ese escenario donde la frontera entre la vida y la muerte es tan imperceptible, Adalber Salas coloca dos personajes emblemáticos que transitan en el infierno dantesco; son Paolo y Francesca, y el conde Ugolino. Los primeros salen del nicho del amor sublime donde han permanecido desde siglos, a pesar de la pasión que los ancla al placer carnal,

Amor ch'al cor gentil ratto s'apprende  
Prese costui della bella persona  
Che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende  
(DANTE, *Inferno*, canto V, vv. 100-102)

En *Salvoconducto* la eternidad de los amantes es profanada y habita en el espacio urbano infernal de Caracas; es una transposición irreverente que coloca a la turbulenta pareja en una zona marginal y abyecta. Se aman, se odian, consumen; se lanzan los trastos y los insultos; se persiguen y se consiguen una y otra vez en el juego amoroso, sellados para siempre en el verso final del más universal de los sonetos, el de Quevedo, *Amor constante más allá de la muerte*

Paolo y Francesca no me dejan dormir. Todas las  
mañanitas cogen, gritando hasta que la voz  
los desgarran por dentro, los abre y los deja  
deshechos. Entonces crecen algas en las peceras de

sus cuerpos, crece musgo y bajo la superficie aún cálida  
empiezan a escurrirse minúsculos cangrejos y peces pálidos.  
[...]

Paolo y Francesca no me dejan pensar. Por la tarde pelean,  
se lanzan cosas, dan portazos. Escucho las pisadas, los reclamos,  
las frases viscosas de reconciliación, todo termina en mi sala  
como halado por una gravedad perversa.

Luego salen y no vuelven  
sino hasta bien entrada la noche, caminando por la calle,  
bajo el cielo sin párpados, apoyados el uno en el otro.

Nunca se separan,  
pareciera que fueran a estar juntos hasta el día  
en que los relojes mueran de hambre.

Así van amasando mi vida, Paolo y Francesca,  
con esos gritos que incluso ahora, 2:26 a.m.,  
caen en el poema como piedras amargas. Así van, inseparables,  
una discusión tras otra, una raya de perico a la vez,  
con ese amor exasperado, granuloso, comprado  
en pequeñas bolsas, que me acompaña con una fidelidad  
que no comprendo, como pidiéndome que sea su testigo.  
Polvo serán, mas polvo enamorado.

(SALAS HERNÁNDEZ A. 2019: 36, 38)

El conde Ugolino, por su lado, tampoco se escapa de un destino cruel. No es la violencia urbana quien cobra su vida, sino la naturaleza. Es víctima de un deslave hidrogeológico como aquel ocurrido en el estado Vargas, en 1999, el peor desastre natural de la historia reciente de Venezuela. Las lluvias incesantes, que desde las laderas del cerro El Ávila, del lado del estado Vargas, arrastró poblados y caseríos, engulléndolos en un alud de lodo y piedra. La catástrofe, cuyo número de víctimas nunca ha sido esclarecido, coincide con la fecha del referéndum aprobatorio de la nueva Constitución Bolivariana, la que sacudirá los cimientos

de la nueva república y socavará los espacios democráticos existentes, un deslave del cual aún se padecen las consecuencias.

Volviendo al poema de Salas Hernández, que asume un tono narrativo y nostálgico, Ugolino es un inmigrado italiano, uno de los tantos que había llegado al país y amasado una fortuna. Es un viejo silencioso, carcomido por el rencor y la soledad.

El tío Ugolino no tenía sobrinos; ni siquiera hermanos.  
En la cuadra, todos lo llamaban tío, no sólo los niños,  
porque hablaba con la tranquilidad de quien está  
ligeramente fuera de foco, alejado de la torpeza de las  
cosas, a salvo de su rencor repetitivo y mudo.  
Lo que sí poseía el tío Ugolino:  
dos hijos, tres perros, una esposa muerta, varios primos en  
Argentina, una panadería en Quinta Crespo.  
También conservaba su acento italiano, hacía que cada  
sílabla cargara los escombros de otra vida, no dejaba que  
las palabras hicieran lo que mejor saben: olvidar [...]

La enumeración de sus pertenencias, quién sabe si en orden de importancia, se contrapone al pesado fardo del desarraigo, su otra vida, su otro lugar, manifiesto en el acento que, en cada palabra le recordaba su origen. En el atardecer de su edad se ubica frente al mar, no para buscar sosiego, sino casi con la certeza de entregarse a la mudez del mar y a la fuerza sorda del olvido; sin embargo, serán la violencia de la naturaleza y su fuerza de arrastre las protagonistas:

[...] Entonces  
decidió vender la panadería y el apartamento para comprarse  
una casa en La Guaira, justo entre la costa y la montaña.  
Seguro sabía que el mar no tiene nada que decir, sin importar  
el acento con el que le hablemos. No mide el tiempo en

nacimientos y muertes, como nosotros,  
 ni sabe curarnos la rabia sorda de estar vivos.  
 El tío se fue y no volví a pensar en él hasta que ocurrieron  
 los deslaves.  
 Llovió por más de veinte días,  
 sin parar, con saña, como si la corteza del cielo se hubiera roto.  
 El agua solamente caía, decía una y otra vez lo mismo,  
 parecía no terminar de entender la frase que le había tocado.  
 Durante la quinta  
 jornada fueron reportados los primeros derrumbes.  
 Las semanas siguientes la costa fue devorada por la montaña.  
 [...]

En un juego de imágenes profundamente aterradoras no hay  
 espacio para la ambigüedad, sobrevivir al miedo y al hambre. La  
 violencia de la naturaleza es exacerbada y el explícito episodio  
 de antropofagia, anunciado en el verso marcado por un encabal-  
 gamiento «Tanta lluvia y tanta sed, tanto cieno y ninguna carne»,  
 suena como una sentencia.

Nadie en la cuadra supo otra vez del tío Ugolino.  
 No pudimos averiguar si estaba entre los borrados o los  
 damnificados. Cada vez que lo imagino, está atrapado en una  
 casa cubierta por el lodo, las ventanas y las puertas cegadas,  
 un vientre rencoroso dentro del cual ya no se escucha el mar.  
 Él, sus dos hijos, sus tres perros y su esposa muerta, apoyada  
 rígidamente contra una pared, como un mueble viejo, todos  
 rezando para que no se agote la pila de la linterna, contando  
 los fósforos y las latas de atún. Luego, perdiendo la cuenta  
 de los días, la medida brutal de la gracia, alucinando por  
 el hambre y la sed. Tanta lluvia y tanta sed, tanto cieno  
 y ninguna carne. Primero se comen a los perros, pero el  
 hambre vuelve. Palpando en la oscuridad, el tío Ugolino  
 busca a sus hijos mientras duermen y los estrangula  
 con esas manos fuertes de tanto haber amasado pan.

Se los come mecánicamente, con gestos distantes, como si fueran sacos de grasa y harina y arcilla roja y densa.

El banquete está consumado. El sobrecogimiento cesa de inmediato en la distensión final de los dos últimos versos:

No sé por qué, pero cada vez  
que pienso en él, sigue inexplicablemente vivo.  
Luego no hay más nada;  
apenas el sonido del agua, quizás una filtración<sup>2</sup>.

En su diálogo con la *Divina Comedia* y con Dante, Salas Hernández construye por analogía un espacio infernal donde se mueven personajes arrastrados por la violencia. Se trata de una visión espeluznante y dolorosa que ubica al lector, y sin descuentos, en una realidad que está muy alejada del imaginario colectivo, en el cual el país es visto como el más rico del mundo, el lugar de las oportunidades. Caracas y el país entero pasan a ser un espacio onírico y surrealista. Pero la realidad deja de ser una construcción estética. Si bien los versos de Salas Hernández lo son, no deja de percibirse un tono político. Del resto, tal y como lo afirma el crítico Miguel Gomes, «efectivamente, en la Caracas de Salvoconducto se reescribe el mayor clásico de la poesía política: el Infierno, aunque el inframundo no siempre acoge a los condenados por nuestro poeta; en sus habitaciones reside, asimismo, la lírica de lo oscuro que *Salvoconducto* representa» (GOMES M. 2017a: 434).

La relación entre literatura y sociedad es insoslayable, el poeta es hombre de su tiempo y la realidad le habla. La extranjería de Salas Hernández no le impide ser un agudo observador del

---

<sup>2</sup> Consultado en <https://prodavinci.com/salvoconducto-por-adalber-salas-hernandez/>

contexto referencial: *Salvoconducto* es una respuesta a la violencia que azota su país natal; las imágenes sórdidas dan cuenta de una realidad abyecta, el desasosiego que siente el poeta se percibe hasta en los encabalgamientos abruptos que interrumpen los versos como una falta de aire. Remontar hasta el purgatorio y finalmente al paraíso no será tarea fácil para el país; la palabra poética, en cambio es, para Adalber Salas Hernández, el único salvoconducto que nos permite cruzar el umbral para rasgar la realidad en que vivimos y tratar de descifrarla.

### *Bibliografía*

ALIGHIERI Dante, 2012, *La Divina Commedia*, a cura di Gilda SBRI-LLI, Loescher, Bologna.

BAJTÍN Mijail, 1991, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.

BARTHES Roland, 1978, *El placer del texto*, Siglo XXI, México.

BLOOM Harold, 1991, *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas.

BRUGNOLO Stefano, COLUSSI Davide, ZATTI Sergio, ZINATO Emanuele, 2016, *La scrittura e il mondo*, Carocci, Roma.

GENETTE Gerard, 1989, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

GOMES Miguel, 2017a, Reseña a Adalber Salas, *Salvoconducto*, “Inti: Revista de literatura hispánica”, n. 85, <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss85/39>

GOMES Miguel, 2017b, *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*, UCAB, Caracas.

KRISTEVA Julia, 1978, *Semiótica 1*, Espiral/Fundamentos, Madrid.

LÓPEZ ORTEGA Antonio (compilador), 2016, *Nuevo país de las letras*, Ediciones Banesco, Caracas.

SALAS HERNÁNDEZ Adalber, 2015, *Salvoconducto*, Pre-textos, Valencia, 2015.

SALAS HERNÁNDEZ Adalber, 2019, *Ai margini di un mondo sconosciuto*, traduzione di Alessio BRANDOLINI, Edizioni Fili d'Aquilone, Roma.

ESCRITURAS Y REESCRITURAS EN LA OBRA DE  
LILIANA BELLONE: EN TORNO A  
*CHIVILCOY. TRAS LOS PASOS PERDIDOS DE JULIO CORTÁZAR*

*Giulia Nuzzo*

Università degli Studi di Salerno

«La certidumbre de que todo  
está escrito nos anula o nos afantasma»

J. L. BORGES, “La biblioteca de Babel”

«La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma». Estas palabras, pronunciadas por los insomnes bibliotecarios de uno de los más famosos cuentos de la literatura contemporánea, latinoamericana y universal, nos sirven como vehículo privilegiado para aproximarnos a la obra de la escritora argentina Liliana Bellone. Nacida en Salta en 1954, Bellone es autora de una rica y reconocida producción literaria, que –a partir de la novela *Augustus*, ganadora del premio Casa de las Américas en 1993– ha experimentado casi todas las formas literarias, desde la poesía al teatro, al ensayo y en general a la prosa creativa. Toda su literatura tiende a construirse como un mundo unitario, sobre una continuidad de investigaciones, reflexiones y temas que aparece aún más subrayada por la recurrencia de procedimientos metanarrativos y vínculos intertextuales y autorreferenciales

que lo atraviesan, por un impulso reiterativo de la escritura que tiende a volver continuamente a sí misma, a sus huellas pasadas. Una escritura realizada desde la creencia de que “todo ya está escrito”, que la creación estética, más que en la invención, se basa en la lectura y reescritura de textos, a la sombra de Borges, come se ha dicho.

Nadie más que él, se puede decir, ha explotado este comportamiento congénito de la génesis artística, elevándose, como escribió Alazraki (1983), a una especie de “gurú” de la práctica intertextual, con el modelo de sus escritos apócrifos, ya con las “falsificaciones” y “tergiversaciones” de sus primeras escrituras en prosa, de la juvenil *Historia universal de la infamia*. Al reducir el universo a una biblioteca y la lengua a un “sistema de citas” –según las voces de “Utopía de un hombre que está cansado”–, Borges proyectó sus palimpsestos en una peculiar atmósfera filosófica, en una “textualización” del mundo que habría sido muy acorde con el espíritu de la posmodernidad y en general con las tendencias estéticas de las últimas décadas del siglo. Borges, según George Steiner, más allá de la tradición literaria habría llegado a cambiar «el paisaje general de la conciencia», de la «imaginación»: «nuestras calles y jardines, un lagarto apuntando como una flecha en la cálida luz, nuestras bibliotecas y nuestras estanterías circulares están empezando a tener exactamente el aspecto con que Borges los imaginó, aunque las fuentes de su visión siguen siendo irreductiblemente singulares, herméticas, en algunos momentos casi lunáticas» (STEINER G. 1986: 237, 239).

A partir de tan altos modelos literarios, entonces, sin sufrir aparentemente de angustia de la influencia, repitiendo los artificios y extendiendo la «vocación parasitaria» (PAULS A. 2006: 104) del autor de *Ficciones*, Bellone edifica su obra en una densa red intertextual: «un modo de escribir en palimpsesto, segunda escritura, referencias a otros textos, literatura sobre literatura» (BELLONE L. 2020a: 43), dice el personaje-narrador de *El libro*

de *Letizia* en una de las numerosas conversaciones del libro, con una clara alusión autorreferencial al estilo compositivo de la misma autora, casi siempre apoyado, en el aparente sacrificio de la ficción, a formas literarias con un alto índice de referencialidad (ensayo, escritura académica, biografía), ancladas en principio en el estatuto de lo “real”, de la “verdad”, en conflicto con las mentiras de la imaginación literaria. Pero es precisamente desde esta, desde el dominio de la ficción, que la escritora en los paratextos de sus libros nos pide leer sus historias, ambiguamente suspendidas en una liminalidad habitada por la irrealdad y un sabor a sueño lúcido.

De hecho, sobre un esquema biográfico –aunque siempre en la mezcla con otros géneros de escritura, principalmente con el ensayo, ámbito que irradia fecundo desde el compromiso docente de la autora salteña– se sostiene la mayoría de sus escritos novelescos, que por sus cruces textuales y juegos conceptuales quizás podrían compararse fructíferamente con las expresiones recientes de lo que desde hace algún tiempo se ha dado en llamar “biofiction” (CASTELLANA R. 2019 y 2021): *Augustus*, a los orígenes de esa trayectoria, que con un filtro autobiográfico reconstruía las vidas de sus progenitoras italianas, las hermanas Campassi, dislocadas en la experiencia de la migración entre Italia y Argentina; *Fragmentos de siglo* (1999), enmarcado en torno a la figura de Carlos Rafael Giordano, profesor y crítico literario argentino, maestro de la misma Liliana en la Universidad de Salta, que huyendo de la dictadura llegó a Italia, tierra de sus orígenes, donde siguió ejerciendo la docencia universitaria; luego *Eva Perón, alumna de Nervo* (2010), sobre la famosa esposa del presidente argentino Perón; *Puccini. La biografía americana* (2019), acerca de la aventura en el nuevo mundo del hermano del famoso compositor italiano; y, retrocediendo más atrás en la historia, *Rosa de Guayaquil* (2022), en torno a la dama guayaquileña Rosa

Campusano Cornejo y sus cruces amorosos con el libertador José de San Martín.

Un segmento importante de esta producción es ocupado por *En busca de Elena. Cuentos*, de 2017, y *El libro de Letizia. Novela de Capri*, de 2020<sup>1</sup>, “novelas-ensayo” que dibujan en el conjunto las líneas de una saga familiar. De hecho, si los “cuentos” entrelazados en la primera reconstruían el rostro de la fotógrafa y música argentina Elena Hosmann, emblemática representante argentina de «un’aristocrazia al femminile che coniugava la raffinata cultura europea con l’interesse e la riscoperta del territorio» (GRILLO R. M. 2018: 9), la “novela” de 2020 profundizaba la figura de Letizia Cerio Álvarez de Toledo, hija de Hosmann y del ingeniero italiano Edwin Cerio: mujer conectada con la topografía legendaria de Capri pero también con las leyendas de la literatura de Borges, quien la conoció en Buenos Aires y la mencionó en una nota a pie de página de “La biblioteca de Babel”. Sin embargo, en la literatura de Bellone la biografía es utilizada más bien como un vector, un punto de partida de una investigación que «se amplía y complejiza por la polifonía, por las relaciones entre diferentes protagonistas de la cultura y la historia, reales, ficcionales, míticos, legendarios» (BRAVO HERRERA F. 2017: 352) y restituye al lector retratos de personajes a menudo evanescentes más que reales, evaporados en los humos de la ficción, en una dimensión de realidad alterada, rarefacta, en la que es reconocible una clara conexión con expresiones magistrales de la tradición argentina de la que es hija, como se ha visto.

Tras la escritura borgeana de *El Libro de Letizia*, Liliana Bellone ha brindado su homenaje al otro grande maestro argentino en

---

1 Ambas aparecidas en versiones italianas, *Sulle tracce di Elena* en 2018, *Il libro di Letizia. Romanzo di Capri* en 2021 (edición y traducción mía). Con el mismo editor salernitano Oèdipus habían aparecido anteriormente las traducciones de otras dos novelas, *Eva Perón, allieva di Nervo*, en 2013, y *Frammenti di un secolo*, en 2016.

*Chivilicoy. Tras los pasos perdidos de Julio Cortázar*, de 2022. La breve obra también se funda sobre una estructura detectivesca, una búsqueda “tras los pasos perdidos” de Cortázar que parte, según el esquema de la literatura de viajes y de reportaje, de un lugar concreto, Chivilicoy, la ciudad en la cual el escritor había vivido entre 1939 y 1944 dando clases en la Escuela Normal “Domingo Faustino Sarmiento”. Según ha subrayado Bravo Herrera, de hecho, «en la producción de Liliana Bellone es una constante el territorio vivido, imaginado y transitado, el “estar-en-esta-tierra”, con sus desplazamientos a la tierra de sus antepasados, a la memoria de otros escritores y producciones» (BRAVO HERRERA F. 2017: 352). Aquí también, como en los libros de la saga Serio, se traza «un mapa real e imaginario, hecho de literatura y calles, de valles y voces» (352).

Respecto a la polifonía narrativa de *En busca de Elena*, o a la narración homodiegética de *El libro de Letizia*, se impone aquí el recurso de la autoficción, ya que es evidentemente reconducible a la figura de Liliana Bellone el yo narrativo que, junto con su pareja Antonio (el escritor Antonio Ramón Gutiérrez), viaja por «esos lugares tan llenos de memoria y con un paisaje tan argentino» (BELLONE L. 2022: 14), es la autora de la novela “Augustus”, se encuentra allá con sus editores y ha tenido en pasado la ocasión de alternar con personalidades destacadas de las letras argentinas, nombres representativos de la literatura de noroeste argentino, como se verá, voces de una Argentina profunda, rica de reminiscencias indígenas, de esencias arcaicas, que adquiere primaria importancia en el universo creativo de la autora salteña. Tras la búsqueda en torno a la fotógrafa Helena Hosmann, que en los años 40, armada con su cámara, realizó un importante viaje por las culturas andinas de Argentina del norte, Perú y Bolivia, Bellone se dispone a profundizar las raíces mestizas del maestro del “neofantástico” argentino, reconstruyendo los pasos del au-

tor de *Rayuela* «mucho antes de que eligiera radicarse y escribir en Europa» (BELLONE L. 2022: 14).

«Nunca me interesó el árbol genealógico», respondió cortante el escritor a la pregunta sobre sus orígenes en la famosa entrevista de Soler Serrano de 1977. Liliana Bellone, en cambio, evidentemente fascinada por las encuestas familiares, se dispone a reconstruir el «linaje profundamente latinoamericano que Julio trató de borrar» (BELLONE L. 2022: 15), evocando los días de la remota vida provinciana oscurecidos por la época del deslumbrante cosmopolitismo en París, ciudad en la cual vivió desde los comienzos de los años 50 hasta su muerte en 1984; allá descansan sus restos, en el cementerio de Montparnasse, al lado de la canadiense Carol Dunlop, su última compañera, que había fallecido dos años antes que él.

La reconstrucción de Bellone toca en efecto un nervio sensible de la experiencia vital e intelectual de Cortázar, que encarnó de una manera emblemática en su vida los dilemas del intelectual latinoamericano dividido “entre dos orillas” (AÍNSA F. 1973, 1985), lacerado por los opuestos reclamos de un amplio universalismo y una responsable radicación en la realidad latinoamericana, en un período, además, en el que desde las consignas de la literatura comprometida profesada por los existencialistas llovían anatemas sobre los letrados “desarraigados”, evadidos de sus “circunstancias” y faltos de credos sociales. «De la Argentina se alejó un hombre para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (CORTÁZAR J. 1984: 62). El escritor reconstruirá así, en la famosa carta abierta publicada en el número 45 de 1967 de “Casa de las Américas”, la evolución de su literatura, en el camino de un exilio voluntario que, subraya, le ha permitido descubrir «las verdaderas raíces de lo latinoamericano» (61).

El proceso de politización del arte de Cortázar en los años 60, con la adhesión activa a las revoluciones cubana y nicaragüense, a los movimientos libertarios de aquellos años, debe ser encuadrado en este contexto, y no libró de todas formas de críticas al escritor, acusado de un cambio ideológico retardatario y oportunista, cómodamente ejercido desde las hermosuras de París. Cortázar defenderá una visión que «trasciende lo nacional y estrictamente latinoamericano desde una mirada cosmopolita y universal, despojada de telurismos y localismos» (BELLONE L. 2020b), causando, como es sabido, la reacción de Arguedas que degenerará en la triste y larga polémica, una disputa que solo será interrumpida por el suicidio del autor de *Todas las sangres*: un episodio que ha hecho correr ríos de tinta, la de Vargas Llosa en *La utopía arcáica*, por ejemplo, y que también es objeto del mencionado escrito de Bellone de 2020, un texto que se puede considerar entre los antecedentes escriturales de *Chivilcoy*.

Nacido por casualidad en Bruselas por padres argentinos, crecido en los suburbios de Buenos Aires, en Banfield, en una infancia signada por la herida del abandono paterno, Cortázar, sin dejar de sentirse «sobre todo como un cronopio que escribe cuentos y novelas sin otro fin que [...] su regocijo personal» (CORTÁZAR J. 1984: 59), defendió en todo caso con fervor su latinoamericanidad y su argentinidad. Como un «argentino irreductible» lo recordará César Fernández Moreno, un escritor «constantemente argentino y de muy diversas maneras: no sólo era un porteño del barrio y del centro, sino también un provinciano: de la provincia de Buenos Aires (Bánfield, Bolívar, Chivilcoy), y de Mendoza (en su Universidad)» (FERNÁNDEZ MORENO C. 1984: 87).

En esta vertiente argentina y provinciana de Cortázar, en el rastro de *Cortázar en Chivilcoy*, que Gaspar Astarita publicó en 1997, profundiza entonces Bellone en su libro. La investigación de la escritora parte de la geografía de Chivilcoy, cediendo a la

sugestión de identificar el trasfondo de las ambientaciones arquitectónicas y domésticas de los cuentos de aquella época, siguiendo un itinerario que del «mapa concreto» del lugar lleva a las «ficciones» (BELLONE L. 2022: 20) de su literatura:

Los dos días que prolongaron nuestra estadía sirvieron para visitar la plazoleta Julio Cortázar y la famosa Escuela Normal “Domingo Faustino Sarmiento”, donde Julio dio clases, sacarle fotografías y recorrer la plaza España, con sus mayólicas que representan escenas de *Don Quijote de la Mancha* y a la que el escritor le dedicó un bello poema o, mejor dicho, que motivó un poema de amor juvenil. (BELLONE L. 2022: 16)

Desde los lugares resuena la literatura del escritor en ciernes, la poesía amorosa de “Plaza España, contigo”, de «tema cercano al Carpe Diem de los poetas españoles del Siglo de Oro», la «cuidadosa rima» de “Distraída” (BELLONE L. 2022: 17), en ellos también se presienten las «misteriosas moradas» de los personajes femeninos de sus primeros cuentos: «“Llama el teléfono, Delia”, “Bruja”, “Distante espejo” y el más famoso: “Casa tomada”...» (18). La trayectoria material del viaje se entrelaza así con el peregrinaje en la memoria de un pasado borroso, reconstruyendo la genealogía familiar del autor de *Bestiario* y al mismo tiempo las genealogías de escritores conectadas con la latitud geográfica-cultural de Chivilcoy; no las constelaciones de la literatura del “boom”, desde luego, en la que Julio Cortázar se instalaría como un astro mayor, sino el más pálido firmamento de los escritores de una Argentina que Eduardo Mallea había llamado invisible: Néstor Groppa y Domingo Zerpa, Jorge Calvetti y Héctor Tizón, Andrés Fidalgo, Dora Tregini o Susana Quiroga, entre otros.

A partir de las voces de estos mismos autores, gracias a sus evocaciones y testimonios, empieza a reconstruirse el retrato de

Cortázar en el segundo capítulo, “Conversaciones”, donde la “narradora-Liliana” evoca las conversaciones tenidas entre ellos en la casa de Groppa en Jujuy años atrás. Adquiere particular protagonismo en estas páginas dialógicas la perspectiva de Domingo Zerpa, el poeta jujeño con el cual Cortázar estrechó una amistad entrañable en los años de Chivilcoy, a pesar de sus muy distintas orientaciones literarias: Zerpa, que también enseñaba en la escuela “Domingo Faustino Sarmiento”, con un anclaje telúrico, proyectado hacia lo indoamericano, un «Virgilio andino» en palabras de la propia Bellone (2023), Julio Cortázar cargando en cambio «un enorme arsenal de literatura europea y norteamericana», según evocará el primero en un reportaje de 1992, reproducido en *El joven Cortázar* (CÓCARO N. et als. 1993.). «Con Domingo Zerpa, dueño de una biblioteca apasionante dedicada a los autores de la América Hispana, Julio Cortázar se familiarizó –arriesgo y conjeturo– y conoció a los autores de nuestro continente», reconstruye Cócaro en unas tersas memorias de aquella lejana juventud, recordando las caminatas «por las calles rectas, monótonas de Chivilcoy», peregrinaciones con las cuales el escritor en ciernes, enamorado de Keats y Joyce, «se acercaba al espíritu de América» (CÓCARO N. 1992: 4). En Chivilcoy hay una plaza dedicada a Cortázar y «una calle que lleva el nombre de Domingo Zerpa» (BELLONE L. 2022: 55), que en la ciudad transcurrió toda su vida y en las páginas de Bellone rememora los tiempos idos:

Cierro los ojos y me veo yendo con Julio a la Librería de Bonanno y, a veces, en la nohecita, a charlar de literatura y tomarnos una copa al Hotel Rambaldi. Además de Castellano y Literatura yo enseñaba Dibujo. Alguna vez ilustré casi como en broma algunos poemas de él. Pero le dije que mi alma era jujeña [...] –¡Ah –me dijo– iremos a la Puna entonces! [...] Quería ver las corridas de toro en Casabindo, el pueblo más viejo del país y la iglesia de

Yavi del Marqués Fernández Campero, el último noble del virreinato, dueño de esa franja inmensa de tierra que va desde Atacama, Tarija y el Potosí hasta Orán. (BELLONE L. 2022: 27)

Cortázar, de todas formas, «acompañó a Zerpa cuando éste recitó sus poemas collas y comprometidos en el Café Tortoni de Buenos Aires» (BELLONE L. 2023) y escribirá el prólogo para *Puya-Puyas y Erques y cajas. Versos de un indio* de Zerpa, con el mismo pseudónimo de Julio Denis con el que firmará su primer libro de poemas, *Presencia*, en 1938. Los versos de uno y del otro se adensan, junto con otros –los de Juan Carlos Dávalos, por ejemplo, él también cantor de la vida «de los valles, de los montes y selvas chaqueñas» (BELLONE L. 2023)–, con un sugestivo efecto de ecos y contrapuntos en las páginas bellonianas, que crecen en el juego de la reescritura y en la intersección de literaturas de muy distinta procedencia y vocación expresiva:

*Juira juira! Sopla el viento en las quebradas  
arrastrando nubarrones por los cerros,  
y las llamas... las llamitas enfloradas,  
siguen, siguen al compás de los cencerros.*  
(36)

*(¿Sabes por qué la rosa perfuma  
su contorno?  
Porque aguarda el retorno  
de alguna mariposa.*

*La vida es esperar  
y esperar es la muerte:  
santa, la flor que vierte  
su pena en perfumar.)*  
(16)

En efecto se podría definir *Chivilcoy* como un ejercicio de escritura desarrollado en torno al principio mismo de la reescritura y al recurso citacional, aplicados en una red de textualidades que convoyan la escritura de la propia Bellone al lado de las escrituras ajenas. Al íncipit cronístico del primer capítulo “Arribo a la historia y a los lugares” y a la evocación memorialista de “Conversaciones” siguen unas páginas ensayísticas, “Partes del rompecabeza”, construidas mediante el “reciclaje” y la “yuxtaposición” de textos ya dados a luz, según las explicaciones proporcionadas por la misma autora al principio del capítulo. El tono del ensayo domina también en las páginas de “Tejidos y bombones”, aventuradas en la profundización del universo femenino en la escritura del maestro argentino, alumbradas por las claridades lunares de una literatura elegantemente atravesada y glosada, luces nocturnas que se refractan también en el *hic et nunc* de la escritura, siempre anclada a su cifra “viajera”:

Mientras caminábamos en ese atardecer vimos asomarse la luna detrás de la iglesia de Chivilcoy. Bella luna de noviembre. Nos miraba. Luna mágica, loca, coqueta, de Pierrot y Arlequín, como la ve Lugones, *luna maligna, bohemia, campestre, de la tristeza y de los amores, del verano, la novia imposible, luna de medianoche, lunario sentimental, lunario*. (49)

En “Jardines y gatos”, entonces, la autora se adentra en una prueba de escritura creativa en el estilo del fantástico rioplatense, simulando la irrupción del “fantasma” del mismo Julio Cortázar en el espacio doméstico de la escritora, precisamente en su jardín, en los días del aislamiento por la pandemia. Aquí un gato negro como el Teodoro de *Último round* corteja a la gata Sasha

de Liliana Bellone, “visitada” poco antes por la voz del autor de *Rayuela* que la incita a “atrapar el día”, a “escribir”:

Entonces relacioné: el famoso gato de Julio Cortázar, al que llamó Teodoro, Teodoro Adorno, era negro y brillante, con un collar blanco, como el que vino varias noches a casa. ¿Coincidencia? ¿Casualidad? ¿Causalidad? ¿Cansancio mental? ¿Alucinación o fantasía motivada por el encierro del aislamiento sanitario? Teodoro era negro como el gato que visitaba a Sasha. ¿Ese felino había venido a traerme algún mensaje a mi jardín? (53)

Se reproduce, pues, un procedimiento ya experimentado en la escritura de Bellone, en particular en los libros de la saga Cerio, el de insertar en narraciones conectadas en torno a un dominante registro ensayístico, guiadas por las voces de narradores eruditos –críticos, profesores, escritores, etc.– repentinos desgarros fantásticos, que rompen, movilizan el ritmo lento, casi estancado de la narración, deliberadamente relajado en la reiteración como hipnótica de los mismos materiales desde las diversas focalizaciones que se alternan en el texto. El ejercicio de estas páginas cortazarianas resulta ciertamente más tímido que el realizado bajo el numen protector de Borges en *El libro de Letizia*, que se suma al ya conspicuo repertorio de las experimentaciones que en los años han cedido a la “tentación” de recrear el estilo de Borges (PELLICER R. 2011) –muy “imitable” según Augusto Monterroso– extendiendo las tramas de las celebres reescrituras del autor de “Pierre Manard, autor del Quijote”: *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian, *El hacedor (de Borges)*. *Remake* (2011) de Fernández Mallo, la antología de escritos reunidos en *Borges múltiple*, editado por Pablo Brescia y Lauro Zavala, o el paródico “El aleph” de Roberto Fantanarrosa, son algunos de los textos que, en la manera del homenaje lúdico,

irónico y a menudo irreverente, siguen explorando el legado del maestro argentino.

Desde esta óptica borgeana, en *El libro de Letizia*, en el clímax de la búsqueda en torno a la figura de Letizia Cerio, en la estantería de la Biblioteca de Palacio Cerio de Capri se proyecta un “objeto imposible”, especie de síntesis del “libro de arena” y del “aleph” borgeanos, filtro maravilloso que da a lugar a un atrevido ejercicio de reescritura:

Vi las lunas de la llanura, los campos y las aguadas de la pampa. “Campo nuestro”, pensé, el poema de Oliverio Girondo y me asombré de ese recuerdo. Vi el rostro de mi padre y de mi madre, de mis hijos, de mis amigos, vi los libros que había leído, el mar, el rostro de Ingrid, tal como era y luego envejecido, vi mis manos y mi corazón cansado, vi mis pulmones, los atardeceres en la cordillera, el avión que nos trajo a Italia, vi los gestos de la infamia, las botas de los oficiales y soldados que nos buscaron y detuvieron, vi las marchas en las calles, los pupitres de la universidad, las caras de alumnos y colegas, las cartas secretas, los mensajes, las noches en los brazos del amor, a Penélope en los brazos de Odiseo, vi las costa del Tirreno, los farallones, los saurios, las piedras volcánicas, vi caravanas en los desiertos, carruajes, automóviles, estatuas, columnas, templos, las nervaduras de las hojas, los huesos de un pie, vi batallas y campos de concentración, barcos, puertos, selvas y animales, vi las torres de Buenos Aires, la Avenida de Mayo, sus calles, sus teatros y, lo más terrible, vi las cárceles y las torturas. Vi peregrinaciones y mendigos, campesinos que cantaban, vi sembradíos, fábricas, vi todo, vi mi esqueleto, mi futuro, y el polvo que pronto sería... (BELLONE L. 2020a: 71-72)

Numerosas las referencias a Borges también en *Chivilcoy*, en efecto, ya desde la primera página, donde se menciona “Historia del guerrero y la cautiva”, luego en el capítulo I, donde las exploraciones sobre la magia femenina del universo cortazariano dan lugar a unas confrontaciones con algunos cuentos del autor de *Ficciones*, o en las tertulias del capítulo “Conversaciones”. En general, como se ha dicho, es borgeana la construcción transtextual y metanarrativa de esta última obra de Bellone, palimpsesto que se incrusta en las huellas de las escrituras de los demás, literatura que en los pliegues de lo ya escrito se recorta pequeños espacios de creación, y exige al lector aquel trabajo “cómplice” sobre el cual Cortázar, en particular el Cortázar de la segunda etapa experimentalista, el de *Rayuela* o *62/Modelo para armar*, había fundado su apuesta narrativa: pasando, así, de «una literatura que ensambla el placer y el goce» a una «literatura de goce», «que está más allá del placer», reflexiona Bellone (BELLONE L. 2022: 42) retomando la fórmula de Roland Barthes.

En el capítulo final de “Retorno” se llega así al último libro de Cortázar, la escritura póstuma, híbrida, tan citacional y metanarrativa de *Salvo el crepúsculo*, interrumpida por la muerte del autor, vencido por la leucemia, en 1984. Aquí también se concluye el recorrido de Bellone por una Chivilcoy en la cual había empezado a definirse el “sentimiento de lo fantástico” del autor de “Casa Tomada” y en la que, por un momento, se habían cruzado los caminos de Zerpa y Cortázar: «Cortázar nos había llevado hacia Zerpa y Zerpa nos llevaba a Cortázar» (58). Un camino evidentemente trazado en el surco del “provincialismo” que Arguedas reconocía como el inevitable fondo de toda experiencia intelectual en la declaración que suscitó la ya mencionada disputa, episodio que según los estudiosos intensificó el abatimiento espiritual que culminó en la resolución del suicidio del autor de *Todas las sangres* en 1969. Cortázar no supo contener la acritud de su repuesta, en un número de la revista “Life” de 1968, en la

que, defendiendo la elección de su exilio voluntario, se burlaba del nacionalismo retrógrado, de los «complejos regionales» de los «escritores de “provincia”», para quienes «las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena»<sup>2</sup>.

Diríase que Liliana Bellone quisiera hacer resonar ecos de aquella desafortunada polémica, recordada también en distintos momentos del libro, y que ya se imponía en el mencionado artículo de 2020, trayendo a la fuerza al Cortázar parisino, proverbialmente apasionado de jazz –cuyo ritmo sincopado recreó en cuentos como *El perseguidor*–, en el estrecho ámbito de la flauta, la música indígena que había deplorado en el intercambio polémico con Arguedas como símbolo de las liturgias de «los provincianos de obediencia folklórica». Es significativo en este sentido que la evocación de Cortázar entretendida por los escritores reunidos en la casa de Néstor Groppa en Jujuy suscite la música misteriosa de «los erques y las cajas de la montaña», en un ambiente invadido por el perfume del amancay, «el narciso andino»:

La verdad es que esa noche, casi de madrugada, cuando salimos de la casa de Groppa, sonaron de nuevo los erques y las cajas.

–¿Por qué será? –preguntó alguien–. ¿Acaso porque llega el Carnaval?

–No sé –dijo Zerpa–, siempre cuando hablamos de Julio, suenan los erques y las cajas de la montaña.

En el aire se sentía un suave olor a jazmín. Era la flor del amancay, el narciso andino. Aspiramos con placer.

---

2 <https://copypasteilustrado.wordpress.com/2011/11/25/cortazar-critica-a-arguedas/>

Todos nos miramos asombrados y nos despedimos bajo  
un cielo estrellado, donde se podía contemplar la Vía  
Láctea. (38)

Si, como ha dicho Liliana Massara, las obras de Bellone dibujan «ficciones cartográficas que circulan a través de diferentes puntos cardinales»<sup>3</sup>, en *Chivilcoy* se profundiza significativamente un asentamiento voluntariamente periférico, establecido en el rincón más periférico de un país de larga tradición centralista y vocación europeizante. «Lejos del regionalismo idílico», avisa Hernández Aparicio, Liliana Bellone ha hecho de «la dicotomía centro-periferia la excusa de un programa estético donde invocar la sombra de Facundo [...] parece no solo posible, sino necesario en la develación del acontecer de una zona que habita cotidianamente [...] las pependencias irresueltas de los siglos XIX y XX», «un mundo que no necesita comparecer ante el tribunal capitalino para ser universal» (HERNÁNDEZ APARICIO S. 2017: 267).

A partir de esta condición “epigonal” y marginal, desde el mirador salteño, pero con el oído atento a «escuchar las voces que entran por cualquier cuadrante de la rosa de los vientos» (CORTÁZAR J. 1984: 60), como sugería el autor de *Rayuela*, Liliana relee y reescribe los clásicos de la tradición, reflexionando con ironía sobre la complicada gestación del proceso histórico latinoamericano, en las dislocaciones de diversas tradiciones, en la tensa dialéctica entre saberes locales y las fuentes del saber universal, desplazando sus personajes, en vilo entre la verdad y la ficción, entre la historia y el sueño, en una compleja cartografía: desde las orillas clásicas del Mediterráneo latino hasta las soñolientas aldeas del Noroeste argentino y las auténticas provincias del país

---

3 Desplazamientos estudiados también en los trabajos de Elisa Moyano, en particular en la monografía de 2021, que atraviesa la narrativa de Bellone de-construyendo analíticamente los entramados textuales que se enlazan en sus territorios.

del interior, ricas de savia indígena. Resulta por lo tanto “original” el Cortázar provinciano de *Chivilcoy*, que Liliana se atreve a rescatar, con una operación marcadamente autorreferencial, a contrapelo con el testamento cosmopolita del Cronopio, alérgico a todo “telurismo”; buscando con lentes psicoanalíticas en las pesadillas a ojos abiertos de sus cuentos –*La noche boca arriba*, por ejemplo– indicios de su indianismo perdido (“removido”), lidiando contra el tiempo que borra las huellas de sus caminatas y corrompe las fachadas de las casas de Chivilcoy, guardianas silenciosas de los secretos de sus indelebles invenciones:

¿Cuál de esas casas era la Delia, la de Emilia, la de Paula?  
 ¿Estaría aún la casa de Paula, o había sido tragada por la pampa y los árboles, como dice el cuento? ¿Pura imaginación de Cortázar? Nos pareció que había una, muy elegante y distinguida, bastante abandonada, con los postigos cerrados, con mayólica, vitrales y techo de pizarra. Sí, tal vez podía ser ésa... Paula, niña-maga ¿ésta es tu casa? Seguramente que sí. Logramos advertir algo de tu perfil en el zaguán, ese zaguán que pisó tal vez Julio cuando era joven, porque es seguro que te conoció. Y después en París te escribió el famoso “Homenaje a una joven bruja”, luego de un espectáculo de striptease de la actriz francesa Rita Renoir, mientras pensaba en vos, la pequeña Paula, niña-demiurga de un pueblo de la pampa, que como los magos de Borges, ejercitó sus dones en las mañanas y tardes de Chivilcoy hasta que llegó el séptimo día, y descansó, como Dios. (BELLONE L. 2022: 59-60).

### *Bibliografía*

AÍNSA Fernando, 1973, *Las dos orillas de Julio Cortázar*, “Revista Iberoamericana de Literatura”, vol. XXXIX, n. 84-85 (julio-diciembre), pp. 425-456.

AÍNSA Fernando, 1985, *América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de J. C. Significados del viaje iniciático*, “Inti: Revista de literatura hispánica”, n. 22, otoño-primavera.

ALAZRAKI Jaime, 1983, *El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges*, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983.

BELLONE Liliana, 2017, *En busca de Elena*, prólogo de Liliana MASARA, Nueva Generación, Buenos Aires; ed. it.: *Sulle tracce di Elena*, traduzione di Vincenza VISCIANO, introduzione e cura di Rosa Maria GRILLO, Oèdipus, Salerno/Milano, 2018.

BELLONE Liliana, 2020, *El libro de Letizia. Novela de Capri*, Verbum, Madrid; ed. it.: *Il libro di Letizia. Romanzo di Capri*, traduzione, introduzione e cura di Giulia NUZZO, Oèdipus, Salerno, 2021, pp. 5-13.

BELLONE Liliana, 2020, *Los ríos profundos y los pasos perdidos de Julio Cortázar. Antepasados indianos y criollos*, “Revista Casa de las Américas”, 301, octubre-diciembre, pp. 91-97.

BELLONE Liliana, 2022, *Chivilcoy. Tras los pasos perdidos de Julio Cortázar*, El Mono Armado, Buenos Aires.

BELLONE Liliana, 2023, *Elogio de la cultura andina*, “Página12”, 2 de enero de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/512586-elogio-de-la-cultura-andina>.

BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, 2017, Reseña a Liliana Bellone, *En busca de Elena. Cuentos*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2017, “Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada”, año 2018, pp. 351-354.

CASTELLANA Riccardo, 2019, *Finzioni biografiche: Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma.

CASTELLANA Riccardo (ed.), 2021, *La biofiction*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma, pp. 157-182.

CÓCARO Nicolás, Noriega Cecilia, Clementi Pío, 1993, *El joven Cortázar*, Ediciones del Saber, Buenos Aires.

CÓCARO Nicolás, 1992, *El primer cuento de Julio Cortázar*, “Confluencia”, vol. 8, n. 1, pp. 3-8.

CORTÁZAR Julio, 1984, *Carta del 10 de mayo de 1967*, “Casa de las Américas”, n. 145-146 (“Para, de, con Julio Cortázar”), julio-octubre, año XXV, pp. 59-66.

CORTÁZAR Julio, 1996, *Cuentos completos*, 2 vols., 1994, Alfaguara, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ MORENO César, 1984, *Un argentino irreductible*, “Casa de las Américas”, n. 145-146 (“Para, de, con Julio Cortázar”), julio-octubre, año XX, pp. 87-89.

GONZÁLEZ ALVARADO Osmar, 2015, *La quena y la filarmónica. La polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar*, “Pacarina del Sur”, año 6, nn. 23, abril-junio, en línea: <http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1136-la-quena-y-la-filarmonica-la-polemica-entre-jose-maria-arguedas-y-julio-cortazar>.

GRILLO Rosa María, 2018, *Elena Hosmann e Liliana Bellone, tra Capri e l'America profonda*, in Liliana BELLONE, *Sulle tracce di Elena*, traduzione di Vincenza VISCIANO, Oèdipus, Salerno/Milano.

HERNÁNDEZ APARICIO Santiago, 2017, *En busca de Elena: metamorfosis de imágenes sagradas*, “Saga. Revista de Letras”, n. 7, 1º semestre, pp. 267-273.

MOYANO Luisa, 2021, *Desde Europa a la América profunda: Un viaje por la narrativa de Liliana Bellone*, Verbum, Madrid.

NUZZO Giulia, 2021, “*Il libro di Letizia*”: *un raduno di fantasmi tra vecchio e nuovo mondo*, in Liliana BELLONE, *Il libro di Letizia. Romanzo di Capri*, Oèdipus, Salerno/Milano, pp. 5-13.

PAULS Alan, 2006, *El factor Borges*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

PELLICER Rosa, 2011, *Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto*, “Cartaphilus”, 9, pp. 124-134.

STEINER George, 1986, *Los tigres en el espejo*, en Jorge Luis BORGES, ed. por Jaime ALAZRAKI, Taurus, Madrid, pp. 237-251.

TEITELBOIM Volodia, 1984, *Julio Cortázar*, “Casa de las Américas”, n. 145-146 (“Para, de, con Julio Cortázar”), julio-octubre, año XXV, pp. 47-58.

VARGAS LLOSA Mario, 1996, “La polémica con Julio Cortázar”, en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, FCE, México.

DOS DAMAS FANTASMAS:  
FOLKLORE Y REESCRITURA DEL FEMINICIDIO

*María Inés Palleiro*

Universidad de Buenos Aires

*Carla Victoria Fantoni*

University of Ljubljana

La muerte temprana de dos jóvenes mujeres, Cassandra Marinoni y Felicitas Guerrero, en Italia y Argentina, dio lugar a la folklorización de sus historias, en un entretejido con la matriz folklórica “La dama fantasma”. Felicitas Guerrero (1846-1872) nació en Buenos Aires, y fue asesinada en la misma ciudad, a manos de un expretendiente, y esta muerte dio lugar a la leyenda de su aparición fantasmal en la iglesia Santa Felicitas, construida en su memoria. Muchos años antes, Cassandra Marinoni Meli Lupi (1503-1573) murió asesinada junto con su hermana, víctimas ambas del exesposo de esta última, y se dice que su fantasma se aparece en la Rocca di Soragna. Ambas leyendas cuentan con múltiples reescrituras, y sus relatos perduran, más allá de la intención aniquiladora de sus victimarios. Con los aportes metodológicos de la genética textual, examinaremos versiones orales y reescrituras de sus historias, en las que se advierte una construcción retórica de la mujer como figura inquietante.

*Cassandra y Felicitas: versiones, variantes y reescrituras*

Las figuras de Cassandra y Felicitas dieron lugar a un entramado de historia y leyenda. La leyenda es una narración episódica breve, tradicional, con visos de historicidad; asociada con contextos espaciales y temporales específicos; cuyo contenido semántico refleja la representación simbólica de experiencias y creencias colectivas, y reafirma valores comunes del grupo en el que circula (TANGHERLINI T. 1990: 385). Esta circulación da lugar a versiones y variantes contextuales. La crítica genética estudia versiones y variantes de manuscritos para identificar procesos de reescritura, y la genética textual extiende este estudio a otros soportes. Con el auxilio de la teoría informática del hipertexto, el deconstructivismo (DERRIDA J. 1985) y el *gynocriticism* (SHOWALTER E. 1981), María Palleiro propuso el examen de variantes y reescrituras de la oralidad.

La crítica genética intenta reconstruir la génesis del texto escrito a partir del estudio de variantes de borradores y manuscritos (GRÉSILLON A. 1994: 7-31). Propone, como método de “desciframiento” de distintos estados de escritura, el examen de adiciones, supresiones, desplazamientos y sustituciones, considerados como operaciones materiales de escritura de un texto, que reflejan su condición procesual (LEBRAVE J.L. 1990: 156). Uno de los rasgos distintivos de la oralidad es la vida en variantes (MENÉNDEZ PIDAL R. 1973). La aproximación a la genética textual desde la oralidad resulta paradójica ya que, en lugar de subrayar la condición dinámica de un texto fijado en la escritura, intenta fijar relatos originados en el coloquio sin borrar huellas de su génesis. Palleiro acuñó la noción de “matriz genética” (PALLEIRO M. 2004, 2018), a la que definió, a partir de los parámetros utilizados por Bajtín para caracterizar los géneros discursivos (BAJTÍN M. 1982), como una combinación de elementos de tema, composición y estilo comunes a distintos relatos, identificada

mediante la comparación intertextual de versiones. El concepto de “matriz” agrega a las regularidades temáticas de los tipos y motivos folklóricos, aspectos de composición y estilo. El motivo es una unidad temática mínima común a relatos de distintos tiempos y lugares, capaz de persistir en la tradición con relieve propio (THOMPSON S. 1946) y su combinación configura un tipo. Así, motivos como la “pérdida del zapato” se recombinan para dar lugar a tipos como “Cenicienta”. Los tipos del relato folklórico fueron codificados por en un Índice Universal (AARNE A. 1928), luego revisado (THOMPSON S. 1961) y actualizado (UTHER H. 2004)<sup>1</sup>, y los motivos fueron también codificados en un Índice (THOMPSON S. 1955-1958). La matriz que nos ocupa tiene núcleos temáticos comunes con los motivos E 322.3.3.1 *The vanishing hitchhiker* y Z143.1, *Death personified*, y con el tipo ATU 332, *Godfather Death* cuyo tópico dominante es *Death at the feet of the sick man*. Estas regularidades temáticas están acompañadas por invariantes compositivas y estilísticas. Las regularidades del nivel formal fueron codificadas en un inventario cerrado de treinta y un “funciones” o acciones comunes a todos los cuentos folklóricos (PROPP V. 1972). El estructuralismo redujo la estructura compositiva del relato a un modelo actancial de tres instancias: “ruptura”, “pruebas” y “restauración del orden” (GREIMAS A. 1976). Por su parte, los estudiosos de la épica identificaron las “leyes del estilo” folklórico (OLRIK A. 1992), como las de la antítesis y la de repetición de situaciones paralelas. Un rasgo distintivo de estas versiones es la antítesis entre vida y muerte, a partir de una ruptura del orden representada por el asesinato de jóvenes mujeres, cuya restauración ocurre en un plano sobrenatural. Los rasgos de estilo dominantes son la personificación e identificación metafórica de la Muerte con una figura femenina,

---

1 Este índice es designado así con el acrónimo ATU, correspondiente a las iniciales de su primer autor y sus dos revisores.

y la lógica sinecdótica de la compensación de una falta, por medio de la que el fantasma de una mujer que sufrió una desgracia ayuda a quienes sufren penas de amor.

Las matrices folklóricas sirven como pretextos de itinerarios narrativos múltiples, cuyo contenido semántico se relaciona con identidades colectivas. Tales itinerarios tienen como bases variantes, que adquieren la forma de adiciones, supresiones, sustituciones o desplazamientos de “detalles” (PALLEIRO M. 2004). Los agregados, eliminaciones, reemplazos o cambios de posición de núcleos narrativos de la obra folklórica generan correcciones y variantes, análogas a las adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos identificados en textos escritos. Los detalles marginales, relevantes para el deconstructivismo (DERRIDA J. 1985), son también considerados por la corriente formalista como unidades semánticas básicas de la obra folklórica, capaces de resignificar su mensaje (MUKAROVSKY J. 1977). Mediante la confrontación intertextual de versiones, identificamos regularidades de tema, composición y estilo que conforman una matriz, para rastrear luego variantes y bifurcaciones, que revelan la inexistencia de una versión originaria y que reproducen la estructura conectiva flexible del recuerdo (ASSMAN J. 1997). El relato folklórico, como texto dinámico, tiene una potencialidad deconstructiva similar a la de un hipertexto virtual, que es definido, en la teoría informática como «texto que se bifurca», compuesto por «una serie de bloques textuales conectados entre sí por nexos que forman diferentes itinerarios para el usuario» (NELSON T. 1992: 2-3). Desde esta perspectiva, puede ser considerado como conjunto de bloques textuales constituido por unidades mínimas independientes y fragmentarias, cuya combinación da por resultado una estructura de recorridos múltiples, a partir de transformaciones de la matriz pretextual que activa un mecanismo de correcciones y variantes, similar al del hipertexto.

La crítica genética, centrada en los procesos de reescritura, brinda instrumentos para la aproximación a los procesos de reescritura de matrices folklóricas. Sus aportes tienen que ver también con la relación de un texto con sus pretextos o textos precedentes, sus paratextos o textos que acompañan, y los pos-textos que lo resignifican, en una cadena de semiosis infinita (PEIRCE CH. 1987). Consideraremos así la matriz folklórica “La dama fantasma” como pretexto que sirve como dispositivo de ficcionalización de historias como las de Felicitas y Cassandra, en versiones orales y reescrituras. Dicha matriz sirve como vehículo de expresión de creencias sociales relacionadas con expresiones identitarias. Consideramos la creencia como expresión modal, en la que el valor de verdad de un enunciado se establece a partir de una adhesión subjetiva o de un consenso grupal (GREIMAS A.- COURTÉS J. 1982, PALLEIRO M. 2008). Pondremos de manifiesto cómo las matrices folklóricas dan lugar al entretejido con creencias sociales, que expresan la particularidad cultural de comunidades diferentes. Interesa remarcar además la tensión entre «las psicodinámicas de la oralidad» acumulativas, espontáneas, reiterativas y vitales; y su pasaje a la escritura, como tecnología de mediación, caracterizada por la subordinación, concatenación lógica y eliminación de reiteraciones y vacilaciones (ONG W. 1987).

En la comparación de versiones, analizaremos la construcción narrativa del feminicidio, considerado como delito de lesa humanidad, que se relaciona con crímenes contra mujeres, en un marco social que favorece su impunidad (LAGARDE M. 2005). Los relatos que nos ocupan se refieren a esta clase de crímenes, asociados con violencia de género. Examinaremos la construcción retórica de las jóvenes víctimas como figuras protectoras y amenazantes, a partir de una femineidad ambivalente (ABALIA MARIJUÁN A. 2020). Esta ambivalencia asocia la belleza –desplazada desde la plenitud vital a la morbidez fantasmal– con una

sensación desestabilizadora, de quiebre de lo real, propia de lo fantástico, dominio al que se accede a través de facultades como la mirada, que traspasa la frontera de lo real hacia un universo diferente (TODOROV T. 1982).

*Felicitas Guerrero: personaje histórico y construcciones legendarias*

El de Felicitas Guerrero fue el primer feminicidio en el seno de la aristocracia argentina. Hija del inmigrante español Carlos Guerrero, fue obligada a casarse a los 18 años con el aristócrata cincuentón Martín de Álzaga. Ella tenía un joven pretendiente, Enrique Ocampo, con quien, según algunas versiones, tuvo un romance anterior a su casamiento y, según otras, después de haber enviudado. Esta diferencia de versiones es indicio de la folklorización de su historia. El matrimonio tuvo un hijo, fallecido de niño, por la fiebre amarilla. Felicitas quedó nuevamente embarazada, pero este hijo nació muerto. Agotado por tantas desgracias, Martín de Álzaga falleció poco después, y Felicitas se retiró a la estancia La Postrera, en la provincia de Buenos Aires. Allí, un día de tormenta, la auxilió con su carruaje el joven Samuel Sáenz Valiente, de quien se enamoró y con quien iba a anunciar su compromiso el 29 de enero de 1872. Ese día, irrumpió en su casa Enrique Ocampo. Ella accedió a atenderlo, mientras que un hermano y su primo, Christian Demaría, vigilaban desde afuera. Ocampo sacó un arma, le pegó un tiro y luego, según algunas versiones, se suicidó y, según otras, la vengaron su hermano y su primo. Luego de breve agonía, falleció el 30 de enero, y fue enterrada en el Cementerio de la Recoleta. Para honrar su memoria, los padres ordenaron la construcción de la iglesia de Santa Felicitas, santa romana del siglo II, también asesinada, a causa de su fe. En esta iglesia, hay una estatua que representa a Felicitas Guerrero en actitud protectora, sosteniendo

de la mano a su hijo Félix, y esta es la única estatua del interior de una iglesia de Buenos Aires que no es sagrada. En una nota del 26 de enero de 2021 del diario argentino “Infobae”, Adrián Pignatelli refirió esta historia:

Era la mujer más hermosa de la Argentina y un amante la mató el día que anunciaba su boda [...] Su padre la obligó a casarse con un hombre mayor [...]. Enviudó, heredó una fortuna y finalmente se enamoró. Uno de sus [...] pretendientes, despechado, le disparó un balazo [...] el 29 de enero de 1872, cuando se disponía a celebrar su compromiso. (PIGNATELLI A. 2021)

Tan singular historia dio lugar a leyendas y ritos vinculados con la aparición fantasmal de Felicitas en la iglesia que lleva su nombre y en el cementerio en el que fue enterrada, mencionados por Pignatelli en una reescritura efectista:

[...] los padres [...] ordenaron la construcción de una iglesia [...] El 30 de enero de 1879 [...] en Barracas, abrió sus puertas la iglesia de Santa Felicitas [...] declarada Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires [...] El templo tiene una estatua de Felicitas [...] Y una costumbre [...] es que aquellas jóvenes que quieren casarse atan un pañuelo a las rejas de la iglesia y lo vuelven a buscar al día siguiente. Si están húmedos, significa que Felicitas ha llorado. (PIGNATELLI A. 2021)

Esta reescritura alude al feminicidio y agrega la referencia a una «costumbre» convertida en rito popular, sostenido por la creencia en la ayuda sobrenatural de Felicitas a las jóvenes que sufren por amor. Todo ritual tiene una dimensión performativa y participativa, con fuerte carga simbólica, desplegada a partir de acciones realizadas en una secuencia fija, tanto en manifesta-

ciones espontáneas como en prácticas religiosas canónicas, para conseguir ciertos efectos, vinculados con procesos identitarios (RAPPAPORT R. 1992). Entre las secuencias fijas, se cuentan acciones como la de «atar un pañuelo a las rejas de la iglesia» realizada por «aquellas jóvenes que quieren casarse», en el que Felicitas deposita sus lágrimas. La humedad del pañuelo o el contacto con las rejas de la iglesia tiene un valor metonímico de proximidad existencial con la muerta, con quien se busca establecer una conexión, para propiciar acciones favorables como la suerte en el amor. Hay en el rito un mecanismo compensatorio, a través del cual se cree que Felicitas, víctima de una tragedia amorosa, busca aliviar a quienes sufren de males semejantes al suyo.

*Felicitas Guerrero en testimonios orales: un fantasma que denuncia*

En trabajos anteriores (PALLEIRO M. 2012, 2018; PALLEIRO M., FANTONI C. 2021; PALLEIRO M., PELTZER M. 2021), analizamos versiones orales, recreaciones literarias y cinematográficas en torno a Felicitas. Aquí, nos ocupamos de una versión oral más reciente, de Julia Torres Peltzer, joven platense menor de 25 años, que introduce el tópico de la denuncia. Este testimonio, registrado en un encuentro virtual vía Zoom por Palleiro, el 13 de noviembre de 2020, vincula el fantasma con el feminicidio y suprime toda referencia al rito:

La experiencia que yo tuve con Felicitas fueron tres veces [...] La primera fue cuando yo fui con el colegio al Cementerio de la Recoleta [...] estaba cerca de la tumba de ella [...] veo una mujer caminando [...] con un vestido blanco, pero no tipo de dama antigua, no, sino un vestido blanco recto, tipo tubo, y el pelo suelto [...] Después, la segunda [...] en el pasillo de mi casa [...] y ve-

nía el mismo vestido, el mismo pelo, todo [...] Eso habrá sido 15- 20 días después de que yo volví del Cementerio de la Recoleta [...] La tercera [...] fue la semana pasada [...] yo estoy soñando [...] y veo la figura [...] de un vestido blanco [...] y de un pelo tipo castaño, tirando al rojo y como con un peinado recogido, como el que tengo yo ahora, y pelo largo. Y me desperté. Entonces, le digo a mamá: - Che, soñé algo re loco, y se la describo, y me dice: - ¡Es Felicitas! [...] - ¡Capaz que te está queriendo proteger de algo!- Pero a mí la sensación que me da es que no me está queriendo proteger, tampoco me quiere hacer nada [...] a mí me da la sensación de que necesita que se haga [...] justicia [...] Fue un femicidio, y cuando vos vas a Recoleta [...]te lo cuentan como una leyenda [...] pero no como que fue una persona actual [...] que la mataron [...] la flaca, para mí, está como cansada [...] de que la tomen como una pobre mujer [...]La sensación que a mí me da de ella es que en paz, descansado, no está, y que quiere que se sepa lo que en verdad pasó [...] Entonces lo que yo interpreto, y lo que siento que me quiere transmitir ella es que ¡La mataron! No es que fue un crimen pasional. Era un chabón que quería estar con ella, y como ella no quería, la mató [...] Es como que, para mí, da su bendición [...] para que [...] se plasme como un hecho histórico [mientras que] ellos [los que cuentan la leyenda en el Cementerio] lo plasman como un rito.

Esta versión, presentada como experiencia personal, califica la muerte de Felicitas como un feminicidio, y no como crimen pasional. La narradora toma distancia así de lo que ella considera como leyenda ficcional –tal como la narran los guías turísticos del Cementerio– que se asocia asociada con la creencia y el rito, e insiste en la actualidad del feminicidio, que exige que se haga justicia. Vincula así la imagen del fantasma con el mundo de hoy, al presentar su atuendo y su peinado como el de una «persona

actual». Refiere tres encuentros: el primero, en una visita guiada al cementerio de la Recoleta, cuando aún era adolescente; el segundo, a los pocos días, en su propia casa; y el tercero, luego de un lapso considerable, en un plano onírico. En dicho lapso, la problemática del feminicidio comenzó a cobrar visibilidad en la Argentina y en el mundo, y no es casual que este encuentro esté signado por la denuncia, y asociado con una “interpretación” relacionada con un reclamo de justicia. Es en dicha interpretación que la narradora distingue entre leyenda y rito, asociados con un pasado teñido de ficción, y un reclamo real de justicia, asociado con la ocurrencia efectiva en el presente. Subraya la agencialidad del fantasma, y hace referencia a mecanismos de identificación personal con él, a través de comparaciones, que la llevan a describirlo con «un pelo [...] y con un peinado [...] como el que tengo yo ahora». Un estudio reciente considera a las apariciones fantasmales en lugares de memoria como formas simbólicas del recuerdo colectivo, que desdibujan límites entre vida y muerte, y que, a través de luces, gritos y movimientos, reclaman justicia. Remarca la agencialidad de los fantasmas, que no solo espantan, sino que también movilizan, expresan conflictos morales, y constituyen así instrumentos que denuncian injusticias e interpelan sobre el dolor y la irregularidad de la desaparición de los cuerpos. En particular, los fantasmas femeninos reflejan conflictos de género, relacionados con el hecho de poseer o atacar el cuerpo, evidenciando el tratamiento desigual hacia las mujeres (TELLO WEISS M. 2016), como ocurre con Felicitas y Cassandra. Los relatos sobre la muerte expresan conflictos sociales de los vivos (VALK Ü. 2006), como el feminicidio. Así, la narradora relaciona la aparición del fantasma con la posibilidad de revelación de una versión oculta, que no solo enfatiza la violencia del crimen sino también la tergiversación de los hechos históricos. Otro aspecto relevante es la descripción del atuendo, que actualiza el estereotipo del vestido blanco, propio de la matriz de La Dama Fantas-

ma (PALLEIRO M. 2018), al referirse a un «vestido blanco recto [...] tipo tubo», cercano al mundo de hoy. Detalles como este resemanizan el mensaje, minimizan la brecha entre pasado y el presente, y acercan la figura de Felicitas a nuestros días. La interpretación de la visita onírica resignifica los encuentros anteriores desde una perspectiva de género, retomada en la reescritura que analizaremos seguidamente.

### *Una reescritura textual en clave de feminicidio*

Una nota del diario “Clarín” de Buenos Aires del 5 de octubre de 2017, de Daniela Castro, reescribe la historia de Felicitas como crónica periodística:

Una mujer de 26 años murió de un disparo a manos de su expareja [...] La mató por haberse enamorado de otro hombre [...] Esta no es una noticia de actualidad. Ocurrió hace 145 años en el barrio de Barracas [...] Es uno de los crímenes más resonantes de la historia argentina y, sin embargo, nunca mencionado por lo que realmente fue: un femicidio [el de] Felicitas Guerrero de Álzaga. (CASTRO D. 2017)

Esta nota reescribe la historia desde la perspectiva del feminicidio, a partir de la adición explícita de esta palabra que, en los estudios de género, se relaciona con delitos de lesa humanidad contra mujeres. A este agregado, une, al igual que la versión precedente, la supresión de toda referencia a la matriz folklórica y a rituales propiciatorios, desplazando el eje de interés hacia la resignificación del crimen en estos términos.

En una adición interpretativa de su biografía, en otra sección de la nota, la considera como «pionera del feminismo en la Argentina» y rescribe el asesinato, en una dinámica entre el ayer

y el hoy. Destaca la actualidad de la muerte violenta, y agrega referencia crítica a los «diarios de la época» que «no abundaron en detalles, porque [...] el caso fue tapado para evitar arrestos y defender la honorabilidad de una familia de la alta alcurnia como los Guerrero». Centra el interés en el «manto de silencio» encubridor, destacando, en términos semejantes a los de la versión de Julia, que «los diarios de la época llamaron “crimen pasional” al femicidio». Deconstruye así el estereotipo de la mujer protectora, generador de la leyenda y el rito popular, para pasar a la denuncia, a través de la adición de la referencia a que el de Felicitas es uno más de «la larga y dolorosa lista [de feminicidios] que recuerda el lema: “Ni una menos”» (CASTRO D. 2017). El texto agrega así el reclamo de una justicia solapada por los diarios y las convenciones sociales de la época, que llevaron a la familia a construir la iglesia con la estatua de Felicitas en rol de madre protectora, en consonancia con la iconografía cristiana. Desplaza también el eje de interés del tono melodramático hacia la denuncia de un crimen impune, y sustituye la figura fantasmal por la de un ser de carne y hueso, descripto como una mujer que «para la época era una avanzada», víctima de un amante celoso, en una sociedad patriarcal. La nota concluye con el agregado de una coda que reitera la actualidad de

[...] otro capítulo de historias sin tiempo [que] tienen actualmente más visibilidad por la [...] difusión que organizaciones sociales hacen del tema. Y aunque Felicitas no fue la primera mujer en morir a manos de su expareja, sí fue una de las [...] más importantes de la época, que no pudo escapar de su trágico final (CASTRO D. 2017).

La coda de esta reescritura enfatiza el carácter universal y transversal de estos crímenes, comunes a los más diversos tiempos, lugares, y estratos sociales, catalogados hoy como feminici-

dios. Este carácter puede comprobarse en historias como la de Cassandra Meli Lupi, también perteneciente a una familia aristocrática.

*Cassandra Meli Lupi: el fantasma de la Rocca di Soragna*

La lombarda Cassandra Marinoni, esposa de Diofebo II Meli Lupi, marqués de Soragna, fue mandada asesinar el 18 de junio de 1573 junto con su hermana Lucrezia por el marido de esta última, conde de Anguissola. Este envió a Cremona a sicarios que apuñalaron a ambas, porque no lograron distinguir quién era Lucrezia. Aunque fue condenado a muerte por el gobernador de Milán y por Felipe II, rey de España, Anguissola logró huir y nunca fue encontrado, con lo cual el delito, como el de Felicitas, quedó impune. La trayectoria vital de Cassandra está incluida en la guía turística “oficial” de la Rocca di Soragna escrita por Alessandra Mordacci quien, en el capítulo titulado “Cassandra Meli Lupi: una storia trágica”, entreteje la información histórica con la referencia al fantasma. Al describir «la sala del Biliardo antico» detta anche Galleria degli Antenati», en la que se encuentra su retrato, la denomina como «Donna Cenerina, perché lo spettro nelle sue apparizioni è di un impalpabile, evanescente colore grigio cenere». Presenta así a Cassandra como «il fantasma di casa, l'enigmatica Donna Cenerina» (MORDACCI A. 2014: 42-44). A través de una adjetivación cromática, hace alusión al color gris ceniza que la identifica, en la descripción casi arquetípica de un fantasma evanescente e impalpable, mediante imágenes visuales. Esta descripción guarda semejanza con la de “La dama de blanco” de la matriz folklórica (PALLEIRO M. 2018: 5). En otros espacios de memoria como el *Literary Museum* de Tartu (Estonia), encontramos una descripción similar de la *Lilac Lady*, fantasma de quien fuera en vida la joven Frederike von Grottes, muerta a comienzos del siglo XX en plena juventud, como consecuencia

de un amor turbulento (PALLEIRO M. 2018: 274 -277). Al igual que Cassandra, aparece asociada con un color, el lila de su vestido, y se dice que suele aparecerse al oscurecer en dependencias del actual museo, antigua residencia de la aristocrática familia de Frederike (KALMRE E. 2001). De modo similar, Mordacci hace alusión a que el fantasma de Cassandra deambula por las salas de la Rocca, acompañando sus apariciones de ruidos extraños. Su figura «enigmática» está asociada con la leyenda de sus apariciones:

La leggenda vuole che nelle stanze [...] si aggiri lo spirito senza pace della lombarda Cassandra Marinoni [...] nella Rocca, facendo precedere la sua apparizione da rumori strani e fenomeni spesso inspiegabili. Sembra che il suo passaggio sia presagio d'imminente disgrazia o lutto familiare per i membri della famiglia Meli Lupi. (MORDACCI A. 2014: 42)

Esta reescritura une imágenes auditivas a la descripción visual, y presenta al fantasma como signo indicial de desgracia para la familia Meli Lupi. Como anticipamos, los fantasmas que emiten ruidos estridentes buscan interpelar a quienes se les aparecen, en relación con muertes violentas. Su aparición está unida, a través de una conexión causal, al delito sin castigo del conde de Anguissola («Il delitto restò impunito e da allora Cassandra si aggira»), y asociada con la descripción espacial de la «sala del Biliardo Antico», para captar la atención de los turistas, con el agregado de una narración del asesinato:

Cassandra era la moglie di Diofebo II Meli Lupi. Il 18 giugno 1573 fu assassinata in modo crudele insieme alla sorella Lucrezia [...] il conte Anguissola, marito di Lucrezia, [...] decise di eliminarla per ereditarne la ricca dote. I sicari [...] non distinguendo quali delle due fos-

se la moglie del conte, uccisero entrambe a pugnate.  
(MORDACCI A. 2014: 42-44)

Esta escueta narración histórica no hace hincapié en el feminicidio, sino en la crueldad del asesinato y, al igual que en el caso de Felicitas, recurre a la matriz folklórica como dispositivo de ficcionalización. Dicha matriz agrega un matiz de misterio a la descripción del espacio y a la relación histórica, al tiempo que hace alusión a las creencias, cuyo valor de verdad está relativizado por cláusulas como «La leggenda vuole». Al igual que Felicitas, la *Donna Cenerina* está asociada con una estirpe, la de los Meli Lupi. Adquiere así el valor de emblema genealógico multisecular, con el poder de predecir hechos trágicos en el seno familiar. La tradición se asocia con las circunstancias trágicas por las que atravesaron, atraviesan o deberán atravesar los miembros de esta familia, en una resignificación del pasado desde el presente, proyectado hacia el futuro (FINE G. 1989). Esta reescritura subraya el don de profecía del fantasma, evocado por el mismo nombre de Cassandra. El sentido etimológico latino del vocablo “tradición” alude a traspasar la historia y la leyenda de generación en generación, que afianza el sentido de pertenencia a un colectivo, asociado con la Rocca di Soragna, monumento histórico vinculado con la preservación de la memoria. Es así como los Meli Lupi se traspasan las historias de las apariciones del espectro no vengado, que forma parte del patrimonio de cultura local, subrayado en el itinerario turístico de la Rocca.

*El testimonio oral de Diofebo Meli Lupi, actual Principe di Soragna*

Parte de este patrimonio vivo está constituido por relatos, como el del actual príncipe de Soragna, llamado también Diofebo Meli Lupi (DML), recogido por María Palleiro (MP) en 2021

en la Rocca di Soragna. Este relato refiere en primera persona episodios en los que la *Donna Cenerina* predijo desgracias y salvó de la muerte al príncipe y a su padre, dando continuidad a una tradición que alcanza a toda una genealogía:

DML - Uno sguardo penetrante ma non violento. Mi ha salvato la vita [...] da militare [...] Prima che partisse la raffica [del mitra] qualcosa m'ha fatto cadere in terra [...] Un'altra volta sciando [...] sono scivolato [...] qualcosa mi ha salvato a dieci metri dal precipizio. Un'altra volta in moto [...] qualcosa come una voce che diceva: -Frena, frena! Poi è passato un camion. [...] Anche mio padre è stato salvato [...]

È morta qua, è stata portata a Soragna [...] la sorella ha sposato il conte Anguissola che [...] ha cercato di avvelenarla per ereditare come dieci mila scudi d'oro, la moglie se n'è accorta ed [...] è tornata a Cremona e ha chiamato la sorella, Cassandra [...] Anguissola [...] ha mandato dei sicari, [...] [che] hanno ammazzato la moglie e pugnalato anche Cassandra [...]

MP - C'è una canzone [...]?

DML - O Cenerina, non far più la birichina! Perché si sente, sbatte, bussa alle porte, colpi di vento [...] Quando c'è qualcosa che succede, vuole avvisare prima. Quando è morta mia madre si è aperta tre volte una porta [...] Dopo pochi minuti mia mamma [...] era morta. È rimasta la sua energia, perché era una donna che aveva molto carattere [...] Adesso è qua, sto parlando di lei e la sento. [...] Ha trovato la pace, è tranquilla e ci aiuta. È una presenza positiva. Pensi che mio padre è morto in questo nostro castello che abbiamo in Borgogna, [...], stava bene, eravamo andati a caccia insieme, poi io ero ripartito [...] Il giorno dopo [...] ho sentito un rumore, un colpo di vento [...] arriva una macchina dei carabinieri-

ri[...] scende quella ch'era mia moglie [...] [che dice]  
sono venuta per dirti [che] ieri notte è morto tuo padre.

El príncipe describe a la *Donna Cenerina* como figura protectora, con una mirada penetrante pero no violenta, que ha llegado a salvar la vida tres veces, tanto a él como a su padre: en una oportunidad, cuando él era militar; otra vez, esquiando, a diez metros de un precipicio, y una tercera, en una moto, cuando su padre estuvo a punto de ser atropellado. A diferencia de otros testimonios, califica su presencia como positiva, capaz de predecir muertes como la de sus padres, pero también de salvar vidas. El recuerdo de la canción introduce un matiz afectivo, en una apelación a la figura siempre presente. El relato hace hincapié en la muerte violenta de la *Donna Cenerina*, debido a una circunstancia fortuita, y pone el acento en el vínculo indicial entre el lugar de su muerte y su presencia permanente en el castillo («Adesso è qua, la sento»).

Como Felicitas, la *Donna Cenerina*, según este testimonio, transformó su tragedia en una acción positiva de protección hacia su familia. En otro testimonio oral recopilado por Carla Fantoni en una visita a la Rocca realizada en abril de 2022, la guía turística puso énfasis en el carácter violento de la muerte de una mujer a manos de su agresor, que reclama aún hoy ser vengada por un Meli Lupi, en imperativo de reparación transmitido por generaciones, similar al que aparece en algunas versiones sobre Felicitas que atribuyen la muerte de Enrique Ocampo a una venganza familiar. Del mismo modo que en el caso de Felicitas, en estos testimonios está también presente la matriz folklórica, entretrejida con la historia de la muerte violenta de una joven mujer, convertida en una dimensión sobrenatural en figura protectora, por un mecanismo compensatorio.

*Fantasmas y estereotipos desde una perspectiva de género*

Desde una perspectiva de género cabe señalar que, ya desde antiguos ritos paganos y cultos lunares, se asocia la mujer con la noche, la luna y el mal (CARO BAROJA J. 2003; CARRANCO M. 2020). Mordacci retoma este estereotipo, al presentar a Cassandra como figura nocturna y amenazante, asociada con el anuncio de desgracias familiares. En diversos testimonios, se advierte la dualidad en la construcción de Cassandra, en una polaridad positiva y negativa<sup>2</sup>. Tal construcción está conectada con un posicionamiento de rol, desde el de protectora, capaz de proporcionar amparo y consuelo –como en las versiones Pignatelli sobre Felicitas y la del Príncipe sobre la *Donna Cenerina*– hasta la de figura amenazante en versiones como la de Mordacci y otras de portales virtuales, que la pintan como capaz de provocar desórdenes y preanunciar desgracias familiares, en un rol estereotípico de la mujer fantasma. Tal polaridad negativa, asociada con la de una figura desestabilizadora, casi despersonalizada, responde al estereotipo del espectro femenino, vinculado con la destrucción y la muerte. Otros testimonios, como el de Julia Torres Peltzer sobre Felicitas, rompen también con el estereotipo de la mujer fantasma como figura siniestra, al presentarla como presencia activa que denuncia. Los testimonios del príncipe y de Julia evi-

---

2 Por ejemplo, el sitio *Parma Today* subraya el carácter negativo del fantasma vinculado con su don de profecía, al afirmar que «I Meli Lupi si tramandano storie di apparizioni dello spettro invendicato che si materializza solo per annunciare la morte imminente di un membro della famiglia» (*Il fantasma della rocca Meli Lupi di Soragna*, <https://www.parmatoday.it/cronaca/fantasma-rocca-meli-lupi-soragna.html>), y el sitio *ifantasmisti.it* destaca que «Il fantasma di Donna Cenerina è capace di scatenare un vero inferno [...] le porte sbattono violentemente, mandando i vetri in frantumi, si sentono rumori sinistri e colpi poderosi sulle pareti, un vento gelido percorre i corridoi anche se le imposte sono chiuse» (*La Donna Cenerina: il fantasma della Rocca di Soragna*, <http://ifantasmisti.it/donna-cenerina-fantasma-rocca-di-soragna/>).

dencian una cercanía con el fantasma, no construida desde la otredad, sino como emblema femenino capaz de suscitar mecanismos de identificación genealógica o de rol.

### *Consideraciones finales*

En distintos tiempos y lugares, la matriz folklórica de La Dama Fantasma sirve como dispositivo de ficcionalización de historias de mujeres reales como Felicitas y Cassandra, muertas de modo violento en la cumbre de sus potencialidades vitales y sociales. Las versiones orales entretejen historia y leyenda, en un formato narrativo que proporciona un orden secuencial (BRUNER J. 2003). Estas versiones son objeto de reescrituras, con finalidades diferentes. Así, Adrián Pignatelli, al reescribir la historia de Felicitas con estilo periodístico, incorpora la leyenda y el rito. Julia Torres Peltzer, en su versión oral, destaca el carácter de feminicidio de este crimen, y alude a las apariciones de un fantasma que denuncia y pide justicia. La denuncia está también presente en la reescritura de Daniela Castro que, con tono efectista, distingue el crimen pasional del feminicidio. Al igual que Julia, subraya la contemporaneidad de este reclamo, al presentar el hecho como noticia periodística actual. Por su parte, Alessandra Mordacci, en la guía turística de la Rocca di Soragna recurre a la tradición folklórica con fines de promoción turística. Alude también al entramado entre la historia y la leyenda de Cassandra Meli Lupi, la *Donna Cenerina*, a partir de la descripción de la Galería de los Antepasados de la Rocca, sitio ligado con la preservación patrimonial de la memoria. Presenta el fantasma femenino como figura estereotipada que preanuncia desgracias, mientras que el Príncipe de Soragna sustituye esta construcción atemorizante por la de una entidad protectora y positiva. Adiciones, supresiones, sustituciones y desplazamientos de detalles son operaciones de reescritura de la matriz folklórica, en una dinámica que va

desde el ajuste al estereotipo de la mujer fantasma que causa terror, a la figura protectora, hasta la denuncia que la convierte en emblema de reivindicaciones feministas.

La violencia de género aparece más o menos solapada en distintas reescrituras, de acuerdo con el perfil de emisores y receptores. Mientras que la historia individual de Felicitas tiene proyección social, entrelazada con la leyenda, y reescrita como feminicidio, la de Cassandra se construye como leyenda intrafamiliar, que protege y preanuncia desgracias en un grupo primario. La dimensión social del fantasma argentino se ve plasmada en actos rituales, asociados con pedidos de ayuda en cuestiones amorosas que Felicitas satisface en forma compensatoria. También Cassandra ofrece protección compensatoria. En ambos casos, las versiones subrayan la impunidad del crimen, y las figuras tienen una dimensión simbólica, asociada con lugares concretos, como la Rocca di Soragna, la iglesia de Santa Felicitas o el cementerio de la Recoleta. La matriz folklórica sirve como pre-texto para una reescritura de la historia que favorece la construcción de ambas figuras como signos identificatorios. La construcción discursiva de ambas mujeres está asociada en algunas versiones con una visión efectista, cercana al *fakelore* o manipulación estereotípica del folklore con propósitos sensacionalistas o comerciales (DORSON R. 1976, BENDIX R. 1997), orientados a atraer el *dark tourism* o satisfacer el gusto por fenómenos paranormales.

En la construcción retórica, sobresalen la adjetivación cromática, asociada con un estereotipo de belleza esfumada, característico de la mujer fantasma; la desintegración corporal asociada con la herida y la falta propias de la metonimia, y la antítesis entre la vida y la muerte en pleno florecimiento vital. A la vez, las jóvenes mujeres constituyen emblemas metafóricos, generadores de un sentido de pertenencia a una genealogía o a un colectivo social.

Situadas en espacios fronterizos, ambas figuras trascienden la dimensión histórica para acceder al dominio universal de la

leyenda y el símbolo. En términos de Aristóteles, se trata de una zona de quiebre entre el espacio contingente de lo que sucede, y el más universal y filosófico de lo que puede suceder. Inquietantes o protectoras, capaces de presagiar infortunios o de brindar ayuda, las damas fantasmas, con distintos nombres y a través de distintos detalles que las convierten en signos identificatorios de los grupos más diversos, trascienden la historia, en la que aparecen ancladas, para ubicarse en el mundo posible del espacio poético, en relatos orales, canciones, o reescrituras. Son figuras desestabilizadoras que resquebrajan los límites de lo conocido, para ubicarse en el terreno liminar de lo fantástico, desde donde protegen, presagian o denuncian. Los relatos expresan conflictos de sociedades vivas, mediante un trabajo poético de narración oral o reescritura. La estructura secuencial ordena la experiencia, y abre una brecha hacia lo desconocido que desafía todo convencionalismo social para adentrarse en la frontera entre vida y muerte.

Los distintos itinerarios dan cuenta de la vida en variantes de la tradición y reflejan los caminos dispersivos de la memoria, semejantes a los recorridos diseminativos de un hipertexto. La diversidad de versiones favorece la apertura al discurso legendario, anclado en lugares y momentos concretos, en los que vivieron Felicitas y Cassandra. La matriz folklórica de La Dama Fantasma sirve para la expresión estética de identidades sociales, y los encuentros fantasmales indagan las formas que cada sociedad tiene de relacionarse con el dolor. Su entramado con las historias de mujeres víctimas de feminicidios asegura una perduración en una memoria colectiva que desafía coordenadas del espacio y del tiempo para permanecer en el recuerdo, más allá de toda intención aniquiladora. En cada nueva narración o reescritura, los relatos se tiñen de nuevos sentidos, desde el testimonio a la denuncia social.

### *Bibliografía*

AARNE Antti - THOMPSON Stith, 1961[1928], *The types of the folk-tale: a classification and bibliography*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.

ABALIA MARIJUAN Andrea, 2020, *Arte, Investigación y Feminismos*, Universidad del País Vasco, Bilbao.

ARISTÓTELES, 1977, *Poética*, Barlovento, Buenos Aires.

ASSMAN Jan, 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino.

BAJTÍN Mijail, 1982, *Estética de la creación verbal*, Siglo Veintiuno, México.

BENDIX Regina, 1997, *From Fakelore to the Politics of Culture. The Changing Contours of American Folkloristics*, in Regina BENDIX (editor), *In search of authenticity. The formation of Folklore studies*, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 188-218.

BRUNER Jerome, 2003, *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

CARO BAROJA Julio, 2003 [1961], *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid.

CARRANCO Morgana, 2020, *De brujas y mujeres*, “Revista Digital Universitaria”, 21, [https://www.revista.unam.mx/2020v21\(n4\)/de\\_brujas\\_y\\_mujeres/](https://www.revista.unam.mx/2020v21(n4)/de_brujas_y_mujeres/)

CASTRO Daniela, 2017, *Felicitas Guerrero de Alzaga, el primer femicidio de la aristocracia argentina*, “Diario Clarín”, 5/10/2017, [https://www.clarin.com/sociedad/felicitas-guerrero-alzaga-primer-femicidio-argentino\\_0\\_B1pTUhQn-.html](https://www.clarin.com/sociedad/felicitas-guerrero-alzaga-primer-femicidio-argentino_0_B1pTUhQn-.html)

DERRIDA Jacques, 1985, *Marges de la philosophie*, Éditions de Minuit, Paris.

DORSON Richard, 1976, *Folklore and Fakelore*, Harvard University Press, Cambridge & Harvard.

FINE Gary, 1989, *The process of tradition: cultural models of change and content*, in Craig CALHOUN (editor), *Comparative Social Research* 11, JAI Press, Connecticut, pp. 263-277.

GREIMAS Algirdas, 1976, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid

GREIMAS Algirdas - COURTÉS Joseph, 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

GRÉSILLON Almuth, 1994, *Eléments de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris.

KALMRE Eda, 2001, *The Lilac Lady. A collective belief-legend as a homogeneous entity*, in Jürgen BEYER - Reet HIEMÄE (editor), *Folklore als Tatsachenbericht*, Estnischen Literaturmuseum, Tartu, pp. 85-105.

LAGARDE Marcela, 2005, ¿A qué llamamos feminicidio?, en *Por la vida y la libertad de las mujeres, 1er Informe Sustantivo de actividades*, Universidad de Vigo, Vigo, [https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela\\_lagarde/feminicidio.pdf](https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/marcela_lagarde/feminicidio.pdf).

LEBRAVE Jean, 1990, *Déchiffrer, transcrire, éditer la genèse*, in Almuth GRÉSILLON (editor), *Proust à la lettre. Les intermittences de l'écriture*, Du Lérot, Charente, pp. 141-162.

MENÉNDEZ PIDAL Ramón, 1973, *Estudios sobre el Romancero*, Espasa-Calpe, Madrid.

MORDACCI Alessandra, 2014, *La Rocca di Soragna*, Grafiche Step, Parma.

MUKAROVSKY Jan, *Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art*, in John BURBANK - Peter STEINER (editors), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Yale University Press, New Haven, pp. 180-204.

NELSON Theodor, 1992, *Literary Machines 90.1*, Muzzio Editore, Padova.

OLRIK Axel, 1992[1909], *Principles for Oral Narrative Research*, Indiana University Press, Bloomington.

ONG Walter, 1987, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México.

PALLEIRO María, 2004, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PALLEIRO María, 2008, *Yo creo, ¿vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

PALLEIRO María, 2012, *Mujeres fantasmas en el barrio porteño de La Boca*, in Camiño NOIA (editora), *Imaxes de muller. Representación da feminidade en mitos, contos e lendas*, Universidade de Vigo, Vigo, pp. 291-321.

PALLEIRO María, 2018, *La dama fantasma: Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*, La Bicicleta, Buenos Aires.

PALLEIRO María - FANTONI Carla, 2021, *Felicitas Guerrero: Love, Death and Femicide in Buenos Aires City*, in Ramala SARMA (editor), *Understanding Mind, Consciousness and Person*, Rawat Prakashan, New Delhi, pp. 143-166.

PALLEIRO María - PELTZER María, 2021, *Felicitas Guerrero and Other Femicides: History and Legend in Pandemic Times*, The Folklore Society, London.

PEIRCE Charles, 1987, *Obra lógico-semiótica*, Taurus, Madrid.

PROPP Vladimir, 1972, *Morfología del cuento*, Juan Goyanarte editor, Buenos Aires.

RAPPAPORT Roy, 1992, *Ritual*, in Richard BAUMAN (editor), *Folklore, Cultural Performance and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, Oxford University Press, New York-Oxford, pp. 249-260.

SHOWALTER Elaine, 1981, *Feminist Criticism in the Wilderness*, "Critical Inquiry", 8, 1981, pp. 179-206.

TANGHERLINI Timothy, 1990, "It Happened Not Too Far from Here...": *A Survey of Legend Theory and Characterization*, "Western Folklore", vol. 49, n. 4, 1990, pp. 371-390

TELLO WEISS Mariana, 2016, *Historias de (des)aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares en los que se ejerció la represión política*, "Estudios en Antropología Social. Nueva Serie", vol. 1, n.1, 2016, pp. 39-49.

THOMPSON Stith, 1946, *The folktale*, The Dryden Press, New York.

THOMPSON Stith, 1955-1958, *Motif Index of Folk Literature*, Indiana University Press, Copenhagen and Bloomington.

TODOROV Tzvetan, 1982, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.

UTHER Hans, 2004, *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.

VALK Ülo, 2006, *Ghostly Possession and Real Estate: The Dead in Contemporary Estonian Folklore*, "Journal of Folklore Research", vol. 43, n. 1, 2006, pp. 31-51.

## TRADICIÓN Y NOVEDAD EN UNA POESÍA CREACIONISTA DE VICENTE HUIDOBRO

*Paco Tovar*

Universidad de Lleida

«Desde mi niñez nunca he obrado en disconformidad  
con lo más íntimo de mi ser. Ante cada gesto de mi vida  
siempre he mirado hacia adentro preguntando:  
¿estàs de acuerdo, corazón?»

V. HUIDOBRO, *Pasando y pasando*

En 1978, Juan Larrea todavía consideraba oportuno defender a Vicente Huidobro frente «una especie de tribunal académico llamado a pronunciar un importante veredicto». Seguían cuestionándole al chileno la elaboración de una teoría estética general menospreciando también sus aciertos literarios que, sin duda, fueron el primer impulso del vanguardismo español, superando en poesía los registros que alcanzaron «Reverdy, Dermée y compañía, sin excluir del conjunto al mismo Apollinaire». Larrea no ignora que Huidobro, frente a juicios literarios interesados, ningunos y férreas enemistades<sup>1</sup>, tiende a concretar los principios y

---

1 Desde muy temprano le llovieron a Huidobro las críticas. Él mismo declara que las opiniones auténticas, incluso las contrarias, no las rechaza; deslegitima únicamente los chismorreos asquerosos y malévolos: «En lo que a mí se refiere,

actos de su creacionismo, cuando menos, en *Pasando y pasando* (1914), *Vientos contrarios* (1926) y en la escritura de sus *Manifestes*<sup>2</sup>, esgrimiendo su defensa con legítimos gestos de arrogancia. Huidobro llegó

a simular algunas cosas, alterar la realidad, predatar ingenuamente sus escritos, mentir si lo estimaba conveniente para mantener el orgullo constitucional de su egolatría. Para el espíritu académico esa manera de conducirse no es seria. Por tales declives fue sembrando motivos para su descrédito entre aquellas otras personas que, inducidas asimismo por sus ambiciones literarias, se complacían en disminuir su talento. (LARREA J. 1983: 80-81)

El mismo Larrea discrepa con Huidobro en sus querencias por determinadas teorías parapsicológicas. En ellas se afirma que algunos individuos dotados de poderes mediúmnicos son dados a fantasear. Lo hacen para convencer a escépticos e incrédulos a los que no puede demostrar sus excepcionales gracias. Ese tipo

---

le aseguro que me sonrío de la cólera sorda que me rodea, de las intrigas y las porquerías de todos los ratones literarios. No me inquietan en absoluto. Un amigo me escribía hace poco en una carta: “Después de tu muerte se dirá de ti que fuiste detestado por todos los canalla de tu tiempo... Y esto es un gran honor”» (DE COSTA R. 1975: 87).

2 Con ese título, recoge Huidobro unos cuantos manifiestos fechados entre 1920-1921, y 1935-1936, tomando en cuenta su adhesión al Manifiesto Dimensionista que firmó el chileno junto a otros adherentes. La primera edición de *Manifestes*, publicados en francés (Éditions de la Revue Mondiale, Paris, 1925), incluye nueve trabajos: *Le Créationnisme*, *Je trouve*, *Futurisme et Machinisme*, *La poésie des Fous*, *Besoin d'une esthétique poétique faite par les poètes*, *Époque de Création*, *Avis aux Touristes*, *Manifeste Peut-être* y *Les sept parues du poète*. Quizás resulte significativo que Vicente Huidobro deje fuera de su lista *Non serviam* (1914), presentado en el Ateneo de Santiago, palabras especialmente analizadas por una crítica huidobriana poco favorable a los aciertos literarios del chileno, y más lejos de simpatías personales.

de consideraciones no tienen por qué alimentar juicios en contra del poeta, negándole tal fuerza sicológica, reconociendo sin más que practicara sistemáticamente la superchería. No sería un despropósito admitir que los gestos de Huidobro defienden sólo un ideal creacionista legítimo de talante singular, con leyes naturales y reglas literarias de hondo calado y amplio espectro, lejos de visiones confusas por naturaleza. Vicente Huidobro defiende su aventura, no desprecia logros ajenos y valora siempre las huellas de sólidos antecedentes y afinidades próximas de un creacionismo ajeno, fraguado en sorprendentes imágenes<sup>3</sup>.

Volodia Teitelboim, al componer su esbozo biográfico de Vicente Huidobro, añade ciertos rasgos: juguetón, excéntrico, pendenciero, conflictivo, polémico y ávido de sensacionalismo; apreciado y vituperado, aristócrata y revolucionario, sorprendente en un medio, el chileno, que todavía sobrevive a cuento de un provincianismo rancio. Huidobro atropelló

el tiempo con la prisa de un visionario que fatiga aceleradamente el corazón y dispara la presión de la sangre, porque lo impulsa y apura un anhelo de incorporar el sol a su poesía y sueña con tocar un punto infinito.

Murió joven, tal cual corresponde a los poseídos por la tarea de Atlas y a los encandilados por el complejo de Ícaro.

---

3 Huidobro aprecia cuando menos la obra de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Góngora y Quevedo. Cita en su favor a Ben Jonson y Rabelais. Muestra querencias por Mallarmé, Rimbaud y Lautreamont; Hölderlin, Shelley o Schiller. También por el magisterio de Rubén Darío y la cercanía de Apollinaire. No menosprecia los puntuales aciertos de Aragon, cuestionándole al surrealismo determinados fallos en su programa, relativos al sueño y al ejercicio de un automatismo síquico inoperante. Tampoco extraña, por cercanos a Picabia, Ribémont-Dessaignes y Paul Eluard. Mantiene su amistad con Larrea y Gerardo Diego.

El hombre, en su propósito de llegar primero a todas las cosas, hizo de su vida una carrera sobrehumana [...]. Quiso la juventud eternal. Aspiró a la inmortalidad a través de la poesía. (TEITELBOIM V. 1993: 25)

A Huidobro no debería racionársele su «vocación de humanismo». De acuerdo con los conceptos junguianos, también a propósito de Nietzsche, también con Dionisos y Zaratustra. El poeta esgrime así, bajo palabra, una «hipertrofia yoísta», decantada con el tiempo.

Alguien dijo que el hombre nace y muere con su perfil. Está forjado por su temperamento y por su historia. Si la historia de Huidobro fuera conocida se transformaría —es posible— en la saga de un aventurero del espíritu que intentó iluminar con su poesía, con sus delirios y sus sueños, una parte sensible de la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX [...].

Su vida fue un gran sueño, la cacería del unicornio, del pájaro rey. Altazor era él. Aún más, quiso hacer la poesía de nuevo. Abrir, romper la jaula del diccionario. Tenía infulas de fundador. Ansiaba mostrarla en el escenario como un producto fresco, como un milagro recién hecho [...]

Prometeo encadenado, liberado, vuelto a encadenarse. ¿Y a liberarse? [...].

Pero todavía se necesita pagar el tributo de la Esfinge, la *dura cantora*. Hay que encontrar los descifradores de un enigma. (TEITELBOIM V. 1993: 296-297)

En origen, su creacionismo remite cuando menos a una teoría estética general comprendida en los términos de *Arte poética*,

versos incluidos en resumida por el mismo Huidobro en su *Espejo de agua*<sup>4</sup>:

Que el verso sea como una llave  
 Que abra mil puertas,  
 [...]
 Cuanto miren los ojos creado sea,  
 Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
 El adjetivo, cuando no da vida, mata.  
 [...]
 El poeta es un pequeño Dios.  
 (HUIDOBRO V. 1976: 391)

Con *Altazor* (1931), viajero en paracaídas, Huidobro maduró su creacionismo. Con el famoso aventurero Tristán Lionés, amante de la bella Isolda, vuelve a pulsarlo, dando pie a *Temblor de cielo* (1932). Historias conocidas. Pero las de *Adán* (1916) y la de *Mío Cid Campeador* (1929) se habían escrito ya en 1916 y 1929.

---

4 *Plaquette* impresa en Buenos Aires (1916). Durante mucho tiempo desaparecida, por cuestionarse la fecha de aquella primera edición, en favor de la publicada en Madrid (1918). Huidobro tuvo que luchar por defender su credibilidad respecto a quienes dudaban del año de aquella primera edición, causa de una polémica levantada por Eugenio Gómez Carrillo al publicar una entrevista con Pierre Reverdy ("El Liberal", 20, junio, 1920), atribuyéndole a este último su derecho de paternidad respecto al creacionismo. La reacción de Huidobro fue inmediata. El mismo Reverdy, junto a los españoles Isaac del Vando Villar, Guillermo de Torre, y un amplio grupo de los ultraístas españoles contemporáneos, alimentaron el conflicto. El asunto habrá de mantenerse largos años, cuestionándose aún la fiabilidad literaria y personal de Huidobro en algunos medios críticos al uso.

*Prólogo, breve y útil*

A propósito de *Adán*, Saúl Yurkievich advierte ciertos ajustes con respecto al creacionismo huidobriano esbozado ya en «Arte poética» (1916). Sin embargo, Yurkievich también opina que los desequilibrios

son discretos y en ningún nivel aparecen rupturas muy marcadas. Huidobro acentúa la sensibilidad impresionista, promueve un ablandamiento, una fluencia, una volatilidad que vuelve vacilantes los contornos y difusos de los cuerpos. Todo fluctúa, todo vibra, todo emite signos en busca de acordes. El mundo deviene una inmensa cámara de llamadas, de ecos: mundo en expansión, mundo penetrable. Abolida toda separación, la imaginación circula por él sin restricciones para establecer correspondencias inusitadas. La sucesión y la distinción quedan invalidadas por el simultaneismo sensual que se deleita en el apunte de estímulos evanescentes donde lo indeciso colinda con lo indecible. (YURKIEVICH S. 1997: 136)

Vicente Huidobro, sin cambiar el rumbo de su ideal creacionista, mitigó las huellas románticas de aquellos primeros *Ecos del alma* (1911); dejó atrás el simbolismo de vieja guardia forjado en *Canciones en la noche* (1913) y *Las pagodas ocultas* (1914). Después acuñaría técnicas de vanguardia, respetando siempre la evolución natural de una literatura forjada con palabras, desde una sola voz y al ritmo del tiempo: «El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia» (HUIDOBRO V. 1976: 715). Bajo esa perspectiva liberadora, el chileno emplea los recursos apropiados en busca de una realidad nueva, constantemente modificada por

el avance tecnológico, por la cultura del consumo, por la continua mudanza del hábitat y el paisaje urbano, por la

incesante sustitución de productos manufacturados. La percepción, antes sujeta a puntos de vista estables, se torna cambiante, veloz, ubicua, simultánea [...]. Para figurar esa agitación plenaria, ese torbellino de instantáneas coexistencias de lo disímil en movilidad y mutación perpetuas, se necesita un arte multifocal, multidireccional, tan multívoco como la realidad que se busca simbolizar. (YURKIEVICH S. 1997: 137)<sup>5</sup>

Ausencia de puntuación, cambios tipográficos y de orientación en los versos, espacios en blanco...; manejo del simultaneismos, quiebros léxicos, de sintaxis y de naturaleza conceptual...; uso de colores, luces y sonido; manejo del collage hasta el movimiento físico... Todo eso en busca de un yo rastreado en fases: *Horizon carré* (1917), *Poemas árticos*, *Tour Eiffel*, *Ecuatorial*, *Ha-*

---

5 Huidobro entiende su escritura como un quiebro al uso tradicional de las formas poéticas. Ese rasgo mantiene cierta complicidad con el futurismo que Huidobro seguía rechazando, aunque no despreciara cualidades literarias en Marinetti y en alguno de sus correligionarios. Descarta el cómputo métrico y los sonnetes rítmicos, valorando el «ritmo interior, orgánico, sujeto no a constantes acentuales, sino al impulso de una visión englobante» (YURKIEVICH S. 1997: 135); apuesta por el concepto creador frente a los engañosos temas de un progreso que sólo introduce cambios léxicos inoperantes: «Cantar la Guerra, los boxeadores, la violencia, los atletas, es algo mucho más antiguo que Píndaro [...] No es el tema sino la manera de producirlo lo que hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente [...]. Esto no quiere decir que no debamos usar términos del maquinismo actual. Esto quiere decir que no deberíamos abusar de ellos y, sobre todo, creernos modernos por otra razón que por la base fundamental de nuestra poesía» (HUIDOBRO V. 1976: 774). Mayor sintonía desvela Huidobro al mencionar lo que dadaístas y surrealistas defienden al hilo de sus manifiestos. Admite coincidir con ellos en ciertos aspectos: la «sobrestimación de la poesía» y un «lógico desprecio del realismo». Las discrepancias con ambas corrientes vanguardistas no le faltaron, más por algunas ideas de fondo que por sus mejores logros.

*llali* (todos ellos fechados en 1918), *Saisons choisies* (1921) y *Tout à coup* (1925)<sup>6</sup>.

*Adán* (1916) con su vieja historia, servirá de prologo a todo ese material; *Mío Cid Campeador* (1929), atento a su legado y en su reciente aventura épica, continuaría su particular itinerario.

### *Adán*<sup>7</sup>

Yurkievich también afirma que Huidobro recrea en *Adán* el «modelo mítico de la cosmogonía». Esa obra comienza el itinerario de los héroes poéticos dados a conocer por el chileno entre 1916 y 1931<sup>8</sup>, siempre atento al espíritu y formas de su creacionismo. Al principio, el caos:

---

6 Persiguiendo Vicente Huidobro su ideal estético creacionista de nuevo cuño, basado en la fuerza real de las imágenes, tanto desde la escritura como en sus representaciones musicales (Edgar Varese musicó un extracto de *Tour Eiffel*, de Huidobro, al que puso de título *Chanson de là-haut*. La obra se estrenó en 1922, en Nueva York). También Huidobro decidiría colaborar en diseñar vestidos-poema junto a Sonia Delaunay. El cinematógrafo tampoco le fue ajeno, ni extrañó la pintura: inauguró una muestra de su obra en la Galería Manuel Frères del Teatro Eduardo VII, en París (16 de mayo de 1922, la exposición respondió a título de su catálogo: *Salle XIV*). No le faltaron detalles aventureros. Llegaron a suspenderla: era de «una extrañeza tan diversa como imponente», dirá un crítico; «demasiado avanzada y moderna de más», consideraría otro. Reabierto poco después, la exposición incluiría 13 poemas pintados: *Océans*, *Tour Eiffel*, *Arc-en-ciel*, *Minuit*, *Piano*, *Arc-en-ciel 2*, *Marine*, *Arc-en-ciel 3*, *Couchant*, *Kaléidoscope*, *Heures Octobre*, *Moulin* y *Paysage*. No se conservan la mayoría; de algún otro, únicamente los esbozos, llegándose a reproducir, coloreado, *Moulin*. Se proyectó en su día editar un volumen con el material expuesto y el título del catálogo. La idea no llegó a realizarse por entonces.

7 Todas las citas del *Adán* remiten a *Obras Completas* I. Las referencias incluidas en el trabajo se identificarán únicamente con el título del poema y la página donde localizarlas.

8 Los héroes histórico-literarios a los que Vicente Huidobro remite son Adán, el Cid, Altazor y Tristán Lionés.

Silencio. Noche de las noches. Ausencia  
 De todo vigor, noche honda y oscura. Inercia  
 Preñada de futuras fuerzas,  
 Anhelos y deseos incompletos,  
 Creaciones en embrión frustradas,  
 Truncos intentos,  
 Ansias comprimidas y guardadas,  
 Revolución de gérmenes,  
 Anuncios de simientes  
 [...]

Caos, vientre que no es,  
 Hinchado de preñeces que serán.  
 Comience el despuntar de mundos invisibles  
 ¡Que los soles y los astros formarán!

Surjan y vibren las grandes energías  
 Que duermen sin dormir en su neblina.  
 (“El caos”: 191)

La voz de quién ordena en la «Inmensidad/ Solo entre los astros muertos» (“El himno del sol”: 327) ilumina con grandeza de sol cada uno de los elementos y cosas del universo amueblando ese caos de maravillas. Y satisfecho de su obra creada, Él mismo, caminará de nuevo junto a su «rebaño de astros/Vagando en medio del vacío» (“El himno del sol”: 327). La tierra, sin dueño, irá rodando «virgen de historia,/Desnuda de leyenda,/Sin días, y sin años, y sin fechas» (“La tierra”: 195). Por fin, todo en calma, surge Adán, el primer hombre. «Mudo como una estatua».

Y todo se disputaba el camino de sus ojos  
 Para llegar a su alma.  
 Todo quería ser claro en su cerebro  
 Y regresar a él sin nada de misterio,  
 Todas las cosas de la tierra

Se iban a sus ojos y le daban su esencia  
Por entero, sin reservas,  
Como una natural, lógica ofrenda.  
("Adán": 197)

Adán conserva todavía su inocencia...

¡Oh el momento supremo en que el instinto  
Cayó vencido por el intelecto!  
Primer placer del contemplar;  
Del escuchar goce primero  
Primer placer del admirar  
Y del sentir, y del palpar  
[...]  
Adán solemne y mudo meditaba  
Y quiso tener habla,  
Porque todas las cosas en el alma  
La formaban palabras.  
Y así fue que la primera  
Palabra humana que sonó en la tierra  
Fue impelida por la divina fuerza  
Que da al cerebro la belleza.  
("Adán": 199, 200)

Y dijo:  
-Entrad en mí. Naturaleza,  
¡Entrad en mí, oh cosas de la tierra!  
[...]  
Y Adán habló, y el hombre puso palabras  
En todas partes donde antes callaba,  
En donde siempre estuvo silencioso,  
Donde sólo se oían los gritos sonoros.  
¡La Tierra, santa de paz y de calma,  
Oyó el éxtasis!  
("Adán": 200-201)

Nombró Adán toda cosa: el agua, el mar, los árboles y las montañas. Su propia voz le sorprendió. Aún más lejos quiso llegar:

Y tú, hombre de hoy, buscas la clave  
De tus meditaciones graves.  
[...]  
Hombre, para llegar a todo  
Ten más reposo,  
Sé más poeta,  
[...]  
Busca el sentido de las cosas  
Que encantan la mirada ansiosa,  
Búscalo por la parte más sencilla.  
("Paréntesis": 206-207)

Sucedió en la montaña, de noche: Adán y Eva tuvieron el primero de sus encuentros. Despuntaba el alba cuando él sintió que ojos, cerebro, carne y nervios se le iluminaban. Con esa luz descubriría el primer hombre su primer amor; la hembra que alumbraría vidas nuevas.

Amor, sonrisa y sollozo prolongado  
A través de los mundos y los años  
("Primer amor": 213)

Y Eva una tarde en medio de los campos,  
Con los ojos llenos de azul y de milagro  
Siente sus entrañas que palpitan  
De otra vida.  
("Nueva vida": 214)

Los hijos que parirá Eva confundirán lenguas y generarán de nuevo el caos, sembrando batallas, cerrando así el círculo misterioso que nació del silencio y la oscuridad. Adán crea su propio universo bajo palabra: «Bendito seas, padre Adán,/ árbol agosto, supremo manantial» (“Epílogo”: 218).

\*\*\*

Un “Prefacio” del mismo Huidobro advierte: no es «aquel mono de barro al cual infunden vida soplándole la nariz»; desvela mejor al «hijo genial de una pareja de antropoides»<sup>9</sup>. Con esa figura humana de naturaleza mítico-sagrada, el autor de los versos, un completo panteísta que hurga en las «verdades científicas sin «claudicar jamás de los derechos de la poesía». Huidobro introduce una realidad, fragmentada en piezas. Importan el tiempo y la herencia importan..., y también la forma:

Una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar, pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exige esta nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre (HUIDOBRO V. 2003: 323).<sup>10</sup>

---

9 Así define a los humanos Ilich Metchnikoff, premio Nobel de Fisiología y autor de alguno de los estudios científicos más relevantes para el futuro de la medicina (la teoría de la fagocitosis, sentando las bases para los estudios inmunológicos). Entre sus trabajos, quizás reclamaron atención de Huidobro *La naturaleza del hombre* (1905) y *La prolongación de la vida* (1909).

10 Vicente Huidobro acusa de ignorantes a los retóricos españoles porque suelen confundir un poema de verso libre, «mezcla de ritmos armoniosos en su conjunto y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas)», con uno de verso blanco, «siempre de igual número de sílabas y sin rima». El chileno aclara: tiempo atrás, el poeta cuidaba el ritmo de cada verso. Mejor es buscar los armónicos de la estrofa completa, elude así el «com-

Sin lastres ni trampas retóricas, fuera del tiempo y bajo su actual forma literaria respira el yo huidobriano a cuerpo limpio, esgrimiendo talento e ironía. Busca «justicia diabólica». Para cumplir ese acto, Emerson fue un maestro, admirable si «hubiera sido más científico». Hablaba él ya de las «cosas nuevas»; decía que no hacen los ritmos al poema, sino que hay un «pensamiento creador del ritmo» tan vivo y apasionado que, a semejanza de plantas y animales, «tiene arquitectura propia» y rasgos de valor singular<sup>11</sup>. La idea siempre corresponde al poeta que

Tiene un pensamiento nuevo; tiene una experiencia nueva para desenvolver, nos dirá los caminos que ha recorrido y enriquecerá a los Hombres con sus descubrimientos. Pues cada nuevo periodo requiere una nueva confesión, otro modo de expresión, y el mudo parece que espera siempre a su poeta. (HUIDOBRO V. 2003: 325)

### *Mío Cid Campeador*<sup>12</sup>

Un primer obstáculo se cruza por el camino frente a *Mío Cid Campeador*: el género literario de una escritura que, atendiendo a sus formas, responde a una dimensión épica, en prosa o verso.

---

pás machacante de organillo». Estas diferencias son la «conquista de una nueva forma» no siempre bien acogida por quienes aguantan estoicos y con placer «largas tiradas de versos iguales que a veces durante media hora están apaleando el oído cada cierto número fijo de sílabas» (HUIDOBRO V. 2003: 323-324).

11 En su prefacio, Huidobro incluye un largo fragmento de Ralph Waldo Emerson, para ser un poeta verdadero no basta con «talento poético», ni con «cierta destreza para ordenar rimas»; debe contemplar ideas mostrando esa nueva realidad.

12 Todas las citas de *Mío Cid Campeador* remiten a la edición de *Obras Completas II*. (cit ).

Huidobro identifica su obra como un relato histórico de corte novelesco en sintonía con el pasado literario medieval: «Debo decir en honor de la verdad que había pensado ya antes escribir un nuevo Romancero sobre el Cid Campeador» (HUIDOBRO V. 1976: 11). Aquel proyecto, sin embargo, derivó hacia una leyenda con tintes familiares autobiográficos; también con aromas románticos cercanos al modernismo<sup>13</sup>:

En ese periodo de mi vida mi preferencia iba a los hombres de acción y de aventura. Me sentí Nieto del Cid, me vi sentado en sus rodillas y acariciando esa noble barba tan crecida que nadie se atrevió a tocar jamás. (HUIDOBRO V. 1976: 11).

En *Mío Cid Campeador*, el uso de la prosa revela un tema entrañable y un verdadero realismo de imaginación; es un rito ceremonial que no atiende a prejuicios y recupera con su liturgia el valor simbólico de la realidad. Esa pieza de Huidobro, cuentan unos, fatiga por rendir obligaciones a una verdad histórica decantada en acto literario; a una lógica encadenada que no supera los

---

13 La prosa modernista no sólo es innovadora en la forma, planteando sustanciales diferencias respecto a los modos de discurso existente, sean literarios o no, sino que se relaciona estrechamente con la conciencia, incluyendo la introspección, el análisis, la reflexión y el ensueño. Con frecuencia, este tipo de relatos no vienen marcados por un principio real, desde el momento en que nos sitúa en el fluir de la experiencia, imponiéndose un proceso de asociación; tampoco plantea un final cerrado, otorgando cartas de naturaleza a la ambigüedad y dejando al lector en suspenso respecto al destino final de los personajes. El escritor, se permite el uso de ciertos recursos: la alusión o imitación de modelos literarios o arquetipos míticos; la repetición de motivos, imágenes y símbolos; la presencia de anacronismos necesarios; la manipulación del lenguaje; o el cambio de puntos de vista. También se otorga el derecho a ordenar libremente sus materiales, sin respetar el estricto orden cronológico o desatendiendo marcas espaciales fijas. Lo que importa es representar la complejidad del mundo, y este no entiende de mimetismos realistas, sino de realidades creadas.

riesgos de un decir monótono y reiterativo<sup>14</sup>. Para otros, la obra supera los registros del *Cagliostro* (1934)<sup>15</sup>. A *Mío Cid Campeador*, Vicente Huidobro supo imprimirle «una celeridad interna, intelectual, hasta sumar dos síntesis o velocidades lingüísticas –si se me permite la expresión–: la sintáctica y la mental» (UNDURREGA A. 1967: 167). En efecto, la narración de Huidobro estimula pensamientos y sensaciones; de «*sueño o de magia intelectual*». Ese libro, al presentarse como relato autobiográfico, identifica en una sola persona cierta historia de un héroe aventurero, imagen simbólica de quien también habla y crea sus propios símbolos.

Alejo Carpentier afirma que Huidobro, con su *Mío Cid Campeador*, elabora un nuevo cuento antiguo, efectuando «uno de los más delicados *tours de force* que hayan sido intentados en la reciente literatura: el de hacer correr a su personaje por las pistas más actuales, sin menguar su majestad de hombre legendario» (CARPENTIER A. 1979: 68). El cubano, desde su perspectiva, reconoce a Huidobro el valor de su escritura, comparándola con la obra de Lipchitz o Picasso. El chileno cumple su hazaña, que no es una

superficie muerta desde el punto de vista poético. Las imágenes –¡y qué forjador de imágenes es Huidobro!– se suceden con ritmo sabio, pero con riqueza alucinante [...]. Esta maravillosa novela de aventuras –de aventuras poéticas– nos lleva bien lejos de las pobres *trances de*

---

14 Esta es la opinión que le merece a Ricardo Latcham *Mío Cid Campeador*; también considera que Huidobro se arriesga tanto que no logra sus propósitos (LATCHAM R. 1975: 14), aunque debe reconocerse que, a pesar de sus desajustes, la hazaña huidobriana se ha compuesto tras una cuidadosa información y sirve de anuncio a *Altazor* y *Temblor de cielo*.

15 Para escribir *Cagliostro*, el chileno maneja recursos de guionista cinematográfico, llamándola novela-film. Incluso recibiría el autor un premio de la estadounidense League for Better Motion Pictures, bien dotado económicamente.

*vie* que llenan los escaparates de las librerías con sus páginas olientes a casa de huéspedes barata y a caspa de funcionario. En ella, las descripciones minuciosas del papel que tapiza las habitaciones y de las barbas de algún vejete insulso han sido sustituidas por un juego de ajedrez mágico, cuyas piezas lucen armaduras centelleantes y se ven nimbadas por constelaciones que hablan. El libro de Huidobro es sabroso como fruta, sano como cheer, vasto como cráter de luna, tierno como los ojos medioevales de Juana. (CARPENTIER A. 1979: 69-70)

La visión que Huidobro expone con su *Cid* no pasa desapercibida. Añade un registro particular, nuevo, a una vieja historia conocida, rescatando a su protagonista del anonimato. Para eso; utiliza Huidobro recursos épicos, líricos y dramáticos; añade técnicas cinematográficas, con todas sus marcas, no pierde de vista su teoría estética general y, por fin, sabe guardar memoria de su tradición, que aun tiene algo mucho para decir. El Campeador huidobriano es un

monumento vivo que corre a través de los campos de la poesía, a través de la atmósfera de la imaginación. Corre, corre, corre; su última carrera épica y mortal. Corre sobre este mundo y luego salta todos los límites y sigue por el aire. Durante un momento su carrera en los espacios hace un eclipse total de sol. Resuenan en la eternidad los cascos de Babieca. Cae la noche. Las miradas se tienden a lo lejos y nadie divisa al caballo heroico ni al heroico caballero. (HUIDOBRO V. 1976: 184)

\*\*\*

Una carta, fechada en París el 25 de septiembre de 1928, que Huidobro dirige a Douglas Fairbanks, sirve de prólogo a *Mío Cid Campeador*, descubriéndose así el motor de una idea que habrá de materializarse al hilo de su relato. El chileno es, como presume, un descendiente directo del Cid, por eso también familia de Alfonso X el Sabio. Bien podría haber elegido al rey, no al simple caballero, como protagonista de su fantasía romancesca, recogiendo los atributos de poder e inteligencia que se le ponían a mano<sup>16</sup>. Pero decide fijar su mirada en el guerrero, justificando esa elección con razones de orden íntimo –afinidad de carácter en el momento del encuentro familiar; distanciamiento de fáciles identidades; simple orgullo de independencia artística–, o mediante argumentos de carácter estético –el cantar y sus huellas respondían mejor a sus propósitos, siendo la fórmula épica, con su fantasía simbólica y su posibilidad de transmitirse en canto o de transformarse en cuento, la que cuadra con determinadas intenciones expresivas. El poeta no se vio sentado en las rodillas de Alfonso X, sino en las del Cid, «acariciando esa noble barba tan crecida que nadie se atrevió a tocar jamás. Si mi abuelo era o no descendiente de reyes, no lo sé ni me importa» (HUIDOBRO V. 1976:11).

---

16 Vicente Huidobro, a escribir su carta fechada en París a Douglas Fairbanks, recuerda el entusiasmo que le había despertado el interesarse por Mío Cid Campeador. El chileno descubrió entonces la relación familiar entre Alfonso X el Sabio y Rodrigo Díaz. Revisando Huidobro el árbol genealógico real descubre también lazos de sangre con uno de sus miembros, que instalado en Chile tuvo descendientes. Domingo Domingo Fernández Concha, el abuelo del poeta, originario de Mondoñedo, era uno de los últimos. Esa historia real consta en la Enciclopedia heráldica y genealógica Hispano-Americana, de Alberto García Carraffa (88 volúmenes, Imprenta de Antonio Marzo, 1919).

El nuevo poema nace libre aunque motivado, asumiendo un legado tradicional de amplio espectro y hondo calado que, sin olvidar el oficio juglaresco, se sostiene sobre la vitalidad y el dinamismo de su propia escritura. Huidobro es dueño de su lenguaje; tiene claro un objetivo: escribir su novela de aventuras extraordinarias repleta de esa «exaltación que produce en el poeta una vida superior»; y que su libro no deja de ser «un pretexto para acumular poesía». Busca el autor un espacio fecundo

dejando de lado las pasadas y turbias psicologías de seudofilósofos. La *Hazaña*, es la novela de un poeta y no la novela de un novelista. Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del poeta. (HUIDOBRO V. 1976: 12)

El discurso se reserva el privilegio de no conducir a desorientaciones, por lo que no esconde sus referencias ni enmascara engaños. A veces, confiesa Huidobro, decidió utilizar los recursos de la historiografía o de los conocimientos filológicos, pero sin perderse en ninguno de sus laberintos, sino cuidando reunirlos en forma equilibrada. Es así como pueden las hijas del Caballero recuperar sus nombres: María y Cristina; que se obvie el episodio de la afrenta de Corpes, por inverosímil y porque es una mentira documentada; que se incluyan oportunos anacronismos, localizando al autor de la pieza como testigo y fiel cronista de hechos; que se dejen en el archivo pruebas de sucesos y personajes en soporte fotográfico o periodístico; que se otorgue relevancia a la ficción como medio de trascendencia; y que todo ello se haga respetando firmes reglas de escritura

*Mío Cid Campeador* se convierte así en un juego serio que entretiene y obliga a pensar; en un gesto transgresor repleto de rasgos humorísticos, trágicos o simplemente descriptivos, siempre

con tensión; en una obra moderna que discurre por sus cauces, fija sus límites y no extraña necesarias relaciones, sin que ello signifique mala dependencia o falsas comparaciones. Nadie puede discutir a Huidobro. El proceso reclama de amor, de poesía y de análisis. Con *Mío Cid Campeador* se despiertan sensaciones misteriosas. Diego Laínez también las tuvo cuando engendró al héroe: aquella noche, las «imágenes del insomnio se cruzan en su cabeza, pasan, repasan; se precipitan unas sobre otras y dilatan su cerebro en fiebre» (HUIDOBRO V. 1976: 14).

El desarrollo íntegro del relato huidobriano se acoge a unas formas que otorgan realismo a *Mío Cid Campeador*; también valor estético y coherencia literaria. El Campeador es inventor de fiestas y lances, logra derrotar con estrategia su propia muerte, juega con ironía. Cumple las normas de acción teatral, incluyendo las de los melodramas, con guerrero y dama. En la nueva escritura, todo germina «de la tierra, del alma oscura y confusa del destino», configurando «la más extraordinaria y singular epopeya». Como su héroe, Vicente Huidobro ha velado armas, celebrado a solas un rito literario y creado una historia reciente sin traicionar el antiguo valor simbólico de la primera representación. Al concluir su labor, el poeta describe lo que siente y observa: objetos, palabras e imágenes con significado. La función acabada, héroe y cronista, juntos, abandonan su escenario.

La iglesia quedó sola y quedó solo el mundo.  
 Ahí frente a mis ojos, en la bandeja de plata, la espada  
 resplandece, se retuerce en llamaradas, le brotan dos alas,  
 dos grandes alas de fuego, y plumas ardiendo. La espada  
 se mueve, se levanta, se eleva y vuela sobre mi cabeza,  
 vuela sobre el templo, vuela sobre la tierra. Oigo una hecatombe  
 de planetas que se precipitan sobre el caos, oigo abrirse  
 ventanas en el cielo, la eternidad zumba en mis oídos.  
 ¿En dónde estoy? ¿Qué sucede? Un remolino de luz  
 me coge en su centro y caigo, caigo interminablemente.

¡Ah! por fin. Aquí estoy. He vuelto a la tierra, he recobrado los sentidos. Aquí sobre la página blanca.

[...]

Yo lo contemplo en silencio y veo que este hombre tiene la forma de mi admiración.

Lo contemplo y contemplo su historia. He visto su alma –ya puedo irme y seguir más seguro la marcha feética de sus tropas sobre las praderas encantadas del romance.

(HUIDOBRO V. 1976: 80)

Este *Mío Cid Campeador*, de Vicente Huidobro, no es una pieza menor en el conjunto de la obra del chileno; tampoco una muestra aislada en un proceso de escritura que forma parte de su tradición; que sólo ha de rendir cuentas de su propia historia. No obstante, el Cid huidobriano inaugura un cambio de rumbo en el viaje que emprende el sujeto dentro de su cerebro y moldea con sensibilidad e inteligencia, desvelando el universo misterioso creado en imagen y a semejanza del artista. Huidobro sabe lo que importa verdaderamente.

### *Echad cuentas*

No es momento de chismorreos; tampoco de rancias disputas, que todavía siguen lastrando la biografía y obra de Vicente Huidobro. Mejor tratar de la coherencia estética del chileno, reconociendo el valor de su poesía. Echad cuenta:

1. En 1914, Huidobro lanzaba el grito de su *Non serviam*, enfrentándose a los dictados que Madre Naturaleza, esa «viejecita encantadora», impone al poeta. Ese “non serviam” «quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No un grito caprichoso, no un acto rebelde superficial. Era el resultado de una evolución, era suma de muchas experiencias» (HUIDOBRO V.

1976: 715). Hasta entonces nada verdaderamente nuevo se había creado en poesía:

nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que solo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma Naturaleza a él y únicamente a él. (HUIDOBRO V. 1976: 715)<sup>17</sup>

Puntual, llegó el tiempo de una despedida, educada y graciosa. Se produce a plena conciencia y en vigilia. De noche, atrás quedaron «preciosos sueños y delicadas pesadillas». El poeta levanta su voz, decanta sus palabras y establece sus propias reglas de actuación: “sensibilidad”, “misterio” e “inteligencia”, o sus equivalentes: “amor”, “poesía” y “análisis”. Los extremos de una sola ecuación, en su doble fórmula, remiten a lo sustantivo: Misterio y Poesía, que son el «único desafío que la razón puede aceptar». Huidobro encarna su voz en palabras que ofrecen la conciencia de «un genio recóndito, un pasado mágico que solo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la Fuente» (HUIDOBRO V. 1976: 717)<sup>18</sup>. El chileno elige su destino, traza el itinerario de su viaje y cumple su aventura.

---

17 Como detalle significativo: es la voz del poeta que habla durante la exposición del *Non serviam* en forma directa. Son del mismo Huidobro las comillas del fragmento.

18 Sabe Huidobro que todo lenguaje, con sus palabras, tiene significación gramatical y desvela otra de mayor calado: «una significación mágica, que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe esa norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de un aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmosfera encantada» (HUIDOBRO V. 1976: 716).

2. Al surrealismo le cuestionó Vicente Huidobro uno de sus dictados más relevantes, por imposible<sup>19</sup>. Nadó a contracorriente: fue orgulloso, y lo acusaron de soberbio. Nunca reconoció magisterios, pero fue cuidadoso al declarar herencias. No quiso imponer criterios, y luchó para defender una teoría estética general de nuevo cuño. Busca sorprender «la relación oculta entre las cosas más lejanas», modula su obra en imágenes: «Yo digo que la imagen constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más transcendental será su efecto» (HUIDOBRO V. 1976: 726).

3. Entre 1911 y 1914, Huidobro publica sus *Ecos del alma*. Libro de acentos juveniles, corte romántico y verdadero amor propio. Es una pieza entrañable para su mismo autor. Continúa el chileno su itinerario creativo en *La gruta del silencio*. Mejor estructurado, busca «la imagen rara y creada más allá de los modelos simbolistas y herrerianos» (GOIC C. 2003: 129). Siguen *Canciones en la noche*. Huidobro manifiesta su desapego a esa obra: «la publico como una muestra de mi evolución entre aquel

---

19 Vicente Huidobro cuestionaría en los manifiestos del surrealismo el valor que atribuyen sus militantes al sueño, a un automatismo síquico puro al servicio de componer imágenes sin premeditación. Su poesía creacionista «nace de un estado de superconciencia o de delirio poético»; implica un manejo equilibrado de razón e imaginación, tensa y electrifica un aparato cerebral, situándolo a presión alta. Frente al ultraísmo cuentan, junto a los debates literarios, alguna tensión personal.

Para realizar su aventura creacionista Huidobro prefiere manejar delirio y no ensueño, la elección se justifica: ensueño «pertenece a todo el mundo»; delirio, únicamente al poeta, y muestra un «impulso conquistador de infinito». «El delirio es irreal, absolutamente irreal en la vida. Pero una realidad para quién la produce y para quienes logran alcanzarla, impregnarse de su atmósfera. Es decir, es una realidad en un plano diferente al ordinario. Es una realidad en ese plano extrahabitual que llamamos Arte [...] La razón le sigue. La razón le ayuda a organizarse en la creación de ese hecho nuevo que él le está produciendo» (HUIDOBRO V. 1976: 725).

primer libro romántico de los diecisiete años y *La gruta del silencio*, libro que quiero y del cual estoy plenamente satisfecho» (GOIC C. 2003: 181)<sup>20</sup>. El poeta concluye su etapa inicial con *Las pagodas ocultas*. De sus registros, bastantes acuerdan con las formas de un género en prosa que simbolistas y modernistas cercanos apreciaron ya. Filtra en sus páginas un catolicismo de raíces familiares y estímulos del universo científico. No faltan ciertos antítipos que surgirán con *Altazor* («¿Irías a ser ciega que dios te dio esas manos?/¿Irías a ser muda que Dios te dió esos ojos?»).

4. Saúl Yurkievich recuerda que Vicente Huidobro había escrito: «El poeta es un pequeño Dios» (*Arte poética*, en *Espejo de agua*) que había retado a su Madre Naturaleza (*Non serviam*). Es así como recoge su testigo y habla con la fuerza de su lengua, entrando en cotos de vanguardia. *Adán* es la voz del poeta que habla legitimando su obra; quién rinde cuentas de «un cielo cosmogónico que culmina con el engendramiento del primer hombre y de la primera mujer paradisíaca» (YURKIEVICH S. 2003: XV). Es la misma persona que

sueña con recordar esa virtud adánica y edénica de nombrar lo nuevo, sueña el sueño ancestral y arcaico del reconocimiento regenerador, y también sueña en la era del progreso con predecir, con prefigurar el futuro.

Desde muy temprano, Huidobro poniendo el máximo de libertad (libertad de concepción, libertad formal, libertad de composición, de dirección, de asociación), se propone conquistar el máximo de autonomía poética. (YURKIEVICH S. 2003: XV)

---

20 Son palabras del mismo Huidobro, citadas por Cedomil Goic. Remiten a 1913, y su autor las incluye como advertencia en la primera edición de *Canciones en la noche*. La sección “Japonerías de estío” incluye unos caligramas de Huidobro, huella del orientalismo al gusto de simbolistas y herencia del cristianismo medieval: *Triángulo armónico*, *Fresco nipón*, *Nipona* y *La capilla aldeana*.

5. A Vicente Huidobro, el poeta que narra su aventura en Mío Cid, no le bastan hechos verdaderos ni escrituras testimoniales. Forma y fondo también cuentan. Respecto a formas: «Encontrará el lector en este libro algunos galicismos y americanismos tanto en palabras como en giros. No me disculpo por ellos. Los empleo por una simple razón de antojo» (HUIDOBRO V. 1967: 12). En cuanto al fondo:

que sea la *Hazaña* una novela épica, o una novela que canta, o la exaltación que produce en el poeta una vida superior, ello no tiene nada que ver con las vidas noveladas. [Es *Hazaña*] un pretexto para acumular poesía, es natural que el autor busque las vidas extraordinarias que más se prestan a ello y que le ofrecen una maquinaria poética más fecunda, dejando de lado las pesadas y turbias psicologías de seudofilósofos [...]. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la realidad del poeta. (HUIDOBRO V. 1976: 12)

Huidobro reconoce haber utilizado materiales diversos para crear su leyenda. Incluso afirma que buscar entre «viejos papeles de mis antepasados» le había permitido añadir nuevos episodios a su historia de Mío Cid Campeador. La verdadera, «escrita por el último de sus descendientes». Salvo este último detalle familiar, su tarea no es diferente a la que había realizado la «muy docta y noble persona de Menéndez Pidal» (HUIDOBRO V. 196:13).

6. De 1916 a 1929, lograría publicar Vicente Huidobro *Espejo de agua* y unos cuantos libros más de poemas: *Horizon carré*, *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel*, *Allali*, *Saisons Choiesies*, *Automne régulier* y *Tout à coup*. El poeta juega estrategias y marca etapas de su creacionismo. Transita por distintas lenguas, deja espacios en blanco, maneja tipografías distintas en los versos, introduciendo sus cambios de orientación. Gusta de música y vestidos. Camina entre luces y sombras proyectando visiones

cinematográficas. Dibuja sus caligramas. No extraña el *collage* y llegó a mostrar sus poemas-pintura en *Salle XIV*<sup>21</sup>. Huidobro habla con palabras de curso legal en busca de imágenes con sentido: la realidad que muestra es otra diferente. La voz nueva se hizo carne y moldeó el propio universo.

\*\*\*

Cuanto menos, Huidobro busca el difícil acuerdo entre filosofías contrarias de naturaleza legítima: una, de sólido idealismo; la otra, positivista. Nunca despreció el valor de la ciencia,

---

21 Ya no es un secreto que Vicente Huidobro fue uno de los primeros adictos al «entusiasmo modernólatra», rindiendo culto al dinamismo que su época le impuso en múltiples ámbitos de conocimiento. El chileno inventó un *ismo* y lo defendería con «fervor de portaestandarte, con identidad emblemática, como postulado y prácticas poéticas, como causa redentora; lo acuña en el bullente París del bienio 1916-1918. El credo se condensa en el lema “Cuanto miren los ojos creado sea”. Y su acción se centra en el salto de la imitación a la innovación, del Hombre-Espejo al Hombre-Dios» (YURKIEVICH S. 2003: XVI-XVII). El *collage* y las pinturas-poema de *Salle XIV* siguen las huellas del caligrama y no se alejan del cubismo. La interpretación de sus registros exige operaciones diferentes: visual, fónica y mental; distintas focalizaciones.

«Los poemas pintados de Huidobro, como toda la tradición de la poesía visual anterior a él, refuerzan la carnalidad de la letra escrita, carnalidad que el cristianismo en sus orígenes vio como insistía en la imagen visual cuya materia le hizo compartir (muchas veces en su detrimento) con el espíritu de la letra. Es en este sentido que ver/leer los poemas pintados podría configurar una crítica y al mismo tiempo una elaboración artística del concepto saussureano del signo [...]. Huidobro, en su militancia creacionista explota el aspecto arbitrario del signo y en su intento/atentado contra el sistema lingüístico heredado, experimenta con las posibilidades de la lengua en una posición de voluntaria antirreferencialidad. [...] En cuanto a la crítica del signo saussureano, la letra que escribe/pinta está cuestionando el espacio textual al que parece restringir el signo lingüístico y su predominación fonética, restituyéndole la dimensión visual que supone toda actividad de escritura» (SARABIA R. 2003: 1435-1436).

en cualquiera de sus formas y métodos<sup>22</sup>. Vivió al compás de su aventura creadora y al ritmo de su tiempo. Luchó frente a voce-ros, abanderamientos y doctrinas. Decidió trazar el rumbo de su escritura con la propia brújula. Los cuatro puntos cardinales a seguir eran tres: Norte y Sur. Con razón, Yurkievich define a Huidobro en pocos términos: Fervor, identidad emblemática y poesía. El poeta es único y último; él ya lo sabe. Nunca perdió las formas..., ni temió quebrarlas.

Por el camino de los años. A corazón abierto y con cerebro en vigilia, el poeta, sentado al filo de sus ojos, recoge materiales y habla con la boca del nuevo mundo en propias imágenes. La poética de Vicente Huidobro responde, con sus tensiones, al pulso del vanguardismo cercano. Que su credo estético general sostiene los fundamentos de un particular creacionismo resulta evidente, y está dicho; que interpretar su obra desde otras perspectivas quizás no sería un despropósito, y en gran medida está por decir:

1. El grito de *Non serviam* (1914) fue sólo el anuncio de un proyecto creacionista. Con el tiempo, Vicente Huidobro matizará ciertos puntos de interés al desarrollarlos en algunos fechados entre 1920 y 1921, recogidos en *Manifestes* (1925).

2. Sin contar una primera etapa de formación (1911-1914), el itinerario de la poesía creacionista modelada por Huidobro se inicia con *El espejo de agua* (1916) y *Adán* (del mismo año), este último, un poema extenso dividido en fragmentos, abre hori-

---

22 Huidobro facilita, sin agotarla, una muestra de sus intereses: Gian Battista Vico, Emerson, Schiller, Hegel, Comte, Krause, Johann Winckelmann, Shelley, Benedetto Croce; remite a escuelas herméticas del arte chino (relacionan individuo y entorno), egipcio (valora símbolos e iconografía) y renacentista (vincula mística y formas simbólicas). No desprecia el conocimiento de ciencias ocultas. Entre sus lecturas cuentan Ferdinand de Saussure y, con seguridad, no desconocía los estudios lingüísticos y de arte más recientes: los trabajos del Círculo Lingüístico de Moscú, del Círculo Lingüístico de Praga y de Escuela de Viena. Nietzsche también cuenta.

zontes nuevos que alcanzan, con fases intermedias, toda su obra posterior (de 1917 a 1925, incluyendo unos quiebros temáticos, en 1918, y una fuga, de 1922); seguirá con *Mío Cid Campeador* (1929), en prosa y con maneras de romance; también los cantos de *Altazor* y *Temblor de cielo*, este último un relato fragmentado en clave poética. *Ver y palpar* y *El ciudadano del Olvido*, ambos de 1941, vendrán en última instancia. Restaba publicarse *Últimos poemas*.

3. Las certezas del inconsciente, arriesgan una hipótesis: Vicente Huidobro, riguroso en la organización, itinerario y objetivos de su poesía creacionista, mide fuerzas, tensa momentos y levanta sólidos pilares: *Adán*, *Mío Cid Campeador*, *Altazor* y *Temblor de cielo*. Las primeras entregas dirigen los pasos del yo huidobriano, trasfigurado en sus respectivos héroes: bíblico el primero; histórico el otro. Esperan todavía quién, a punto de aventurarse por el aire, «lanzaba suspiros de acróbata», y el Tristán Lionés, caballero de la bella Isolda, dispuesto a «huir de sexo en sexo hasta el fin de la tierra». Los cuatro deben mucho a escrituras previas de cuño bíblico, medieval, romántico-esproncediano y en clave moderna de impulso escenográfico y conciencia nietzscheana. Pero falta un detalle: todos, bajo su apariencia, no encarnan el yo real de Huidobro sino verdaderas imágenes poéticas del chileno, un solo héroe y cuatro personas distintas, en su aventura creacionista.

El héroe todo lo hace heroico en torno suyo, el amante  
hace todo lo que le rodea amable y apasionado, el poeta  
hace todo maravilloso y extrahumano junto a él.

Vive cerca de estos Hombres si queréis vivir,  
Cuando en un hombre, por rara excepción, se junta el  
poeta, el amante y el héroe, entonces no le soltéis de la so-  
lapa si queréis vivir en un milagro continuo.

Seguidlo en sus evoluciones, siempre que no temáis el  
vértigo. (HUIDOBRO V. 1976: 802)

### *Bibliografía*

CARPENTIER Alejo, 1967, *El Cid Campeador*, en *Bajo el signo de la Cibeles (Crónicas sobre España y los españoles. 1925-1937)*, Nueva Cultura, Madrid.

DE COSTA René (ed.), 1975 [1939], *Entrevista a Vicente Huidobro*, en *Vicente Huidobro y el Creacionismo*, Taurus, Madrid. Págs. 83-85 (texto original en *La Nación*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1939).

GOIC Cedomil, 2003, *Introducción a La gruta del silencio*, en Vicente HUIDOBRO, *Obra poética*, ed. por Cedomil GOIC, ALLCA, Colección Archivos, Madrid, pp. 129-130.

HUIDOBRO Vicente, 1976, *Obras Completas*, 2 tomos, edición y prólogo por Hugo MONTES, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1914], *Non serviam*, en *Obras Completas*, tomo I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 715-717.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1916], *Adán*, en *Obras completas*, tomo I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 187-218.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1921], *La Poesía*, en *Obras Completas*, tomo I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 716-717.

HUIDOBRO Vicente 1976 [1925], *Futurismo y Maquinismo*, en *Obras Completas*, tomo I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 742-744.

HUIDOBRO Vicente, 1976 [1925], *Manifiesto de manifiestos*, en *Obras completas*, tomo I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 722-742.

HUIDOBRO Vicente. 1976, *Mío Cid Campeador* [1929], en *Obras completas*, tomo II, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 11-184.

HUIDOBRO Vicente, 2003, *Obra poética*, ed. por Cedomil GOIC, ALLCA, Colección Archivos, Madrid. HUIDOBRO Vicente, 2003 [1916], "Prefacio" a *Adán*, en *Obras completas*, tomo I, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 323-325.

LARREA Juan, 1983 [1078], *Vicente Huidobro y la Vanguardia*, en *Torres de dios: poetas*, Editora Nacional, Madrid.

LATCHAM Ricardo, 1975 [1942], *Mío Cid Campeador*, por Vicente Huidobro, en René DE COSTA (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Taurus, Madrid, pp. 313-317.

SARABIA Rosa, 2003, *Eclipse de imagen: los poemas pintados de Vicente Huidobro*, en Vicente HUIDOBRO, *Obras completas*, tomo II, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 1423-1438.

TEITELBOIM Volodia, 1993, *Huidobro. La marcha infinita*, Ediciones Bat, Santiago de Chile.

UNDURREAGA Antonio (ed.), 1967, *Teoría del creacionismo*, en *Poesía y prosa. Antología de Vicente Huidobro*, Aguilar, Madrid.

YURKIEVICH Saul, 1997, *Una lengua llamando sus adentros*, en *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica (FCE), México.



## LA REESCRITURA COMO FORMA HÍBRIDA EN *TINTA ROJA* DE A. FUGUET

*Luca Breusa*

Universidad Autónoma de Madrid

A comienzos de los años 90, el escritor chileno Alberto Fuguet irrumpió en el mercado literario de su país con la publicación de *Sobredosis* (1990) y *Mala Onda* (1991). A pesar del éxito de ventas alcanzado por ambos libros y del debate crítico que de inmediato surgió en torno a la prosa y la postura irreverente de Fuguet, fue solo en el 1996 que este debate alcanzó una proyección internacional debido a la publicación de su novela *Tinta roja* y la antología *McOndo*. Paradójicamente, mientras ésta se auto-definía como un acto de emancipación con respecto a la Nueva novela hispanoamericana, aquella se presentaba como un homenaje evidente a la obra de uno de los representantes principales del *boom*: Mario Vargas Llosa.

Antes de adentrarnos en la comparación entre la novela *Tinta roja*, de Fuguet, y *Conversación en la Catedral* (1969), de Vargas Llosa, para analizar la peculiaridad de esta operación de reescritura realizada por el escritor chileno, quisiera detenerme en la relación contradictoria ya mencionada entre éste y el fenómeno del *boom*. De hecho, Fuguet representa un caso bastante singular dentro de las dinámicas intergeneracionales que fueron el eje principal de los muchos debates que a partir de los noventa se

desarrollaron alrededor de la herencia de la Nueva novela hispanoamericana.

No cabe duda de que en ese contexto la primera referencia que el nombre del autor chileno evoca es el celeberrimo prólogo de la antología *McOndo*, editada por Sergio Gómez y el propio Fuguet. En aquel texto abundaban las críticas en contra del sistema mercadotécnico internacional que vinculaba la producción literaria de Hispanoamérica a las estrategias de venta asumidas por las grandes editoriales españolas y norteamericanas, y por ende, a la vigencia prolongada de modelos narrativos que los escritores más jóvenes percibían como obsoletos y lejanos de su propia experiencia cotidiana. El desafío edípico lanzado por *McOndo* clamaba por una independencia frente a la tradición, sobre todo en contra de la hegemonía que el realismo mágico seguía teniendo en lo que Carlos Cortés definió como la «tropicalización del gusto literario ibérico» (1999: 64), promoviendo a la vez una visión diferente de Latino América, caracterizada por rasgos urbanos<sup>1</sup>, mestizos y propios de la cultura pop occidental<sup>2</sup>:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas.

---

1 Según Fuguet y Gómez, el continente ya no es un mundo rural sino «la verdad de las cosas, es urbano (más allá que sus sobrepobladas ciudades son un caos y no funcionan)» (1996: 16).

2 Lo latinoamericano ya no es «lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista» (FUGUET A. - GÓMEZ S. 1996: 15) sino un mestizaje de cultura local e internacional: «Hispanoamérica está lleno de material exótico para seguir bailando al son de *El cóndor pasa* o *Ellas bailan solas* de Sting. Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje» (16).

En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. (FUGUET A. - GÓMEZ S. 1996: 15)

En sus intentos, la emancipación del legado del *boom* significaba cumplir con «el deber moral de narrar historias que de alguna manera recojan el país real, no el mítico» (FUGUET A. 2013: 410).

Sin embargo, la postura de Alberto Fuguet frente a la tradición literaria hispanoamericana es mucho más compleja y en cierto sentido contradictoria, lo cual se debe en buena medida a la recepción que tuvieron sus primeros libros, *Sobredosis* y *Mala Onda*. A pesar del éxito comercial que respaldó la publicación de estos libros, la crítica chilena fue firme en condenar a «un recién llegado» que «encabezara la lista de *best sellers* con una escritura veloz y eminentemente referencial, salpicada de marcas de ropa, de nombres de bandas musicales, de drogas duras» (POBLETE ALDA P. 2014: 243). Criticado tanto por los ambientes culturales de izquierda, por su falta de compromiso, como por exponentes de la derecha conservadora que «cuestionaban la imagen presentada de las clases acomodadas, ante todo, la descomposición de la familia y la pérdida de los valores tradicionales que legitimaban su dominación» (UBILLA ESPINOZA L. 2010: 144), Fuguet asumió una posición de marginalidad que oscilaba entre la rebeldía anti-conformista y la «vergüenza [por] no llegar a nadie» (FUGUET A. 2016). Por otro lado, el rechazo sufrido por el autor chileno, por no ser «ni malo ni bueno, sino “poco latinoamericano”» (FUGUET A. 2013: 417), acentuaba la toma de conciencia de la hibridez

lingüística y cultural característica de un «trasplantado»<sup>3</sup> como él, o sea un «exiliado al revés» (ECHEVARRÍA I. 2007: 67).

Escribiendo desde la marginalidad, Fuguet moldeó su voluntad de renovación literaria a partir de un sentimiento que conjugaba la rebeldía irreverente con la decepción de quién se siente, más o menos justamente, un excluido. Las publicaciones siguientes confirmaron esa postura, tanto en su narrativa –*Por favor, rebobinar* (1994)<sup>4</sup>– como en las antologías que editó con Sergio Gómez –*Cuentos con Walkman* (1993)<sup>5</sup> y *McOndo*. Aún más: las críticas al sistema editorial americano y europeo y su rechazo frente a la homologación que el éxito del *boom* llevaba consigo marcan el recorrido de Fuguet hasta la actualidad. La trama de *Sudor*, publicada en 2016, sugiere una lectura bastante tajante en tal sentido, ya que se presenta como una ficcionalización de «un fin de época en la industria editorial, el fin del *boom*, el fin del sello editorial como padre patriarcal que decide la identidad de sus hijos» (FUGUET A. 2016). En aquellas páginas el autor chileno representaba la «gran mafia izquierdosa-intelectual-conservadora» (2016) que dio auge a un fenómeno cultural culpable de si-

---

3 «Yo algo sé de trasplantados. [...] yo también sé lo que no es tener un lugar en el mundo. Esto lo entiendo; me pasó lo mismo cuando aterricé en un neblinoso Santiago de Chile a mediados de los setenta» (FUGUET A. 2009: 31). De hecho, Fuguet nació en Santiago, pero se crió en Encino (Los Ángeles) y sólo a los trece años volvió a Chile.

4 Abundan los fracasos de artistas desilusionados en las páginas de *Por favor, rebobinar*, pero sobre todo es llamativa la imagen reiterada de una generación desubicada en donde los hijos se sienten como «deshechos tóxicos de nuestros padres» (FUGUET A. 1999: 84).

5 Según lo que se afirma en el prólogo, esta antología reunía a los jóvenes escritores chilenos de «la llamada era de la realidad virtual», una generación «post-todo: post-moderno, post-yuppie, post-comunismo, post-*babyboom*, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico; hay realismo virtual» (FUGUET A. - GÓMEZ S. 1993: 12).

lenciar toda voz marginal del sistema: «No mató a nadie pero sí hubo víctimas» (2016).

Más interesante todavía es el intento de Fuguet de construirse una genealogía literaria al margen del *boom* que de algún modo justificase su propia posición dentro del canon hispanoamericano y los tres nombres que destacan en ella, Manuel Puig, Andrés Caicedo y Mario Vargas Llosa, reflejan justamente las contradicciones de su postura. Si el escritor argentino podía considerarse el «padre» de McOndo (1998a) y a la vez el gran excluido del *boom*, Caicedo bien podría ser considerado un antecedente de Fuguet<sup>6</sup>, también por el hecho de que aun siendo «devoto de los primeros textos de Mario Vargas Llosa (en especial del brutal *Los cachorros*), siempre ha sido presentado como una reacción al *boom*» (OTERO M. 2015). Sin duda el nombre que más sorprende dentro de esa tríade es el de Vargas Llosa. Fuguet está consciente de eso y lo justifica en más de una ocasión, poniendo en evidencia como

El hombre que una vez destrozó por escrito una novela de Manuel Puig terminó escribiendo novelas extremadamente híbridas, pop, mediáticas, adelantadas a su tiempo, como *Pantaleón y las visitadoras* y ese perfecto pero maldito «reportaje periodístico» que es *Historia de Mayta*. (FUGUET A. 2013: 434)

Es evidente la voluntad del escritor chileno de ajustar la figura de Vargas Llosa a una imagen más próxima a su propia literatura y a su posicionamiento dentro del canon: «McOndo apreciaba más a los “B”, y Vargas Llosa era el más “B” de los “A”; nadie podía imaginar que iba a ganar un Nobel» (REVIEJO I.

---

6 Alberto Fuguet fue quién armó la “autobiografía” de Andrés Caicedo, *Mi cuerpo es una celda* (2008).

2016). Aunque opinable, esta afirmación procede de una lectura no convencional –y hasta diría íntima– de la obra de Vargas Llosa por parte de Fuguet. Además, él atribuye al escritor peruano un papel casi antagónico con respecto al verdadero blanco de sus críticas y máximo exponente del realismo mágico: el “arcángel San Gabriel” (FUGUET A. - GÓMEZ S. 1996: 14), García Márquez.

Ante todo, hay que tener en cuenta como los modelos que acompañan la formación de un escritor no se agotan en la influencia de los textos en sí, sino que puedan representar un ejemplo de conducta específico. Y en este caso Fuguet siempre vio en García Márquez un modelo de escritor inalcanzable por el aura mítica que rodeaba su talento como narrador, mientras que Vargas Llosa representaba la posibilidad de sortear cierta “predestinación” a la literatura a través de un trabajo constante y agotador: «La gran diferencia entre Vargas Llosa y García Márquez es como que este último se emborracha y escribe, y se come una guayaba... como que es sólo talento. En cambio, Vargas Llosa es como un esclavo, es trabajador, un peón de la profesión» (FUGUET A. 1998a: 50). Lo cual bien se conjugaba con las páginas narrativas y autobiográficas del escritor peruano acerca del proceso de formación de un novelista: *El pez en el agua* (1993), considerado como «el mejor manual de supervivencia que se haya escrito» (FUGUET A. 2000: 397), y *La tía Julia y el escribidor* (1977) considerado como una especie de «diario de escritura» (FUGUET A. 2013: 441), hacían de Vargas Llosa un ejemplo «desde el punto de vista pedagógico» (FUGUET A. 2000: 143).

También desde una perspectiva propiamente literaria, la lectura de Fuguet no parece alinearse con las observaciones de los críticos, sino que destaca aspectos narrativos que de alguna forma podrían considerarse secundarios. Por ejemplo, elogia la escritura de Vargas Llosa por algo que podría parecer la falta de un estilo demasiado personal:

Él fue como una figura paternal. Lo que yo encuentro muy bueno en Vargas Llosa es que tú puedes “imitarlo” o estudiarlo, y no se te nota, no se te pega. Creo que cada libro suyo tiene su propio estilo. En cambio, si a ti te gusta García Márquez y lo imitas, se te nota al segundo y quedas marcado, como ciertas compatriotas. Por el otro lado también, si a ti te gusta mucho Borges es imposible. (FUGUET A. 1998a: 50)

De igual manera, no son las cartografías del poder y la representación del mal en sociedades corruptas lo que Fuguet pone en evidencia dentro del amplio abanico de temas tratados por Vargas Llosa:

Ganó el Nobel, sí, pero como buen grande, ha abierto las puertas para los que lo siguen después. Las influencias de Vargas Llosa quizás recién se verán y se entenderán muchísimos años después. Los caminos que ha pavimentado han sido claves: desde apostar por tu mundo (aunque sea burgués); el interés por la adolescencia en un continente literario donde todos son mayores; la noción del *zeitgeist* y la necesidad y la urgencia de “captar tu tiempo”; hasta algo no menor, el uso de lo pop asumiéndolo como parte [de] la cultura (alta y baja) que nos rodea. (FUGUET A. 2013: 432-433)

Finalmente, hay que señalar el aspecto quizás menos literario pero más significativo que caracteriza la relación entre Fuguet y Vargas Llosa, es decir, el sentimiento de identificación y cercanía que el escritor chileno confiesa y describe cada vez que se aborde el tema de esta herencia contradictoria: «Quedé fascinado –por la cercanía, por la manera como pude identificarme [...] Yo deseaba ser como Varguitas y trabajar en una radio o, no sé, en la

crónica policial [...] su mundo era su mundo, por cierto, pero también era el mío» (FUGUET A. 2013: 413, 427).

Las palabras de Fuguet delatan de inmediato el hilo que une su novela *Tinta roja* a la obra de Vargas Llosa. En este caso específico me refiero a *Conversación en la Catedral*. A pesar de ser uno de los títulos más significativos dentro del conjunto de obras que marcaron la época del *boom*, la interpretación anticonvencional y muy personal a la que Fuguet somete el legado de Vargas Llosa justifica esta elección sin la necesidad de desmentir su propio rechazo frente a la tradición literaria hispanoamericana.

Los puntos de contactos entre las dos novelas son muchos y atraviesan varios niveles de análisis. La experiencia de Zavalita como periodista aprendiz en “La Crónica” de Lima es lo que alimenta la imaginación de Fuguet para recrear un mundo en el que un equipo de periodistas se lanza a la calle para perseguir cualquier primicia en el escenario turbio y decadente de la urbe. La atmósfera general en el que se desarrolla *Tinta roja* convierte el libro de Fuguet en una especie de “filme noir sudaca” (FUGUET A. 2010):

Santiago es una ciudad muy grande para siquiera intentar conocerla. Todos los días –todas las noches– muere alguien. Da lo mismo, la morgue siempre está repleta, los pacos llenan informes: atropellos, suicidios, estocadas, asesinatos, venganzas, violaciones, incendios, lo que sea. La sangre riega los barrios más pobres y se queda pegoteada en las cunetas. Monreros, lanzas, timadores, sicópatas, travestis, de todo hay en esta podrida viña del señor [...].

Faúndez, Escalona, el Camión y Fernández, “el Cuarteto de la Muerte”, entran y salen de los distintos sitios del suceso. Preguntan, interrogan, fotografían, anotan, recorren calles y callejones, poblaciones y asentamientos, ciés y bodegas. (FUGUET A. 1998b: 121)

El mundo novelístico descrito por Fuguet no se aleja mucho de la Lima que Santiago Zavala recorre frenéticamente durante su estadía en la sección policial de “La Crónica”:

Habían sido unos días agitados y laboriosos, Zavalita, te sentías interesado, desasosegado, piensa: vivo otra vez. Un infatigable trajín: subir y bajar de la camioneta, entra y salir de cabarets, radios, pensiones, bulines, un incesante ir y venir entre la mustia fauna noctámbula de la ciudad. (VARGAS LLOSA M. 1974: 385)

En el presente de la novela, Zavalita es un editorialista frustrado que ya no siente el «entusiasmo» de aquellos días, «ese deseo de hacer cosas, conseguiré una primicia y me felicitarán» (265), y por eso no puede evitar recordar con cierta nostalgia los «buenos tiempos» (15), como los llama Norwin. De la misma manera, el protagonista de *Tinta roja*, Alfonso Fernández<sup>7</sup>, es un periodista resentido y un «escritor en crisis» (FUGUET A. 1998b: 13), hundido en un remordimiento que sabe a fracaso y se alimenta de la nostalgia por su etapa de aprendizaje juvenil en la sección policial de “El Clamor”, diario sensacionalista, «masivo y popular» (45).

Sin embargo, la condición presente de los dos protagonistas y su nostalgia hacia el pasado no son lo único que comparten. El acontecimiento central que vincula indeleblemente el paso de Zavalita y Alfonso en la crónica policial a sus vidas íntimas es tan parecido que casi puede leerse como el mismo punto de ruptura definitivo en su relación con el padre. Por un lado, Santiago se

---

7 Hay que señalar como el propio nombre del protagonista de *Tinta roja*, Alfonso Fernández Ferrer, tal vez podría proceder de otro libro de Vargas Llosa, es decir *La ciudad y los perros*, ya que el Poeta se llama Alberto Fernández y vive en calle Diego Ferré.

entera de la vida nocturna y turbia que conducía Don Fermín «en medio de toda esa mugre» (VARGAS LLOSA M. 1974: 398) y de la presunta implicación del padre en el asesinato de la Musa. Ese fue también «el momento [en el] que supe que todo Lima sabía que era marica menos yo. Toda la redacción, Zavalita, menos tú» (398). Por otro, un descubrimiento análogo altera para siempre la vida de Alfonso, ya que el fracaso del padre iba a repetirse – parcialmente– en el futuro del hijo:

Cuando tenía veintitrés y estaba en “El Clamor”, pasaron muchas cosas, pero una de ellas fue enterarme de que mi padre, un ser al que había visto poquísimas veces, era un delincuente. Y me acuerdo de que me prometí, con el ímpetu que uno tiene a esa edad, que si alguna vez tenía un hijo, jamás cometería los mismos errores que ese hijo de puta. Pero los cometí. Era joven, *ése* fue mi error. (FUGUET A. 1998b: 28)

El paso por la crónica policial constituye el punto de inflexión en la vida de ambos personajes en otro sentido también: como afirma Santiago, «esa noche te hiciste hombre» (VARGAS LLOSA M. 1974: 410). Esa primera experiencia en el mundo del periodismo representa el pasaje traumático de la vida juvenil a la adulta y, al igual que Zavalita, Alfonso ubica en aquel momento su transformación más radical: «Faúndez me moldeó a punta de gritos e insultos. Convirtió a un atado de nervios autista y soñador en algo parecido a un hombre» (FUGUET A. 1998b: 12). En la novela de Fuguet, este proceso de maduración es central, como sugiere Saúl Faúndez quien obliga al novato Alfonso a mirar al cadáver de un suicida en el cementerio para que se haga «hombre de una vez por todas. No te va a doler» (72). Esto ocurre durante su primer reportaje que se relata en el capítulo titulado justamente «Hacerse hombre». Debido a todo esto, no sorprende la

convicción de Alfonso «de que la tinta fue un factor decisivo en la construcción de mi personalidad, mi vida y mi carrera» (11).

La cercanía entre las dos novelas se percibe también en la importancia que los autores atribuyen a la relación entre periodismo y literatura. Según José Miguel Oviedo, en *Conversación en la Catedral* el periodismo está presentado como un «mundo afín, un sucedáneo» (OVIEDO J.M. 1982: 216) y «una especie de parodia del poder revulsivo de la literatura» (259). Los dos términos de comparación casi llegan a coincidir en *Tinta roja*, en donde solo un juicio de valor hace que la parodia se cumpla otra vez, puesto que, como dice Faúndez, el periodismo es «lo más parecido a la literatura. Rasca quizás, pero literatura al fin y al cabo» (FUGUET A. 1998b: 122). Fuguet transfigura el periodismo en una literatura de segunda clase, lo cual no significa que por su pobreza no deje de ser algo más parecido a la creación que al reportaje: «Y ponle color, Pendejo. Ponle harto color, eso es lo que quiero. No te reprimas y usa tu imaginación, que para eso está: para ponerse en el lugar del otro y ver lo que uno no vio» (114). Así, en ambas novelas, el periodismo no está al servicio de la verdad, sino que «es parte del negocio de la entretención» (FUGUET A. 1998b: 257), le saca «el juego a la realidad» (258), para contar «historias» (258). En este mundo que convierte los «muertitos» en «estrellas» (72), en donde los criminales quieren «salir bien» (78) en las fotos y todo crimen es ante todo un *show*. La escritura acaba sirviendo a la cultura del espectáculo.

En ambas novelas el periodismo aparece «como una de las actividades más estériles, decepcionantes, y absurdas; pero su misma miseria es catártica, pone de relieve la podredumbre de un sistema» (Oviedo J.M. 1982: 216). A raíz de esto, los periodistas están destinados a volverse bohemios como si fueran unos artistas malditos. Vargas Llosa les retrata como «náufragos» y «escorias humanas» (1974: 259), mientras Fuguet los describe como criminales, ya que «casi todos los reporteros tienen ficha de ante-

cedentes manchada» (186). Aún más significativo es la definición que Fuguet atribuye a los periodistas, «buitres» (1998b: 116), es decir el mismo término utilizado por Vargas Llosa con respecto a los novelistas<sup>8</sup>. Por todas estas razones la vida y el oficio del periodista se convierten en una mirada hacia la marginalidad y aquella podredumbre de un sistema mencionada por Oviedo, ya que, en palabras de Zavalita, «en el burdel estás más cerca de la realidad que en el convento» (VARGAS LLOSA M., 1974: 166).

Finalmente, hay que detenerse sobre otra pareja de personajes que representan un paralelismo fundamental entre las dos novelas. Cada redacción tiene su propio “héroe maldito”, así encontramos Becerrita, el jefe de Zavalita en “La Crónica”, y Saul Faúndez, maestro de Alfonso en “El Clamor”. Debido a su vida disipada y la total falta de escrúpulos para conseguir las noticias, les conocen como «el Peligro Amarillo» –Faúndez– y el «dios de la Lima bohemia» (VARGAS LLOSA M. 1974: 379). Ambos personajes comparten la misma irreverencia frente a los colegas del periódico, la misma formación “callejera”, antiacadémica y autodestructiva que, junto a la aparente falta de toda ética, les consagra como los mejores en su oficio. Los dos aparecen con un aspecto descuidado, comparten algunos rasgos físicos<sup>9</sup> y caen en los mismos vicios: la afición al trago y a los bulines los consumen junto a la enfermedad<sup>10</sup>, su vida de mujeriegos delata una

---

8 «No es la felicidad sino la infelicidad humana, y los escritores, como los buitres, se alimentan preferentemente de carroña» (VARGAS LLOSA M. 1971b: 46).

9 Becerrita aparece “adiposo” y “fortachón” (VARGAS LLOSA M. 1974: 376), Faúndez es “fuerte y torneado” con un vientre “enorme, sietemesino” (FUGUET A. 1998b: 64). Además, el primero tiene una “cara de boxeador jubilado” (VARGAS LLOSA M. 1974: 376), mientras que Faúndez “fue boxeador” (FUGUET A. 1998b: 103).

10 Becerrita sufre de úlcera de estómago y muere por un ataque cerebral; Faúndez lucha contra un cáncer de próstata del que finalmente se salvará después de varios tratamientos

situación familiar complicada y hasta tienen en común unas colecciones de fotos macabras tomadas a lo largo de sus reportajes. A pesar de eso y de ser insolentes y autoritarios, tanto Becerrita como Fáundez saben cuándo y cómo cuidar sus reporteros, así como lo cuenta Darío, el colega de Santiago en “La Crónica”: “Tendrá un humor de perro, pero se bate como un león por sus redactores” (VARGAS LLOSA M. 1974: 379). “Faúndez se echó la culpa” (FUGUET A. 1998b: 308) para evitar que echaran a Alfonso de “El Clamor” por haber pasado una primicia a Nadia, al igual que Becerrita, para proteger a Santiago, silencia las noticias acerca del papel de Don Fermín en el asesinato de la Musa. Y cuando Alfonso intenta publicar un artículo despiadado acerca de su padre, el «médico buitre cómplice de sórdidos asesinatos» (FUGUET A. 1998b: 389), la intervención de Fáundez para ocultar la noticia se convierte en la enseñanza más preciosa del maestro hacia su pupilo: «Titulares buenos hay todos los días, pero padres, por culeados y pencas que sean, hay uno solo» (FUGUET A. 1998b: 394). A pesar de su celeberrima inmoralidad profesional, Becerrita y Fáundez anteponen el bien de sus jóvenes en prácticas a una primicia, protegiéndolos así de los errores de los padres y asumiendo la función tutelar de éstos.

Podría mencionar otros detalles menores que confirmarían la cercanía existente entre las novelas de Fuguet y Vargas Llosa, sin embargo creo que una evidencia aún más emblemática pueda rastrearse en la adaptación cinematográfica *Tinta roja*, dirigida por el peruano Francisco Lombardi. Cuando se estrenó la película, el propio Lombardi curiosamente la definió como «un homenaje a Mario Vargas Llosa» (EL TIEMPO 2000) y Giovanna Pollarolo, responsable de la escritura del guion cinematográfico, destacó de inmediato la misma relación aquí tratada: «Ya Mario Vargas Llosa en *Conversación en la Catedral* sentó la línea, digamos, con Zavalita y Carlitos, el escritor frustrado y alcohólico muerto prematuramente. La literatura creó una imagen digamos

romántica del periodista que ya no es válida ¿verdad?» (ESCOBAR V. 2014). Por tanto, no sorprende que la película de Lombardi transcurra en Lima, que el apodo de Alfonso sea “Varguitas” o que éste se presente a Fáunderz con el libro *Cartas a un novelista* en las manos.

A pesar de las muchas analogías que se pueden encontrar y trazar entre las novelas *Conversación en la Catedral* y *Tinta roja*, sigue habiendo una diferencia sustancial en la génesis de los dos textos: si, como es sabido, Vargas Llosa recurrió a su propia experiencia personal para narrar las aventuras de “La Crónica” y crear personajes memorables como Santiago Zavala y Becerrita, Fuguet, en cambio, construye el mundo de *Tinta roja* a partir de sus lecturas y de recuerdos ajenos procedentes de las palabras de Vargas Llosa. Utilizando el léxico y los conceptos teóricos del escritor peruano, podría decirse que *Conversación en La Catedral* se alimenta de los demonios personales del autor, mientras que Fuguet no recurre a su propia experiencia de forma directa sino que acude a sus demonios culturales<sup>11</sup>, es decir, a «esos deambuleos por el mundillo artístico-bohemio-periodístico» que constituyen el «mundo novelesco formidable» (FUGUET A. 2013: 447) de *Conversación en La Catedral*.

Queriendo alejarse de los modelos narrativos de la tradición literaria hispanoamericana de los sesenta y setenta, Fuguet paradójicamente acaba rescribiendo una de las novelas más importantes de esa época. Sin embargo, la reescritura del novelista chileno se convierte en algo más parecido al intento de habitar un

---

11 Así Vargas Llosa describía la naturaleza de los demonios que motivan el acto de escribir en la vocación del novelista: «Los “demonios” que deciden y alimentan la vocación pueden ser experiencias que afectaron específicamente a la persona del suplantador de Dios, o patrimonio de su sociedad y de su tiempo, o experiencias indirectas de la realidad real, reflejadas en la mitología, el arte o la literatura. Toda obra de ficción proyecta experiencias de estos tres órdenes, pero en dosis distintas» (VARGAS LLOSA M. 1971a: 102-103).

mundo ficticio, una fantasía literaria que buscó y no pudo encontrar en ninguno de sus recorridos en taxi por las calles de Lima:

Me gustaría que me lleven a un tour Vargas Llosa.  
–¿Qué? –Tengo ganas de ir a los sitios donde transcurren sus novelas. ¿Existe el Cream Rica? ¿El club Terrazas? ¿El Jíron de la Unión donde estaba la Radio Panamericana? ¿La Colmena? ¿Podemos almorzar en el bar La Catedral? Creo que está cerca de la perrera. ¿Se puede ingresar al Colegio Leoncio Prado? (FUGUET A. 2003: 10).

### *Bibliografía*

CORTÉS Carlos, 1999, *La literatura latinoamericana (ya) no existe*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, vol. 592, pp. 59-65.

ECHEVARRÍA Ignacio, 2007, *Desvíos: Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

EL TIEMPO (redacción), 2000, *Lombardi, con Tinta roja*, “El Tiempo” (web 29/06/2000).

FUGUET Alberto, 1998a, *Entrevista a Alberto Fuguet*, Entrevistado por Agustín Prado Alvarado, “Ajos & Zafiros”, n. 1, pp. 48-57.

FUGUET Alberto, 1998b, *Tinta roja*, Alfaguara, Madrid.

FUGUET Alberto, 1999, *Por favor, rebobinar*, Alfaguara, Santiago de Chile.

FUGUET Alberto, 2000, *Primera parte*, Aguilar, Santiago de Chile.

FUGUET Alberto, 2003, “El reportero y el escritor”. Prólogo, en Sergio VILELA GALVÁN, *El cadete Vargas Llosa: La historia oculta tras La ciudad y los perros*, Planeta, Santiago de Chile.

FUGUET Alberto, 2009, *Missing (una investigación)*, Alfaguara, Chile.

FUGUET Alberto, 2010, *La buena literatura después de Macondo y McOndo*, Entrevistado por Claudio Andrade, “Río negro”, (web 2010).

FUGUET Alberto, 2013, *Tránsitos: Una cartografía literaria*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

FUGUET Alberto, 2016, *El “boom” latinoamericano fue una mafia*, Entrevistado por Daniel Arjona, “El Confidencial” (web, 11/05/2016).

FUGUET Alberto - GÓMEZ Sergio (Editores), 1993, *Cuentos con walkman*, Planeta, Santiago de Chile;

FUGUET Alberto, 1996, *McOndo*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona.

OTERO Miqui, 2015, *El Jim Morrison de la salsa literaria*, “El País”, (web 25/08/2015).

OVIDIO José Miguel, 1982, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Seix Barral, Barcelona.

POBLETE ALDAY Patricia, 2014, *Las narrativas del Yo en la crónica contemporánea*, “Anales de Literatura Hispanoamericana”, vol. 43, pp. 241-254.

REVIEJO Isabel, 2016, *McOndo, la ruptura literaria de la que 20 años después solo queda "el ADN"*, "La Vanguardia", (web 30/09/2016).

UBILLA ESPINOZA Lorena, 2010, *Identidades juveniles en Mala Onda de Alberto Fuguet: la colonización del imaginario político por el consumo*, "Revista de Humanidades", vol. 22, pp. 141-164.

VARGAS LLOSA Mario, 1971a, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barrales Editores, Barcelona.

VARGAS LLOSA Mario, 1971b, *Historia secreta de una novela*, Tusquets, Barcelona.

VARGAS LLOSA Mario, 1974, *Conversación en la Catedral*, Seix Barral, Barcelona.



## UN DIPLOMATICO ITALIANO NEL CILE DELLA DITTATURA

*Giuseppe D'Angelo*

Università degli Studi di Salerno

La missione diplomatica italiana a Santiago del Cile svolge, tra il settembre 1973 e l'aprile del 1975, una intensa attività di tutela e protezione di cittadini cileni e italiani che tentano di sfuggire all'arresto, alla detenzione, alle torture e, in tanti casi, alla morte ad opera dell'esercito cileno, della DIN e di altre organizzazioni della polizia del paese sudamericano.

Piero De Masi e Tomaso de Vergottini sono gli incaricati d'affari della sede diplomatica, il primo al momento del golpe e sino al 27 gennaio 1974, il secondo dalla fine di dicembre 1973 sino al 1984.

L'articolo ricostruisce la scrittura e la ri-scrittura della storia tra il golpe e la fine di gennaio del 1974, nelle pagine di due diplomatici italiani.

Piero De Masi giunge a Santiago il primo febbraio 1973, dopo una lunga esperienza in Sud Africa. Nella sede della rappresentanza italiana incontra immediatamente l'ambasciatore Norberto Behmann dell'Elmo, socialista, già consigliere diplomatico di Pietro Nenni durante i governi Moro, che De Masi conosce anche perché molto amico del figlio Fabrizio (DE MASI P. 2013: 17). A quarant'anni dall'esperienza cilena, pubblica un volume di memorie relativo al suo soggiorno *santiagueño*; l'anno

successivo il volume è pubblicato in Cile (DE MASI P. 2014). La traduzione spagnola risulta estremamente fedele all'originario testo italiano, senza variazioni sostanziali. Per questo motivo si terrà conto solo della versione italiana.

Tomaso de Vergottini è nominato incaricato di affari a Santiago del Cile nel dicembre del 1973 e raggiunge la capitale del paese sudamericano nel giorno del suo 40° compleanno, alla vigilia dell'ultimo dell'anno (DE VERGOTTINI T. 2000: 15). Insieme a Piero De Masi e agli altri funzionari di ambasciata – Emilio Barbarani, Enrico Calamai, Roberto Toscano, Damiano Spinola e Livia Meloni – è protagonista dell'opera di assistenza e protezione umanitaria di quanti trovano rifugio nella residenza dell'ambasciatore, in Calle Miguel Claro 1359, e molti meno nella sede diplomatica, in Calle Triana. Resta nel paese sino al 21 febbraio 1984, quando è nominato ambasciatore ed inviato in Uruguay.

Il diplomatico raccoglie i suoi ricordi in tre volumi. Di essi il primo è stato pubblicato in Cile nel 1991 e solo in seguito in Italia, nel 2000. In quelle pagine si può leggere la cronaca quotidiana della sua attività e il ruolo della diplomazia italiana durante gli anni più duri della dittatura di Augusto Pinochet. Il diario pubblicato ricostruisce la vicenda dell'allora incaricato d'affari da domenica 30 dicembre 1973 a martedì 8 aprile 1975, quando una nota della Moneda reitera una circolare del 4 dicembre 1973, sino ad allora disattesa, nella quale si ribadisce che non sarebbero più stati concessi salvacondotti per quei paesi che non avevano sottoscritto con il Cile accordi sul diritto di asilo. In quel giorno «è terminata un'epoca», come confessa Emilio Barbarani a de Vergottini (DE VERGOTTINI T. 2001: 248), anche se don Tomaso ricorda che con «posterioridad a esta fecha hubo otros casos de asilo, pero aislados y todos en la oficina de calle Triana» (DE VERGOTTINI T. 1991: 7).

Il diario del diplomatico, inoltre, distingue tra l'impressione e la riflessione immediata e quella posteriore. Infatti, l'autore evi-

denzia – in una nota dell’edizione cilena non presente in quella italiana – che utilizza un duplice criterio: il testo è «escrito en tiempo presente, relatando hechos que vi y viví en el instante mismo que se produjeron y los comentarios que hice en esos momentos» e il «tiempo verbal del pasado remoto» per le note successive (7).

Il racconto di de Vergottini è scritto nel vivo dei giorni durante i quali egli porta avanti l’opera di assistenza dei rifugiati all’interno della sede diplomatica ma è reso pubblico in due momenti differenti. In Cile è pubblicato nell’immediato post-Pinochet, quando lentamente il paese ritorna alla democrazia. L’edizione italiana, invece, esce nel 2000, quando è in pieno svolgimento una campagna revisionistica. Quattro anni prima c’è stato il famoso discorso di Luciano Violante, appena eletto presidente della Camera dei deputati, nel quale si pone la necessità di «capire le ragioni dei vinti» (REDAZIONE ADNKRONOS 1996). Due anni dopo, il presidente della Repubblica, Carlo Azeglio Ciampi, riconosce che i giovani repubblicani hanno combattuto per alti ideali, anche se non condivisibili (TABUCCHI A. 2001). Infine, nel 2003, il volume di Giampaolo Pansa, *Il sangue dei vinti*, dà inizio a un vero e proprio “ciclo” (PANSO G. 2003, 2005, 2006, 2007, 2010), di stampo segnatamente revisionistico, teso al recupero della memoria dei “vinti” e dei militari di Salò, con l’evidente intento di equiparare partigiani e repubblicani in una nuova e “condivisa” memoria nazionale.

Non è questa la sede per intervenire nel dibattito che ha seguito le dichiarazioni di così autorevoli rappresentanti del Paese, né per confutare le tesi di Pansa, accolte con giustificato disappunto dalla storiografia italiana<sup>1</sup> ma che hanno riscosso un notevole successo editoriale e presso il pubblico dei lettori. È forse solo

---

1 Gino Candreva in un saggio pubblicato su “Zapruder” riporta un ampio panorama delle tesi di Pansa e dei suoi critici (CANDREVA G. 2016).

il caso di ripetere che in Italia, a differenza del Cile, non sembrano state fermate “le acque dell’oblio”, volendo parafrasare il titolo di un romanzo di Paco Ignacio Taibo I (2010).

Anche altri funzionari dell’ambasciata italiana raccolgono in volumi i ricordi della loro esperienza *santiagueña*. Lo fanno a distanza di anni e nessuno conserva la freschezza del diario quotidiano. Emilio Barbarani, nel 2012, pubblica *Chi ha ucciso Lumi Videla? Il golpe di Pinochet, la diplomazia italiana e i retroscena del delitto*, un libro dedicato alla vicenda della giovane dirigente del MIR uccisa sotto tortura e il cui cadavere è abbandonato nel giardino dell’ambasciata italiana, ma che descrive l’attività del giovane funzionario di ambasciata – già viceconsole a Buenos Aires – inviato in missione nella capitale cilena per rimpiazzare Enrico Calamai; quest’ultimo, invece, dedica alle vicende cilene un capitolo del suo libro del 2003 sulla dittatura argentina (*Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell’Argentina dei desaparecidos*).

Il presente articolo ricostruisce la vicenda che coinvolge funzionari e impiegati dell’ambasciata italiana tra il golpe, l’arrivo di de Vergottini e la partenza di De Masi, dall’undici settembre del 1973 al 27 gennaio 1974.

*La storia scritta e ri-scritta: appunti, riflessione e “più meditata riflessione”*

La prima, evidente differenza tra le versioni italiana e spagnola dei volumi dei due incaricati d’affari presso l’ambasciata a Santiago è costituita dalla “fedeltà” delle traduzioni. Se il testo di De Masi è pressoché identico, più interessante – proprio per le differenze che è possibile individuare – è il racconto di de Vergottini.

Alla fine del 1973, de Vergottini è in attesa del suo nuovo incarico presso l’Ambasciata d’Italia a Bruxelles quando, quasi per

caso, assiste a una discussione tra un suo collega – che motiva il rifiuto di recarsi, quale incaricato d'affari, nella capitale cilena – e un funzionario del ministero, Gianni Jannuzzi, che lavora all'ufficio personale e che nota l'interesse del giovane collega e gli chiede se sia disposto ad andare in Cile. «Santiago – lo sentivo – mi avrebbe offerto l'occasione di avanzare in carriera, mentre Bruxelles no. Non potevo lasciarmela sfuggire. Complicazioni diplomatiche? Intoppi burocratici? Rifugiati in ambasciata? Questo era pane per i miei denti. Perciò la mia risposta sgorgò rapida, spontanea, autentica» (DE VERGOTTINI T. 2000: 11).

Il suo compito più gravoso è ottenere il permesso di espatrio per centinaia di dirigenti e militanti di Unidad Popular che sono riusciti a sottrarsi alla repressione dei militari golpisti, hanno cercato e trovato rifugio nelle sedi delle rappresentanze diplomatiche e che, nel caso italiano, pongono il problema di dialogare con le autorità cilene per l'ottenimento dei salvacondotti senza che il governo guidato dal democristiano Mariano Rumor – con Aldo Moro alla Farnesina – intenda riconoscere la Giunta di Augusto Pinochet. A de Vergottini è indicata solo la necessità di prendere immediatamente contatti a Ginevra con l'Alto Commissario per i rifugiati, il principe indiano Sadruddin Aga Khan, e a Santiago operare in stretto contatto con il rappresentante cileno di quella organizzazione (12).

Poche altre indicazioni gli giungono da “Nostra Casa”, come l'autore chiama il Ministero degli Affari esteri italiano, utilizzando il gergo dei diplomatici. De Vergottini cerca di capire, quasi da solo, come potrà muoversi a Santiago. E trova una prima soluzione.

Pensé entonces en dirigirme a Carlos Mardones, a quien conocí en el I.I.L.A. Echado a pique, naturalmente, Carlos Vassallo, embajador, amigo personal de Allende, la Junta Militar había confiado la dirección de la Embajada

de Chile en Roma al número dos, Mardones, de línea democratacristiana. Carlos me acogió con entusiasmo. «Somos – me dijo – compañeros en la desgracia. Ayudémonos mutuamente». Me indicó la persona adecuada con quien tomar el contacto: Enrique Bernstein, también de la corriente democratacristiana y diplomático de carrera, actualmente consejero político del Ministro de Relaciones Exteriores. «Puedes llamarlo a su casa en mi nombre – continuó Mardones – y él te organizará todo». (DE VERGOTTINI 1991: 16)

La versione italiana del diario dell'ambasciatore, pubblicata quasi un decennio dopo quella cilena, omette questo ed altri "particolari" che avrebbero potuto "non interessare" il lettore italiano, o forse è un tentativo di tenere lontana da ogni polemica la Democrazia cristiana cilena, divisa durante gli anni della dittatura tra chi si è opposto al regime – e, in molti casi, ha pagato duramente la propria scelta – e chi ha "aderito" più o meno convintamente al governo di Pinochet. Vale la pena ricordare che nel maggio del 1973, pochi mesi prima del colpo di stato militare, il congresso del partito ha impresso una svolta di 180° alla politica democristiana nei confronti del governo di Allende. Il nuovo segretario, Patricio Aylwin, esponente della destra, molto vicino all'ex presidente Eduardo Frei, ribalta la politica del dialogo sostenuta dal suo predecessore Fuentealba e assume una posizione di netta intransigenza (VICARIO G. 1978: 242-243).

Il diario di de Vergottini, dunque, presenta nelle due versioni esistenti alcuni elementi di ri-scrittura e, nel presente saggio, si terrà conto, in primo luogo, dell'edizione italiana, anche se posteriore di quasi un decennio di quella cilena. Le differenze riscontrabili nel testo originale saranno riportate tra parentesi quadre.

L'elemento più significativo della diversa interpretazione della realtà cilena del 1973 è, con ogni probabilità, dato dalle due

prefazioni. Quella del marzo 1991 è affidata al cardinale Raul Silva Henríquez<sup>2</sup>, fino al 1983 arcivescovo di Santiago del Cile e che è riprodotta, nella traduzione in italiano, alla fine del volume pubblicato nel 2000, con alcune notevoli differenze. Quando il *Diario* è pubblicato, da poco più di un anno Augusto Pinochet Ugarte non è più presidente della Repubblica; il plebiscito del 1988 ha impedito che la sua carica si perpetuasse; nelle elezioni dell'anno successivo è eletto il democristiano Patricio Aylwin Azócar; dal 7 aprile 1989 l'Italia è di nuovo rappresentata in Cile da un ambasciatore, Michelangelo Pisani Massamormile; l'11 marzo 1990 Aylwin assume la carica di presidente della Repubblica; Pinochet resta comandante in capo dell'esercito ma, soprattutto, resta immutata la costituzione voluta dal dittatore nel 1980.

Le parole che il cardinale affida allo scritto introduttivo continuano a levarsi alte, così come il presule aveva già fatto sin dai primi giorni del regime militare.

Il 30 dicembre del 1973, circa tre mesi dopo il Governo Militare, l'Ambasciata d'Italia in Cile veniva trasformata in un rifugio per uomini e donne perseguitati dal regime. Il Governo Italiano aveva deciso di non designare un Ambasciatore, ma di sminuire l'Ambasciata al rango di un Incaricato d'Affari quale manifestazione pubblica del suo malessere davanti ai fatti che viveva la nostra Patria e che profondamente toccavano la coscienza della nazione [de las naciones]. Quel giorno arrivava in Cile, in rappresentanza del Governo Italiano, Don Tomaso de Vergottini, per farsi portatore degli interessi italiani nel nostro paese.

---

2 Sulla posizione del cardinale Silva Hernández in difesa dei diritti umani nel Cile di Pinochet e sull'appoggio del Vaticano si veda ZALDÍVAR P. 2010: 92.

Questo libro, scritto molto bene, ci riporta a quei momenti così dolorosi per il nostro paese, tanto drammatici, così pieni di situazioni inconcepibili per l'amarezza e l'impotenza di fronte all'abbattimento della dignità dell'uomo e dei suoi diritti [derechos sagrados].

La Chiesa levò alta la sua voce. Abbiamo voluto essere la voce di coloro che non potevano averla, abbiamo predicato il Vangelo nella sua concezione più profonda: l'amore per l'uomo, il rispetto per i suoi diritti.

Lo abbiamo detto in tutti i modi, cercando di costruire la pace e la fraternità in momenti così duri e così difficili per la nostra Patria. Non fummo ascoltati [... y por eso la Iglesia tuvo que llorar el dolor del desgarramiento de la familia chilena]. (DE MASI 2014: 249)<sup>3</sup>

La prima differenza riguarda l'espressione «en la conciencia de las naciones», che è tradotta al singolare («nella coscienza della nazione») quasi che la ripulsa per i crimini perpetrati dal regime militare e la scelta di non sostituire l'ambasciatore Norberto Behman Dell'Elmo riguardassero solo l'Italia e non anche il paese latinoamericano e moltissimi altri, soprattutto europei che, insieme all'Italia, si erano distinti nell'opera di soccorso, tutela e accoglienza dei tanti richiedenti asilo.

La seconda differenza: «el respecto a sus derechos sagrados» è, nell'edizione italiana, declassato a un meno impegnativo «il rispetto per i suoi diritti».

Il terzo caso è una omissione perché l'espressione «y por eso la Iglesia tuvo que llorar el dolor del desgarramiento de la familia chilena» scompare nell'edizione italiana.

Quarto, infine. A conclusione della prefazione il Cardinale scrive che il volume di de Vergottini consegna ai cileni «la sua visione affinché in questi momenti di riflessione possiamo essere

---

3 Per l'edizione cilena, si veda SILVA ENRÍQUEZ R. 1991: 9

capaci di trovare le strade [del entendimiento,] della pace, della giustizia e del perdono» (250). Nell'edizione italiana scompare il termine *entendimiento* (SILVA ENRÍQUEZ R. 1991: 10). Probabilmente era difficile tradurre con una parola almeno due dei significati che il vocabolo assume in spagnolo, e che sono riportati dal *Diccionario de la Lengua Española*: «Potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras de las que ya conoce», oppure «Buen acuerdo, relación amistosa entre los pueblos o sus Gobiernos». In entrambi i casi, la ricerca di pace, giustizia e perdono per il Cardinale possono derivare solo da una attenta ricostruzione del passato al fine di costruire un nuovo patto tra i cileni e il loro ritrovato governo democratico.

Ma esiste un'altra differenza, probabilmente più rilevante – e in parte correlata a quanto appena affermato – tra la prefazione del cardinale Silva Henríquez e quella di Giulio Andreotti, che la firma il 2 aprile 1999. In quel momento Andreotti ricopre solo la carica di senatore a vita e, per di più, il processo che lo vede coinvolto per associazione mafiosa (il cosiddetto “processo del secolo”) è nella sua fase conclusiva: il 19 gennaio 1999 si è chiusa la fase istruttoria e il pubblico ministero e le parti civili hanno illustrato le loro richieste di condanna; il 18 maggio inizieranno le sedute dedicate alla replica dei suoi difensori e il 23 ottobre, infine, sarà emessa la sentenza di primo grado di assoluzione del senatore.

Stranamente, durante la sua straordinariamente lunga carriera politica (sette volte presidente del consiglio dei ministri, ventuno volte ministro, ininterrottamente parlamentare da membro della Consulta nazionale – 25 settembre 1945 – sino alla sua scomparsa – 6 maggio 2013 –, per un totale di 67 anni, sette mesi e 12 giorni), Andreotti ha scarse relazioni istituzionali dirette con il dramma cileno, almeno per il periodo che riguarda l'attività dell'ambasciata a Santiago durante la dittatura. Infatti,

solo dal 15 marzo al 23 novembre 1974 è ministro della difesa nel secondo Governo Rumor ed è, poi, presidente del consiglio (governo Andreotti III) da pochi mesi quando, nel 1976, scoppia la vicenda della partecipazione italiana alla finale della Coppa Davis di tennis, a Santiago, contro la squadra cilena (D'ANGELO G. 2022a).

Nella sua *Prefazione* il senatore democristiano “rivendica” soprattutto il diritto di un popolo di scegliere la strada della pacificazione e scrive:

La traduzione italiana del diario 1973-75 dell'ambasciatore Tomaso de Vergottini coincide con una ripresa di attenzione internazionale sugli anni della dittatura cilena, dovuta alle personali vicende del generale Pinochet. In patria, nel segno della pacificazione, si era voltata pagina con composte proteste – ma nulla di più – quando, terminato per anzianità il servizio militare attivo, il personaggio aveva preso possesso del prefissato seggio senatoriale. L'evento non fu neppure registrato dalla gran parte della stampa estera. Non inalterato invece fu il desiderio punitivo delle famiglie delle vittime straniere o di parenti di assassinati cileni residenti fuori.

Essendosi l'ex presidente recato in Inghilterra per motivi clinici, è stato raggiunto da una richiesta spagnola di estradizione alla quale il competente comitato della Camera dei Lords ha dato, dopo complicate procedure, risposta favorevole.

Si è accesa una disputa delicata e di grande portata. Se il Paese direttamente interessato mette una pietra sopra i nefasti della dittatura superata, possono sedi giudiziarie esterne instaurare una valida posizione accusatoria? Di più: c'è prescrizione per delitti del tipo di quelli commessi durante le persecuzioni tipo cileno? Come è noto con un trattato firmato a Roma l'anno scorso, si è introdotta la grandissima novità di un tribunale internaziona-

le; ma fino a questo momento non si sono avute le adesioni dei grandi Paesi (come gli Stati Uniti) e questo pone interrogativi importanti. Le tracce di una dilatazione del diritto internazionale sono comunque segnate e può considerarsi un indice di progresso morale e civile. (ANDREOTTI G. 2000: 7)

Andreotti si riferisce alla richiesta del giudice spagnolo Baltazar Garzón alla Gran Bretagna di arrestare ed estradare il generale cileno e di processarlo in Spagna, in base alle conclusioni della Commissione nazionale per la verità e la riconciliazione (*Informe Rettig*) e a quelle del giudice cileno Juan Guzmán Tapia, che aveva indagato sugli assassini compiuti dalla “Carovana della morte”, durante i primi mesi della dittatura (VERDUGO P. 2006: 245 e ss.). Il senatore a vita sostiene il diritto di un “Paese” – ma sarebbe meglio dire, del governo di un paese – di «voltare pagina» nel segno di una “pacificazione” nazionale. È, con tutta evidenza, la posizione assunta anche dal capo dello stato, Patricio Aylwin, primo presidente del Cile ritornato alla democrazia (1990-1994), che accoglie, commosso e quasi piangente, l’apena concluso *Informe Retting*, nel 1991, chiedendo, «in nome del popolo cileno», perdono alle famiglie delle vittime (243). Lo stesso presidente, però, nella sua prima apparizione pubblica dopo l’elezione, di fronte alle pressanti richieste popolari, afferma: «Verità e giustizia sì, ma nel limite del possibile» (239). Forse non è estraneo ad Andreotti il desiderio, affatto “nostrano”, di un processo di pacificazione, di riconciliazione nazionale – del resto non nuovo nella storia italiana, se si pensa al ventennio fascista – che ponga una pietra sul recente passato e sulla crisi e la dissoluzione della cosiddetta “prima repubblica”.

Un secondo elemento, altrettanto rilevante, è la teoria che un paese straniero non possa perseguire penalmente gli autori di un crimine se il “paese” dell’indagato decide di voler chiudere

quella vicenda. È utile ricordare che il giudice Garzón inquisisce Pinochet anche per l'assassinio di un diplomatico spagnolo, Carmelo Soria, ucciso da agenti della CNI – la Central Nacional de Investigaciones, la Gestapo cilena – e da un agente della CIA, lo statunitense Michael Townley (D'ANGELO G. 2022b: 176) e che quindi opera nell'ambito giurisdizionale della persecuzione di un reato compiuto contro un cittadino spagnolo fuori del territorio nazionale.

La situazione nel paese della Cordigliera non è come la descrive Andreotti. Esiste, è vero, una netta divisione tra una parte della società civile e dei rappresentanti politici che vorrebbero chiudere un tragico periodo della storia nazionale e, dall'altra, le famiglie delle vittime che chiedono giustizia. Luis Sepúlveda – in moltissimi articoli pubblicati sui giornali di mezza Europa e attraverso i personaggi dei suoi romanzi, veri e propri *alias*, che danno a quei testi un autentico sapore autobiografico – esprime l'opinione di quei cileni che sono stati vittime della dittatura, che hanno sofferto il carcere e la tortura o che, peggio, non possono più parlare perché uccisi dalla violenza del regime militare<sup>4</sup>. Scri-

---

4 Sulla testimonianza, sul rapporto tra testimonianza ed affermazione della propria esistenza, sulla necessità di testimoniare anche per chi non può più farlo si veda GRILLO R. M. 2022. Rosa Maria Grillo riporta un brano di Primo Levi, unanimemente riconosciuto quale capostipite della letteratura testimoniale, che chiarisce perfettamente il nesso tra dovere di vivere e dovere di testimoniare, «I sopravvissuti sono una minoranza anomala oltre che esigua, quelli che per loro prevaricazione, abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo: i salvati, insomma. Chi, il fondo, lo ha toccato davvero, i testimoni integrali, la cui deposizione avrebbe avuto significato generale, sono scomparsi: i sommersi, appunto. La regola è quella dei sommersi, quella dei salvati l'eccezione. E ai salvati spetta, quindi, il compito di raccontare e analizzare, oltre alla loro esperienza, l'esperienza degli altri, dei sommersi, sebbene sia un discorso in conto terzi e in chi racconta e analizza per delega non data diventi spesso persino troppo brutale la consapevolezza che i sommersi anche se avessero avuto a disposizione carta e penna, non avrebbero ugualmente testimoniato, poiché la

ve in un volume che raccoglie i suoi articoli dedicati all'argomento, a proposito dell'arresto del dittatore da parte delle autorità britanniche:

Il dittatore agli arresti. Pinochet. Per qualche minuto, per qualche ora, magari per anni. Privato di una libertà che non merita, perché il posto dei criminali, dei delinquenti, è il carcere.

Come tutti i cileni che hanno subito la sua superbia, la sua personalità patologica, ho accolto anch'io la notizia con gioia, e quando ho saputo delle proteste del governo cileno, l'ira ha un po' appannato la felicità di immaginare il tiranno che balbettava timide parole da vigliacco. Non importa quanto tempo rimarrà agli arresti Pinochet. E nemmeno se verrà estradato in Spagna, Germania, Svezia o Argentina, i paesi dove ha in corso processi con imputazioni che lo indicano come il responsabile di molti assassinii. L'importante è che si sia posta fine a una sensazione di impunità e che l'arresto di Pinochet induca il governo cileno a chiudere una situazione vergognosa. (SEPÚLVEDA L. 2002: 23-24)

Esprime anche un giudizio assai duro su come la classe politica cilena ha affrontato i crimini commessi dai militari. Scrive in *Un nome da torero*, pubblicato per la prima volta nel 1994 durante gli otto anni di presidenza democristiana (prima Aylwin, poi Eduardo Frei Ruiz-Tagle, figlio del presidente predecessore di Allende) che «quando la democrazia ha allargato le gambe in modo che il Cile potesse entrare, ha detto prima il prezzo, e la valuta in cui si è fatta pagare si chiama oblio» (SEPÚLVEDA L. 2020: 153).

---

loro morte era cominciata prima di quella corporale» (LEVI P. 1986: 3; GRILLO R. M. 2022: 38).

Ancora una volta ritorna l'eco del romanzo di Paco Ignacio Taibo I. Si può dire, infatti, che la volontà che esprime Sepúlveda è proprio quella di “fermare le acque dell'oblio”.

Le inchieste sul periodo tragico della dittatura e la volontà di “alimentare” la memoria, dunque, dividono trasversalmente società civile e società politica, ma l'importanza delle scelte compiute dai governi cileni e le puntuali denunce delle diverse inchieste (*Informe Retting*, *Informe Valeg*, ecc.), la conservazione e l'apertura al pubblico dei luoghi dell'orrore (ad esempio, Villa Grimaldi o Londres 38), la trasformazione della casa-museo di Salvador Allende in un luogo simbolo della ritrovata libertà mostrano più che la volontà di “obliare”, quella di chiudere le ferite del passato attraverso la conservazione della memoria.

*Una ambasciata come “nave senza nocchiero in gran tempesta”*

Il giorno del golpe militare, l'incaricato di affari Piero De Masi è il responsabile dell'ambasciata italiana poiché l'ambasciatore Norberto Behmann Dell'Elmo, il 7 settembre, è tornato in Italia a causa dell'aggravarsi delle condizioni del figlio Fabrizio (DE MASI 2013: 73). L'ambasciatore e il suo vice, entrambi di estrazione socialista, non hanno mai nascosto le simpatie per Allende e il suo governo, suscitando, in qualche caso, anche reazioni tra il personale della sede diplomatica, più vicino alle posizioni della comunità italiana in gran maggioranza contraria alle posizioni e alle scelte del governo cileno. Gli italiani emigrati nel paese della Cordigliera sono, in larga parte, da *momios*, da “mummie”, contrari ad Allende e alla sua politica, visceralmente anticomunisti e nostalgici del fascismo; hanno festeggiato alla caduta del presidente eletto e all'instaurazione di un regime militare (DE MASI P. 2013: 80) e mal sopportano la posizione diplomatica italiana nei confronti della giunta militare.

Dopo il colpo di stato di Pinochet le comunicazioni con l'estero sono interrotte ed è imposto un rigidissimo coprifuoco anche durante le ore diurne. De Masi resta bloccato a casa dei coniugi Toscano ed è lì che gli sono consegnati una "nota verbale" del ministero degli esteri cileno e una comunicazione di Nostra casa, attraverso l'ambasciata inglese, che detta le norme di comportamento in caso di cambio violento di governo. La nota cilena, consegnata il 12 settembre, comunicava l'avvenuto cambio di governo e assicurava che tutti gli accordi tra i due paesi sarebbero rimasti in vigore (83). Le norme di comportamento, invece, sono riassunte in un messaggio in cifra, conservato nella cassaforte degli uffici di Calle Triana, che «diceva tutto quello che si doveva fare in caso di cambio violento di Governo: astenersi da qualsiasi contatto con i nuovi detentori del potere, in particolare non rispondere alle loro comunicazioni ufficiali; non intervenire a cerimonie pubbliche. Insomma, niente rapporti, di alcun genere» (85). In ossequio alle direttive ricevute, De Masi non risponde alla "Nota verbale" del ministero degli esteri cileno. Il silenzio italiano sarà considerato, dalle autorità cilene, più grave di un semplice sgarbo procedurale, anche perché le altre sedi diplomatiche avevano prontamente risposto (97-98).

Nei giorni immediatamente successivi al golpe, l'abilità diplomatica di De Masi "risolve" il problema di non poter avere rapporti con le autorità cilene. Il fermo di un giornalista italiano presente a Santiago (Paolo Hutter, corrispondente di "Lotta Continua") rende evidente l'impossibilità di ottemperare pienamente alle direttive ministeriali e l'urgenza di trovare una soluzione.

Fu in quella circostanza che inventai la "Nota verbale De Masi", che sarebbe stata nei mesi successivi l'unica forma di corrispondenza tra noi e il Governo cileno. Invece di iniziare la Nota Verbale (che, ricordo, è lo strumento principe delle relazioni diplomatiche) con la formula di

rito “*La Embajada de Italia saluda muy atentamente al Ministerio de Relaciones Exteriores de la Republica de Chile y tiene el honor...*”, la mia Nota diceva “*La Embajada de Italia saluda muy atentamente a las Autoridades competentes chilenas...*”. Questa formulazione mi permetteva di convogliare le mie richieste o le mie risposte in forma scritta non menzionando l’organo istituzionale al quale mi stavo rivolgendo, senza infrangere in tal modo il principio del “niente contatti ufficiali” ma salvando contemporaneamente la mia libertà d’azione.

La “formula De Masi” incuriosì i colleghi del Protocollo, che in principio torsero la bocca, ma poi accettarono divertiti quell’insolita forma di corrispondenza (147, in corsivo nel testo).

Le norme di comportamento impartite dalla Farnesina evidenzieranno, nelle settimane successive, anche le enormi difficoltà incontrate nel garantire agli asilati di poter “sistemare” le proprie questioni personali prima di partire per l’esilio. In un primo momento un notaio cileno si reca in ambasciata per autenticare i documenti degli “ospiti” ma, in seguito, anche il notaio chiede asilo. Negli stessi giorni, una comunicazione del ministero degli esteri cileno informa di non ritenere più validi gli atti redatti e autenticati fuori del territorio nazionale. Le ambasciate, come è noto, godono di una condizione di extra-territorialità e devono a tutti gli effetti essere considerate “fuori del territorio” della nazione che le ospita. Si pone, dunque, il problema di garantire i desideri degli asilati. È una ulteriore “invenzione” di De Masi, che racconta egli stesso: utilizzando i poteri consolari, e quindi notarili, si sostituisce al notaio, firma gli atti nella sede diplomatica e li invia alla cancelleria cilena, ove la sua firma è depositata, per la legalizzazione. «Il collegamento tra il cittadino cileno e me, altrimenti peregrino, scaturiva dalla frase che inserivo nell’atto

accanto al nome dell'interessato: “*de paso en esta Embajada en calidad de asilado*”» (143, in corsivo nel testo).

Venerdì 14 settembre, giorno durante il quale è sospeso il coprifuoco, in ambasciata giunge la prima richiesta di asilo: è un italiano che dice di chiamarsi Piola, di venire dal Brasile e di far parte del “gruppo dei 70” – tanti erano stati i prigionieri politici scarcerati dalla giunta militare brasiliana in cambio della liberazione dell'ambasciatore svizzero<sup>5</sup> –, estradati in Cile per motivi politici (86). Nello stesso pomeriggio si presenta una donna con passaporto italiano, accompagnata dai figli di nazionalità brasiliana. De Masi è costretto a dirle che solo lei può essere accolta in ambasciata che offre asilo solo ai cittadini italiani. Sono solo i primi casi, affrontati in maniera differente. Rappresentano, però, il momento «di una risoluzione categorica: non avrei più rifiutato di aiutare nessuno che me lo avesse chiesto» (89). Infatti, già «a metà ottobre il numero degli asilati aveva superato le duecento unità, in maggioranza cileni» (144), tutti ospitati nella residenza dell'ambasciatore, in Calle Miguel Claro 1359<sup>6</sup>.

La presenza di “ospiti” in ambasciata fa il paio con il mancato riconoscimento del governo militare da parte di quello italiano. Se è vero, infatti, che secondo il diritto internazionale si riconoscono gli stati (o i nuovi stati) e non i governi, l'assenza di un ambasciatore a Santiago – lo stesso Behmann Dell'Elmo o di un suo sostituto –, la reggenza da parte dell'incaricato di affari (numero due nella gerarchia diplomatica), la mancata risposta alla

---

5 Giovanni Enrico Bucher è rapito la mattina del 7 dicembre 1970 mentre si reca in ufficio (<https://dodis.ch/35840>). Il 9 gennaio 1971, settanta prigionieri politici, reclusi nelle carceri brasiliane, sono scarcerati in cambio della sua liberazione, espulsi dal paese e inviati nel Cile di Allende (<https://dodis.ch/36001>). Il 16 gennaio anche il diplomatico sarà liberato (<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/014835/2004-10-25/>).

6 Sull'organizzazione della vita degli asilati nella sede diplomatica, si rinvia ai volumi di De Masi (2013) e de Vergottini (2000).

Nota Verbale della Giunta militare erano visti come «il rifiuto di accettare il nuovo assetto dato al paese con gli *acontecimientos*». La stampa cilena non mancava, quasi quotidianamente, di rilevare questo elemento, chiedendo chiarimenti o minacciando rappresaglie; allo stesso tempo, la scelta del governo italiano teneva vivo il malumore della collettività italiana, «un po' perché era entusiasticamente a favore del nuovo corso, un po' perché affermava che l'atteggiamento del Governo italiano metteva in cattiva luce gli italiani del Cile e li danneggiava, anche dal punto di vista economico» (146).

Netta è, dunque, la differenza tra l'orientamento del governo e dei funzionari italiani e la nostalgica adesione al nuovo regime mostrata dalla collettività italiana. De Masi non dubita, ad esempio, che la sera del golpe i maggiorenti tra gli italiani e gli italo-cileni abbiano festeggiato la fine del regime “marxista” di Allende (80)

In maniera altrettanto precisa, De Masi descrive il progressivo peggioramento dei rapporti ed evidenzia che

il “mancato riconoscimento” era anche causa di un forte risentimento da parte della collettività italiana e italo-cilena. Rimostranze mi erano state presentate sia a titolo individuale dai maggiorenti della comunità, sia sotto forma di appelli, mozioni, ingiunzioni che mi venivano consegnati da gruppi e Associazioni con l'ordine di mandarli a Roma, al Governo italiano colpevole di insensibilità nei confronti della nuova realtà cilena.

Io li avevo ascoltati, avevo ricevuto tutte quelle carte senza mai sbilanciarmi, senza commenti. Certo i miei interlocutori avrebbero preferito sentirmi dalla loro parte e cominciarono a mormorare nei miei confronti. Non arrivarono per il momento ad accusarmi di “marxismo”, che era il peggior insulto di cui fossero capaci, ma non eravamo lontani da questo linguaggio. (148)

La situazione tende rapidamente a peggiorare e il diplomatico inizia a «ricevere degli avvertimenti confidenziali da parte di qualcuno che giocava su due scacchiere. Si stava preparando una occupazione dell'Ambasciata da parte dell'ala più facinorosa della comunità» (148).

Si arriva, così, alla vera e propria "invasione" della cancelleria di Calle Triana ad opera di un gruppo di italiani guidati da un "caporione fascista", l'avvocato Luigi Di Castri.

De Masi racconta l'episodio in maniera molto distaccata, pur non nascondendo la gravità della situazione e di quel singolo atto

Una mattina, poco dopo l'apertura degli Uffici, fui informato che al piano terreno c'erano chiari segnali che qualcosa stava per accadere. [...] Di colpo la mia porta si aprì e due scalmanati cercarono di fare irruzione. Li fulminai con gli occhi e gridai che se ne andassero, cosa che fecero. [...] Uscii sul ballatoio e vidi una folla di sotto con uomini e donne che correvano di qua e di là. Finché vidi cinque individui salire per le scale e ingiungermi di rientrare nel mio Ufficio dove vennero anche loro e si schierarono in riga. Quello al centro, che riconobbi come Di Castri, si mise a leggere da un pezzo di carta che teneva in mano. Urlava con quanto fiato aveva in gola. Diceva che di fronte alle manchevolezze del Governo italiano... l'incomprensione per le nobili cause... l'insensibilità per la posizione economica e sociale di migliaia e migliaia di italiani... il mancato riconoscimento del legittimo Governo militare... avevano costituito una "Pentarchia di emergenza" che assumeva da quel momento la responsabilità diretta delle relazioni tra l'Italia e il Cile. Con questo mi si "licenziava" senza troppi complimenti. (DE MASI 2013: 148-149)

Il diplomatico si reca presso il Ministero degli esteri cileno e chiede l'intervento delle forze dell'ordine per liberare la sede. Quando rientra in Calle Triana, dopo un incontro del corpo diplomatico presso la Nunziatura, trova i locali liberi e la notizia che i facinorosi, alla richiesta dei militari, hanno risposto che «se il glorioso Esercito del Cile glielo ordinava erano ben felici di obbedire» (150).

Non è dato conoscere se il distacco mostrato da De Masi nella ricostruzione di quegli avvenimenti sia espressione fedele dei suoi sentimenti in quelle ore. De Vergottini racconta la vicenda in maniera differente e attribuisce, invece, al vero e proprio assalto alla sede diplomatica l'impellente desiderio di De Masi di abbandonare il paese. Scrive, infatti, che l'azione "squadristica" è compiuta da Di Castri, da «Vittorio Di Girolamo e da altri camerati». Evidenzia che volevano «manifestare il biasimo degli operosi coloni per il "non riconoscimento" italiano della Giunta, che ai loro occhi appariva invece inviata dalla provvidenza» e che abbandonano l'edificio in ossequio all'ordine impartito dai militari cileni. Secondo don Tomaso è in quell'occasione che De Masi gli «telefonò a Roma, per implorarmi di raggiungere il Cile il più presto possibile». Aggiunge, inoltre, l'informazione che «a Valparaíso i connazionali decorati restituivano ammende e cavalierati al Consolato, in segno di sdegnosa protesta per il "deplorable" atteggiamento del Governo italiano» (DE VERGOTTINI T. 2000: 57).

La febbrile attività dell'ambasciata, le difficoltà nei rapporti con il Ministero, la condizione precaria degli asilati, che rapidamente diventano alcune centinaia, la presenza dei diversi corrispondenti dei giornali italiani che non sempre facilitano il lavoro dei funzionari dell'ambasciata sono descritte con grande ricchezza di particolari nel volume di De Masi. Un episodio merita di essere ricordato perché emblematico delle condizioni del Cile durante le settimane immediatamente successive al *golpe* e delle

condizioni estremamente precarie nelle quali operano i funzionari dell'ambasciata.

Alla fine del mese di settembre, a meno di tre settimane dal colpo di stato militare, giunge in Cile il vicesegretario nazionale del PSI, Bettino Craxi, accompagnato da altri quattro componenti dell'Internazionale socialista: «l'olandese Van der Love, il francese Antoine Blanca, l'austriaco Hans Janicek e la svedese Undembom» (CORRIERE DELLA SERA 1973: 8; L'UNITÀ 1973a: 16). Il suo arrivo è anticipato da un telegramma della Farnesina che invita a «fornire ogni possibile assistenza». De Masi comprende immediatamente che si «trattava di una cosa seria», che non è sufficiente limitarsi a un rapido saluto dell'ospite, e «si richiede invece tutto, aeroporto, albergo, appuntamenti, shopping se del caso». Già ai piedi della scaletta dell'aereo, ove il diplomatico si è recato per accogliere il deputato socialista, iniziano i rapporti «complicati» tra i due e all'invito a comportarsi con una certa cautela anche per evitare che la polizia e i militari possano reagire in maniera violenta, Craxi risponde con «un'alzata di spalle». La mattina seguente, l'esponente socialista chiede all'ambasciata di mettere a disposizione un'auto con autista per «andare a deporre una corona di fiori sulla tomba di Allende», sepolto in tutta fretta e in segreto nel cimitero di Valparaíso<sup>7</sup>. La reazione è piuttosto risentita.

---

7 A dimostrazione dell'incertezza e del mistero che hanno circondato anche le spoglie del presidente Allende si pensi che la "Repubblica", nel 1990, parla del cimitero di Viña del Mar. Scrive il giornale romano che le sue spoglie «saranno trasferite da un'anonima tomba di Viña del Mar, una cittadina costiera a 140 chilometri a ovest della capitale cilena, in un cimitero di Santiago che ospita le salme di altri 12 presidenti cileni» (LA REPUBBLICA 1990). Per una ulteriore testimonianza sull'esumazione e sui solenni funerali di Salvador Allende si veda Luis Sepúlveda (2014: 53).

In un attimo mi turbinarono in testa pensieri che si accavallavano e che non sapevo dominare. Quest'uomo, mi dicevo, non ha capito quale è la situazione di questo paese, che cosa è successo l'11 settembre, non sa la brutalità dei militari, crede di poter fare gesti romantici, sciocchi e fuori luogo per poterli raccontare in Italia e farsi bello con mirabolanti dichiarazioni e fotografie alla stampa. Allende è morto, ancora non hanno deciso se è meglio per loro dire che si è suicidato o che lo hanno ammazzato loro. Lo hanno sotterrato da qualche parte lontano da Santiago e ufficialmente non solo nessuno sa dove sia la sua tomba ma non se ne deve neanche parlare. E non si devono fare domande, perché questi sparano. Durò un secondo questa mia frenetica esitazione. «Onorevole mi dispiace, gli dissi, ma stamattina la macchina serve a me». Lui riattaccò il telefono, io mi sentii sollevato. Tra l'altro come poteva Bettino Craxi pensare che io mandassi allo sbaraglio l'autista dell'Ambasciata per quelle stravaganti iniziative? (DE MASI P. 2013: 131-133)

De Masi ha ragione. La delegazione socialista è bloccata dai *carabineros* lungo un viale del cimitero e i poliziotti ordinano di uscire, altrimenti avrebbero aperto il fuoco.

“L'Avanti”, quotidiano del PSI, riporta una dettagliata descrizione degli avvenimenti.

Oggi nel cimitero di Santa Inés a Valparaíso, una pattuglia di “carabineros” ha impedito che la delegazione dell'internazionale socialista, recatasi in Cile, deponesse fiori sulla tomba del presidente Salvador Allende.

La delegazione [...] era entrata nel cimitero con alcuni mazzi di garofani rossi. Nessun funzionario ha voluto indicare la tomba della famiglia Grove, dove Allende è stato sepolto. [...] All'improvviso, in mezzo al cimitero, il gruppo è stato circondato da numerosi “carabineros” i

quali, con le armi puntate, hanno ordinato di non procedere oltre e hanno ritirato a tutti i componenti della delegazione il passaporto. L'olandese Van der Love, che aveva accennato a proseguire, è stato fermato con un ordine secco: «Otro paso y tiro» (un altro passo e sparo). [...] I fiori sono stati abbandonati sul posto, mentre tutta la delegazione sotto la minaccia dei fucili, veniva condotta negli uffici del cimitero. Qui i parlamentari sono stati interrogati [...]. Chieste istruzioni un tenente ha poi rilasciato i membri della delegazione restituendo i passaporti, ma vietando l'omaggio alla tomba di Allende. [...] I parlamentari socialisti sono poi ripartiti per Santiago, da dove domani rientreranno in Europa (L'AVANTI 1973: 1).

La sera stessa Craxi telefona a De Masi rappresentandogli la gravità dell'accaduto. Il diplomatico gli conferma che «quella era la situazione e lo [invitò] fermamente a non fare imprudenze». In quell'occasione Craxi sollecita anche informazioni su Paolo Hutter, corrispondente del giornale "Lotta continua", chiedendo di intercedere presso le autorità affinché possa tornare in Italia con lui. La riflessione di De Masi è spietata: «Mi immaginai la scena della porta dell'aereo che si apriva all'aeroporto di Milano e Craxi che appariva spingendo avanti il giovane da lui liberato e sottratto alle grinfie degli aguzzini fascisti. Ma dovette tornarsene in Italia da solo» (DE MASI P. 2013: 133).

Il giovane Hutter è liberato il 6 ottobre (HUTTER P. 2004: 90), proprio quando l'aereo che riporta in patria l'onorevole Craxi atterra a Milano.

Nel mese di novembre, inoltre, giungono i primi lasciapassare delle autorità cilene che consentono il rimpatrio dei connazionali rifugiatisi presso la sede di Calle Tirana e di un primo gruppo di cileni *asilati*. Il 17, partono i primi 37 ospiti con destinazione Roma. Troveranno sistemazione presso alberghi della capitale, in attesa di raggiungere i comuni che si sono resi disponibili ad ac-

coglierli. Tra essi è presente anche uno strano personaggio, Graziano Giroto, meglio conosciuto come “Fratello mitra”, per i suoi trascorsi di sacerdote e guerrigliero (GIROTO S. 1975, 2002; CHIERICI M. 1973). Entra in ambasciata ferito a una spalla, dopo uno scontro a fuoco con i soldati cileni che avevano attaccato il villaggio di contadini boliviani, fuggiti dal loro paese a causa delle persecuzioni dei militari golpisti e che avevano cercato rifugio nel Cile di Allende. De Masi racconta l'incontro con un misto di curiosità e interesse.

Un pomeriggio, ci si presentò in Ufficio un uomo ancora giovane, in giacchetta di jeans, visibilmente sofferente. Disse di chiamarsi Silvano Giroto, e a prova di questo esibì un passaporto italiano, e di essere un frate francescano che era vissuto in una *población* di Santiago negli ultimi mesi con un gruppo di boliviani da lui guidati fuori dal loro paese per sfuggire alla persecuzione del dittatore Banzer. Giroto raccontò che dopo l'11 settembre i militari avevano circondato la *población* sparando contro la gente. Lui era stato ferito a una spalla e aveva deciso raggiungere l'Ambasciata in cerca di protezione. Per illustrare la veridicità di quanto stava dicendo si tolse la giacca e mostrò la camicia sporca di sangue all'altezza della spalla sinistra. Disse che aveva perso molto sangue e che si sentiva debole.

Con Roberto pensammo che bisognava trovare un medico che gli desse una guardata ed eventualmente gli prescrivesse delle medicine. Ma la cosa si presentava molto delicata, fidarsi di un medico normale in quella situazione ci sembrava azzardato [...].

Facemmo entrare il nuovo “ospite” nella Residenza. Era un tipo interessante e ci intrattenemmo con lui ripetutamente nei giorni che passò con noi. Ci raccontò della sua vita in Italia nell'Ordine dei Francescani, con il nome di Frate Leone. Io gli ricordai una poesia che avevo im-

parato a scuola che diceva “Frate Leone, pecora di Dio, odimi attento...”. Lui la conosceva, sorrise che la sapessi anch’io. Poi disse che era diventato insofferente a quella vita e che era emigrato in Bolivia come missionario per aiutare i poveri e gli oppressi. Un giorno, mi raccontò, si era trovato nelle strade di La Paz mentre l’esercito caricava e massacrava la povera gente che protestava. Aveva deciso in un istante che doveva passare all’azione, afferrò un mitra abbandonato e cominciò a sparare contro i massacratori. Da allora era cominciata la leggenda di “Frate mitra”. (DE MASI P. 2013: 112-113)

Diverso è il giudizio che di “Fratello mitra” danno altri ospiti dell’ambasciata. Antonella Dolci, tra le prime a chiedere asilo, ne scrive a distanza di molti anni, nel 2003.

Un giorno corsero voci che era arrivato un ospite di riguardo, che era stato sistemato in una delle stanze dei piani superiori, perché era stato ferito in combattimento, non ricordo ora se alla spalla o alla gamba. Aveva con sé una rivoltella. Comunque della ferita dopo pochi giorni non si parlò più.

Era alto e biondo, sacerdote o ex-sacerdote, e si chiamava Silvano Girotti, soprannominato Fratello Mitra. Dopo qualche giorno, scese a mescolarsi con noi. Più tardi lo raggiunse una sua giovane amica. Dopo il suo arrivo, si produssero cose strane: apparvero sulle prime pagine di giornali italiani foto a tutto campo di Fratello Mitra, con tanto di pesante croce al collo e mitra in mano, tra un gruppo di piccolissimi contadini boliviani. Ci confermò giulivo che aveva comunicato lui alla stampa la sua presenza in ambasciata. Tra di noi c’era anche un giovane boliviano, che ogni volta che s’incontrava con Fratello Mitra lo prendeva a male parole (e anche, una sera, a cazzotti): a suo dire, ogni volta che un villaggio bolivia-

no riceveva la visita di Girotti, pochi giorni dopo apparivano i militari. Girotti, da parte sua, sosteneva a chi voleva sentirlo che conosceva benissimo quel boliviano e che era un infiltrato. Avevamo, su Fratello Mitra, opinioni diverse ma, in generale, l'alone di eroismo che lo circondava e il suo desiderio di pubblicità suscitarono piuttosto diffidenza. Che poi, appena emerso dal letto di dolore dopo il combattimento e la ferita, avesse indossato calzini color lavanda nella identica tonalità del foulard, costituì per alcuni di noi un ulteriore motivo di perplessità (DOLCI A. 2004: 142).

Di là dal modo di vestire, Silvano Girotto è un personaggio ambiguo (ZAVOLI S. 1992: 199), sfuggente, che racconta – almeno questo si evince dai suoi scritti – solo parte del suo vissuto e il suo “destino” può solo amplificare queste perplessità. Poco più che sedicenne, si arruola volontario nella Legione Straniera, con il falso nome di Garello Elio; diserta dopo l'addestramento e tre mesi in Africa settentrionale, non condividendo i metodi utilizzati contro gli algerini e in particolare le torture sistematiche dei francesi (GIROTTI S. 1975: 196). Rientrato in Italia anche grazie alla complicità dei resistenti nordafricani, è trovato a bordo di una autovettura rubata ed è arrestato a Torino. Ritorna in Francia, ma anche lì è catturato durante una retata della polizia, riconosciuto come Elio Garello, processato per diserzione e condannato a undici mesi di prigione. Lo salva il provvidenziale intervento della sua famiglia che, in Italia, protesta perché arruolatosi quando era ancora minorenne (GIROTTI S. 2002: 55-56). Il nuovo rientro in patria non è meno tormentato, poiché è arrestato con altri coetanei alla fine di maggio del 1958, quando ha da poco compiuto diciannove anni (CHIERICI M. 1973: 130-134). In carcere inizia una nuova vita, la conversione, l'ingresso nell'ordine dei francescani e, nel 1969, l'ordinamento sacerdotale. Poi la missione in America Latina, in Bolivia, ove si trova

durante il colpo di stato del colonnello Hugo Banzer nel 1971. È proprio lì che si determina una seconda conversione e frate Leone diventa “frate mitra”, guerrigliero al fianco dei contadini poveri boliviani. La repressione del governo militare lo costringe a cercare rifugio nel vicino Cile, governato da Salvador Allende e nel paese della Cordigliera si trova nei giorni del golpe di Pinochet e quando i soldati cileni assaltano l'accampamento nel quale vive con gli esuli boliviani. Ferito a una spalla, pochi giorni dopo la fine dell'esperienza di Unidad Popular cerca e trova rifugio in ambasciata.

A novembre è nel gruppo dei primi a partire per far ritorno in Italia. Dall'America Latina «ritorna con la fama, in gran parte millantata, di frate guerrigliero» (ZAVOLI S. 1992: 199). Come è noto, Giroto sarà infiltrato dai Carabinieri del generale Dalla Chiesa nelle Brigate rosse e contribuirà all'arresto di Curcio e Franceschini.

Le poche settimane che trascorre in ambasciata e la loro conclusione sull'aereo che lo riporta in Italia lasciano più di qualche perplessità. L'aereo compie uno scalo tecnico a Torino, non previsto dal piano di volo, e Giroto ne approfitta per allontanarsi, seguito da due persone vestite in maniera identica. I racconti del fatto si sovrappongono e non coincidono. De Masi scrive che gli «raccontarono che l'aereo dell'Alitalia, prima di atterrare a Milano, era stato fatto scendere a Torino dove un gruppo di Carabinieri aveva prelevato Fratello Mitra Giroto e se lo era portato via» (DE MASI P. 2013: 155-156). Antonella Dolci, che era a bordo dello stesso aereo, scrive:

Dovevamo far scalo a Milano ma, con la solita nebbia di novembre, Linate era chiuso e facemmo uno scalo tecnico a Torino. Ci avvertirono che saremmo stati fermi lì una mezz'oretta per fare benzina e, immagino, per caricare ancora quei terribili vassoi. Ci sgranchimmo le gam-

be, scambiammo quattro chiacchiere con gli amici seduti lontano. I soli a non muoversi, sui sedili a sinistra della porta posteriore, erano i due signori vestiti uguali. Si erano però tolti la giacca. Venne l'ordine di sedersi e riallacciare le cinture di sicurezza, anche le hostess si sedettero, cominciarono a sollevare la scaletta posteriore, quando fratello Mitra si alzò di un balzo dicendoci: «Ma che vado a fare a Roma? Io sono di Torino. Scendo qui». E si lanciò correndo dalla porta aperta. Ci girammo per vedere. Anche i due uomini vestiti uguali si lanciarono a terra, lasciando le giacche. Dopo pochi minuti, l'aereo ripartì. (DOLCI A. 2004: 146)

Ancora un'altra versione è quella dello stesso Girotto. Ancora una volta non c'è corrispondenza nei fatti né nelle date.

Finalmente, intorno al 20 di novembre, un aereo mandato dal governo italiano, con la copertura delle Nazioni Unite, ebbe il permesso di atterrare a Santiago per portare via i rifugiati dall'ambasciata, e fu così che, con altri duecento latinoamericani, lasciai il Cile per l'Italia, dove giunsi due giorni dopo.

L'aereo, diretto a Roma, fece uno scalo tecnico a Torino e, siccome avevo il passaporto in regola, scesi, mi presentai alla polizia di frontiera come un normale passeggero e uscii senza il minimo problema, lasciando che il mio zaino proseguisse per la capitale. Lo recuperai regolarmente dopo qualche giorno. (GIROTTI G. 2002: 352-353)

Neppure l'audizione di Girotto presso la Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi ("Commissione stragi") che si tiene il 10 febbraio 2000 chiarisce l'accaduto, anzi neppure ne parla. Si sa solo che qualche mese dopo il suo rientro in Italia, Girotto è avvicinato da un ufficiale dei Carabi-

nieri, il capitano Gustavo Pignero, all'epoca in forza al nucleo antiterrorismo del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, che finirà la sua carriera quale generale di brigata, in forza al SISMI, dirigente della Prima sezione (controspionaggio) e sarà coinvolto nel caso del rapimento di Abu Omar (COMMISSIONE STRAGI 2000: 2810 e ss.).

Sarà una coincidenza, ma Dalla Chiesa nel mese di ottobre del 1973 è promosso generale di brigata e nominato comandante della 1<sup>a</sup> brigata Carabinieri, con sede a Torino; nel maggio dell'anno successivo crea una struttura denominata Nucleo Speciale Antiterrorismo per la quale seleziona dieci ufficiali dell'Arma, uno dei quali è proprio il capitano Pignero.

Anche in questo episodio, la ricostruzione degli avvenimenti non è univoca, segue racconti differenti, lascia notevoli zone d'ombra che non si è ancora riusciti a dissipare.

### *De Masi e de Vergottini: una poltrona per due*

La vicenda cilena di de Vergottini ha inizio sul finire del 1973, quando accetta l'incarico di recarsi a Santiago e di sostituire Piero De Masi, che ha chiesto di essere assegnato ad altra sede diplomatica. Come ci dà conto l'edizione cilena del diario, il decreto ministeriale è firmato il 29 novembre (DE VERGOTTINI T. 1991: 14) mentre il suo trasferimento è previsto per i primi giorni di gennaio. I fatti subiscono una accelerazione nel periodo natalizio. Il 20 dicembre gli giunge una telefonata da Santiago. È Piero de Masi che lo

pregò di anticipare il viaggio: «[No puedo más – exclamó.] Questa mattina un gruppo di italiani “nostalgici” ha occupato i nostri uffici in segno di protesta contro la politica di Roma. Mi hanno sputato in faccia. Hanno colpito Roberto Toscano. Hanno rovistato i cassetti, sot-

tratto documenti, lanciato un proclama. Ho dovuto far intervenire la polizia cilena, con opportune garanzie, per farli uscire. Ma non ce la faccio più, la tensione è sempre più grande. [Ya no duermo en la noche, sueño con carros armados que entran en la residencia]. Ti prego: vieni il più presto possibile!». (DE VERGOTTINI T. 2000: 12)<sup>8</sup>

L'episodio è raccontato in maniera alquanto diversa da Piero De Masi che conferma il desiderio di andare via dal Cile, ma lo fa derivare da una insanabile avversione nei confronti del nuovo regime e, in seguito, alla preoccupazione per la presenza nel paese della sua famiglia. Chiarisce, altresì, che «fin dai giorni neri seguiti al golpe avevo manifestato a varie persone del Ministero a Roma il desiderio di andarmene da Santiago. Era certamente un sentimento che avevo, vedevo con difficoltà la prosecuzione della mia permanenza in Cile nella nuova situazione» (DE MASI P. 2013: 162). Il desiderio di andare via certamente è acuito dal ritorno della moglie e dei figli nel paese latinoamericano, i primi di giorni di novembre. Scrive, infatti, il diplomatico che «a rivedere la moglie e i bambini, mi sentii riportato nel mondo reale, come se uscissi da un incantesimo nel quale ero rimasto invischiato. Ma compresi anche che da quel momento avrei dovuto cambiare il mio modo di fare, avendo una famiglia a cui rendere conto delle mie azioni. Fino ad allora avevo agito in libertà, anche esponendomi qualche volta a qualche rischio. Ora era arrivato il momento di rimettermi sui binari». Il “benvenuto” che ricevono ad un posto di blocco militare, sulla strada che dall'aeroporto conduce alla capitale, certamente sconvolge sua moglie («Marylka era sotto una specie di choc, certo non si aspettava una simile accoglienza») e aumenta il desiderio di lasciare il paese e il clima determinato dalla dittatura militare (157-158).

---

<sup>8</sup> Per il testo dell'edizione cilena cfr. DE VERGOTTINI T. 1991: 15.

Assolutamente differente è, invece, il racconto che De Masi fa dell'arrivo di de Vergottini, attribuendo la sua partenza sì al suo desiderio ma anche alla volontà del Ministero di determinare una evoluzione nei rapporti con il paese andino. Scrive, infatti:

Verso la fine di novembre, dopo lo sblocco delle partenze degli asilati, Roma decise che era venuto il momento di cambiare la strategia delle nostre relazioni con il Cile. Via De Masi, perciò, e dentro un uomo di apparato, più compatibile di me con l'approccio "democristiano" che si era deciso di adottare. Il tutto con mille cautele per non dare l'impressione all'opinione pubblica, ancora fortemente mobilitata su tutto quello che riguardava il Cile, e in special modo alle forze di sinistra e al PSI alleato di Governo, che si volesse in qualche modo procedere ad un riconoscimento camuffato e sottobanco della Giunta militare cilena (162-163).

La decisione della sostituzione gli è comunicata il 2 dicembre, con un telegramma. Il suo successore lo «chiamò poco dopo e [...] disse che contava di arrivare alla fine di dicembre» (163).

De Masi, dunque, racconta la vicenda in modo sostanzialmente diverso da de Vergottini sia sulle reali motivazioni dell'avvicendamento, sia sui tempi della sua realizzazione.

Un appunto di don Tomaso pone un ulteriore tassello nella ricostruzione della vicenda. Il 12 gennaio, il giorno dopo il saluto del corpo diplomatico accreditato in Cile a De Masi, è necessario sospendere la partenza perché il successore resta "in missione temporanea" e non può operare come capo dell'ambasciata, proprio nel momento in cui le autorità cilene hanno acconsentito alla sua anomala presenza. «Sento il terreno mancarmi sotto i piedi. Perdo credibilità di fronte alle autorità locali [...]. Ma se io mi sento inerme e disanimato, Piero è frastornato: la partenza, cioè la liberazione dall'incubo cileno, risulta per lui un miraggio.

Disperato, manda un drammatico appello al ministro Moro, invocando motivi di salute» (DE VERGOTTINI T. 2000: 30). Riuscirà a partire il 27 gennaio dall'aeroporto di Santiago.

L'incarico di de Vergottini a Santiago, comunque, non è dei più semplici. "Nostra Casa" lo informa, pochi giorni prima della partenza da Roma, che non si sarebbe recato nella capitale cilena come "incaricato d'affari", «ma in semplice "missione" con l'obiettivo di ottenere i salvacondotti e di "placare" la collettività italiana». Un incarico che, sin dall'inizio, corre il serio rischio di naufragare se le autorità cilene non lo avessero accettato e lo avessero «rispedirlo al mittente» (DE VERGOTTINI T. 2000: 13). I termini esatti dell'incarico sono riportati da De Masi che trascrive la lettera che il segretario generale del Ministero, Roberto Gaja<sup>9</sup>, gli spedisce:

Signor Incaricato d'Affari

come sa, il collega De Vergottini è stato destinato a Santiago e ciò potrà consentirLe, secondo il Suo desiderio, di rientrare in Italia, dopo questi mesi di intenso e utile lavoro.

Data la particolare situazione delle nostre relazioni con il Cile, De Vergottini non dovrà essere notificato ufficialmente al Ministero degli Affari Esteri cileno; Ella dovrà limitarsi a presentarlo alle persone con cui Ella ha avuto ed ha normalmente rapporti di servizio, in particolare per la concessione dei lasciapassare ai rifugiati, e a comunicare verbalmente che i contatti fra codeste Autorità e la no-

---

9 Roberto Gaja è segretario generale del Ministero degli esteri dal 1969 al 1975, quando è nominato ambasciatore a Washington. Il suo nome compare tra i centocinquanta più importanti dirigenti dello Stato in una pubblicazione edita in occasione del centocinquantésimo anniversario dell'Unità (MELIS G. 2011: 241-242). Il nome dell'alto dirigente della Farnesina non compare nella versione italiana del diario.

stra Ambasciata saranno nel futuro assicurati – per la vie brevi da Lei sin qui seguite – dal Suo collega.

Ove tale comunicazione non fosse ritenuta sufficiente ed ove venissero sollevate difficoltà di qualsiasi genere, Ella si limiterà a prenderne nota ed a riferire a questo Ministero. Ella potrà partire appena si sarà raggiunta una ragionevole certezza che De Vergottini potrà continuare l'azione da Lei finora svolta.

Ad ogni buon fine ho dato visione all'Ambasciatore Behmann della presente lettera.

Nelle attuali circostanze Ella vorrà evitare di notificare comunque la Sua partenza e l'assunzione del Suo successore con Nota Verbale.

Secondo la migliore tradizione della diplomazia, a ciascuno è comunicato esclusivamente ciò che è di sua stretta competenza e, evidentemente, le rassicurazioni per la comunità italiana non sono argomento che interessano De Masi.

De Vergottini deve affrontare due compiti molto ardui. Chiarisce che la sua missione, così come gli era stato indicato da Gaja, è di «placare la collettività, sottolineando che si trattava di una fase transitoria destinata ad essere superata» e sottolinea la difficoltà del suo operato dovendo «plasmare questa “tesi” con sforzo quotidiano per renderla in qualche modo credibile, proprio quando, per altro verso, operavo in senso opposto, cioè con azioni che i coloni mi avrebbero rinfacciato» (DE VERGOTTINI T. 2000: 57).

De Vergottini rifiuta anche qualsiasi generalizzazione sugli orientamenti politici della collettività italiana, dividendola tra i nostalgici del fascismo («il manipolo di esaltati sputacchianti, maldestri emuli di D'Annunzio») e quanti, secondo lui differenti dai primi, provenienti da esperienze in alcuni casi di partecipazione alla lotta di resistenza nelle file dei partigiani monarchici (come Giovanni Ferralis, ad esempio), rifiutano la politica che

«non è una cosa per loro» e che considerano i governi solo in relazione al proprio lavoro e alle aspettative di consolidare il proprio benessere costruito nel corso degli anni da varie generazioni. Allende era lo «spauracchio» che minacciava le loro posizioni economico-sociali; «i suoi esperimenti erano giudicati soltanto da quest'angolo visuale». Per questo motivo, il *golpe* militare trova gli italiani «in prima linea ad omaggiare i nuovi padroni, che, pestando un terreno solido, proteggevano l'industria, il commercio ed il *fundo*» (57-58). Anche in questo caso, la versione cilena è leggermente diversa perché, dopo la protezione del commercio, l'ambasciatore evidenzia che le autorità militari «respetaban la propiedad, los “fundos”», indicando proprio la tutela della proprietà della terra, minacciata dal progetto di riforma agraria di Allende, quale uno dei motivi di maggiore adesione della collettività italiana al regime militare.

Due personaggi, dunque, de Vergottini e De Masi, molto differenti che ricordano e raccontano gli avvenimenti, mentre essi accadono o a distanza di anni, con evidenti difformità. Frutto, certo della differente storia dalla quale provengono: De Masi definisce il suo successore «uomo di apparato, più compatibile [...] con l'approccio democristiano che si era deciso di adottare» (DE MASI P. 2013: 163). Di più, rincara la dose perché, di fronte alla preoccupazione degli “asilati” che il «successore non sarebbe stato sulla mia stessa lunghezza d'onda su tutte le questioni che li riguardavano», afferma di non poter «certo giurare che de Vergottini se la sarebbe presa a cuore come me» e che è, comunque, rassicurato e garantito dalla presenza in ambasciata di Roberto Toscano, che avrebbe garantito la continuità (165). Infine, aggiunge che il comportamento di Tomaso con gli “asilati” «era distaccato, quasi estraneo, era evidente che li considerava un impaccio, si vedeva che lui era lì non per occuparsi di loro a tempo pieno, ma piuttosto per rimettere l'Ambasciata sui binari corretti di un funzionamento normale» (169).

De Vergottini, com'è nel suo stile, dà un giudizio molto più "sobrio" e scrive che il suo collega «ha circa 35 anni, piuttosto grassoccio, come tale dovrebbe essere pacifico e bonaccione, ma il tremore che noto nelle mani e nella voce, lo sguardo costantemente ansioso che i grossi occhiali non riescono a nascondere riflettono insicurezza e tensione» (DE VERGOTTINI T. 2000: 16). Anche in questo caso l'edizione italiana del diario nasconde una nota significativa e forse più dura: «Tal vez la dura prueba chilena le ha forzado la mano» (DE VERGOTTINI T. 1991: 22).

Su una cosa, di certo, De Masi ha ragione: de Vergottini stabilisce immediatamente rapporti con i maggiori rappresentanti della democrazia cristiana cilena, quelli più moderati, quelli di sinistra ma, anche, con quelli passati dalla parte dei golpisti. Il 31 dicembre, il giorno dopo il suo arrivo, incontra alla Moneda Enrique Bernstein, consigliere politico del ministro degli esteri, al quale era stato indirizzato da Carlos Mardones, nuovo ambasciatore in Italia (DE VERGOTTINI 2000: 24) e gli chiede l'assenso delle autorità alla sua missione; il 15 gennaio incontra l'ex presidente Edoardo Frei (30); il giorno dopo, incontra a una cena a casa di Belisario Velasco, direttore di Radio Balmaceda<sup>10</sup>, alcuni rappresentanti della sinistra democristiana, tra i quali Renán

---

10 Radio Balmaceda è stata una emittente storicamente legata alla Democrazia cristiana cilena. Nel 1971 la radio è donata a Felipe Amunátegui, consigliere della presidenza del Banco de Crédito e Inversiones e militante della DC. È lui che consegna un numero cospicuo di azioni al partito democristiano, mentre un'altra parte resta saldamente nelle mani del Gruppo Yarur, il gruppo economico-finanziario della famiglia cileno-palestinese allora guidato da Jorge Yarur Banna e in seguito dal figlio, Luis Enrique Yarur Rey. Durante la dittatura militare la radio è ripetutamente occupata dai rappresentanti della censura di regime e più volte sono sospese le trasmissioni, fino alla definitiva chiusura, il 22 marzo 1977. Belisario Velasco è il suo ultimo direttore.

Fuentealba, già presidente della DC cilena, e Bernardo Leighton, uno dei fondatori del partito (31-32)<sup>11</sup>.

È importante tener presente che il golpe raffredda bruscamente i rapporti tra la Democrazia cristiana italiana e quella cilena. Non è questa la sede per ricostruire le differenti posizioni, né per descrivere analiticamente i rapporti tra i due partiti. Giova ricordare, però, il legame tra le due organizzazioni dalla fondazione del PPI sino agli anni quaranta, rafforzatosi durante la presidenza di Eduardo Frei Montalva. Il concetto di “rivoluzione nella libertà”, che costituisce la parola d'ordine della campagna elettorale presidenziale del 1964, «rappresenta una risposta concreta del Pdc ai dilemmi della società industriale, riconoscendo la necessità di introdurre cambiamenti strutturali, anche rivoluzionari, per superare le profonde disuguaglianze sociali che affliggevano il Cile, presentandosi inoltre come alternativa al marxismo». Le scelte del governo si concretizzano in «politiche quali la sindacalizzazione dei contadini, la riforma agraria, la promozione popolare e la nazionalizzazione del rame» (ZALDÍVAR

---

11 Dalle notizie disponibili risulta che Bernardo Leighton sia stato invitato in Italia dal presidente della gioventù democristiana italiana, Gilberto Bonalumi («Dos meses después de iniciada la dictadura, en noviembre de 1973, Bernardo Leighton fue invitado junto a su esposa, Ana María Fresno, por el Presidente de la Unión de Juventudes Demócrata Cristianas de Italia, para explicar lo que ocurría en Chile», <https://web.museodelamemoria.cl/a-42-anos-del-atentado-a-bernardo-leighton>). Non è dato sapere quando si realizza il viaggio in Italia. Di certo, il 15 novembre 1973, “l'Unità” riporta un trafiletto nel quale si denuncia la volontà delle autorità militari cilene di allontanare dal paese al più presto Bernardo Leighton, con la motivazione che le sue posizioni, notoriamente e pubblicamente contrarie al regime, «pregiudicano le buone relazioni tra i militari e la DC (L'UNITÀ 1973b: 14). All'inizio di gennaio 1974 è ancora a Santiago, come testimonia de Vergottini; a febbraio giunge in Italia (CONIGLIO A. 2020) e tiene una serie di conferenze; nel settembre di quell'anno, un decreto della Giunta gli impedirà di rientrare in patria. Il 6 ottobre 1975 è ferito in attentato a Roma.

P. 2010: 83-84). Il deputato cileno Andrés Zaldívar ricorda che la legge di riforma agraria italiana (la cosiddetta “legge stralcio” del 1950) «rappresentò una sorta di antecedente di quella cilena [...]. Durante questo periodo ci fu un intenso scambio politico e culturale, e gli italiani guardavano al processo cileno come a un modello esemplare, nel senso che avrebbe potuto rappresentare un’alternativa al mondo marxista in America Latina» (85). Il vicepresidente della Corporación de Reforma Agraria durante la presidenza Frei, Rafael Moreno, racconta a Paula Zaldívar che in quegli anni

vi fu una forte collaborazione da parte della Democrazia Cristiana italiana. Nonostante i due modelli non possano essere confrontati – poiché gli italiani implementarono il proprio con criteri di settorializzazione mentre noi in modo più generalizzato – quello che si verificò fu un’intensa collaborazione e attività di scambio. Nel 1964 una delegazione cilena si reca in Italia per osservare l’esperienza della riforma agraria italiana, realizzata nella Maremma e in Puglia. E a metà degli anni Sessanta venne in Cile Tommaso Morlino, in veste di presidente dell’Ente Maremma, che successivamente raggiunse la carica di Presidente del Senato italiano, diffondendo la tesi della necessità di circoscrivere la riforma ad aree territoriali specifiche, ma noi cileni non eravamo d’accordo, rispetto alla nostra realtà locale [...]. Ma c’è un dato importante: uno degli antecedenti della riforma agraria in Cile, che fa tesoro degli apporti italiani, è il Congreso de Vivienda Rural, realizzato con l’Universidad Católica a metà degli anni ’50, al quale partecipò il monsignor Ligutti, rappresentante pontificio dell’area rurale del Vaticano. Questi diede un importante contributo, che successivamente si è rivelato uno strumento di analisi della vita rurale, che rappresentò uno degli argomenti principali per applicare l’esperienza della riforma agraria in Cile. (85)

Il colpo di stato militare “raffredda” le cordiali relazioni tra i due partiti, ma anche nella Democrazia Cristiana cilena la divisione e i contrasti sono molto evidenti. De Masi racconta che il sottosegretario agli esteri italiano, il democristiano Luigi Granelli – che egli definisce testualmente «serio, intelligente onesto [che] aveva preso molto sul serio la questione cilena e intendeva fare qualcosa per aiutare quanti fossero in difficoltà» – gli invia, tramite il corriere diplomatico, una lettera da consegnare personalmente a Radomiro Tomic, candidato democristiano sconfitto da Allende nelle elezioni presidenziali del 1970. In occasione del loro incontro, Tomic ha parole molto dure nei confronti del suo partito e confessa al diplomatico che «la Democrazia Cristiana cilena aveva sbagliato tutto e che adesso erano tutti prigionieri dei militari [...] che lui e i pochi che la pensavano come lui consideravano Frei responsabile di quegli errori». “Ridendo” confida a De Masi, inoltre, che «Bernardo Leighton [...] aveva attaccato al muro di casa sua una fotografia di Eduardo Frei e continuava a passargli davanti e gridargli “huevón”, “coglione”» (DE MASI P. 2013: 112). Si pensi, inoltre, che quel partito, durante gli anni '90, gestisce la delicata fase della transizione alla democrazia (presidenze Aylwin e Frei Ruiz-Tagle) mostrando un atteggiamento “morbido” nei confronti del dittatore e del regime.

Andrés Zaldívar, in una intervista alla figlia Paula, chiarisce la situazione creatasi dopo l'11 settembre:

All'interno di questo rapporto così stretto, caratterizzato dalla fratellanza tra la Dc italiana e la Dc cilena, avviene un cortocircuito a causa del golpe, poiché in Europa arrivò la notizia che noi avevamo preso parte al golpe e che Frei gli aveva aperto le porte. E ciò fu inoltre alimentato dal fatto che, appena realizzato il golpe, la Democrazia Cristiana scrisse due documenti. Uno, patrocinato

da Frei, e al quale anche io ho preso parte, in cui sebbene non condannassimo apertamente il golpe, ammettevamo che il governo della Up aveva creato tutte le condizioni per renderlo possibile, e lanciavamo un appello affinché i militari restituissero il potere ai civili. Contemporaneamente, nell'altro, Bernardo Leighton, Andrés Aylwin e altri, condannavano il golpe e non aprivano alcuno spiraglio. Tali documenti si realizzarono lo stesso giorno, 4 o 5 giorni dopo l'accaduto.

Io credo che fu un errore di valutazione, ma il documento di Frei non appoggiava il golpe, no, bensì postulava che il crollo della democrazia si era prodotto a causa del vuoto generato da Allende e della sua incapacità ad aprire spazi di dialogo, cui conseguì il malgoverno e da questo, a sua volta, l'intervento militare. Credevamo sinceramente che ciò avrebbe portato rapidamente al ritorno alla democrazia. Ma ci sbagliavamo. Il pronostico di Leighton fu più esatto. (93)

Solo dopo alcuni mesi, durante i quali assai frequenti sono gli scambi e i viaggi di esponenti dei due partiti, e dopo alcuni avvenimenti rilevanti si chiariscono i rapporti tra la DC italiana e quella cilena. In particolare, nel febbraio 1974, la Dc cilena accusa la giunta di violazione dei diritti umani, a maggio i militari chiudono Radio Balmaceda e a ottobre vietano a Bernardo Leighton di rientrare in patria. Quegli avvenimenti inducono i democristiani cileni ad assumere una posizione di netta condanna del governo militare e ciò permette di «ristabilire i legami di cordialità e fratellanza» tra i due partiti (94).

Le difficili relazioni tra i partiti democristiani dei due paesi non agevolano la coabitazione tra i due diplomatici, resa ulteriormente contrastata sia per le differenti personalità, forse anche a causa dei pregiudizi oltre che delle legittime preoccupazioni, sia per questioni tecniche burocratiche che corrono il rischio di far

esplodere la situazione tra Cile e Ambasciata italiana che si regge in precario equilibrio su una serie di “espedienti”.

Cominciò così quella strana situazione, con due Incaricati d’Affari che dovevano dividere la conduzione dell’Ambasciata. Il primo problema fu decidere dove si sarebbe sistemato De Vergottini e dove sarei stato io. Lui era più anziano di grado, io ero stato fin lì il Capo di fatto, anche se ovviamente non mi ero mai trasferito nell’Ufficio dell’Ambasciatore, anche quando era ormai chiaro che Behmann non sarebbe più tornato. Ma gli lasciai volentieri l’Ufficio del comando e io restai nel mio, più piccolo, da numero due.

Più serio era l’altro problema, quello della firma. Io ero ancora Incaricato d’Affari e la mia firma era quella nota al Ministero cileno (sia pure nella forma anomala da me inventata) e la lettera di Gaja era chiara a proposito della notifica di De Vergottini. Ma lui era più anziano di me e sarebbe stata una bestemmia della gerarchia amministrativa che lui scrivesse qualcosa e poi me la portasse per la firma. Perciò ci dividemmo i compiti: quello che era diretto al Cile, Governo o Ambasciate e ogni altra comunicazione, avrei continuato a firmarlo come prima. Le cose per Roma le avrebbe firmate lui. (DE MASI P. 2013: 168)

Un’altra soluzione in stile De Masi.

Il giudizio più interessante e umanamente significativo che don Tomaso dà del suo collega è racchiuso in un periodo che non è riportato nell’edizione italiana, che si riferisce al viaggio verso l’aeroporto.

En cuanto a mí, me ha bastado compartir con él la misma experiencia, aunque sea por poco tiempo, para acercarme más a él. Se ha establecido entre ambos una solidaridad que ni él en su ansiedad, ni yo en mi introversión, he-

mos logrado expresar. Digo: “Hoy es como si debiese recibir de ti, en relevo, el testimonio de una imaginaria carrera de postas, pero ignoro cuántos metros me faltan para completar la prueba y lograr así la meta”. Piero me observa distraído, tal vez no capta el sentido último de mis palabras, pero ve en mí una afectuosa comprensión y, por eso tal vez, me dirige una mirada de reconocimiento. (DE VERGOTTINI 1991: 49)

In meno di un mese, il più anziano diplomatico esprime un giudizio quasi affettuoso sul suo predecessore, che non riflette il giudizio più astioso e severo di De Masi.

Si chiude, il 27 gennaio, una diarchia nella sede diplomatica a Santiago; una convivenza non semplice per i caratteri assai differenti dei protagonisti, per le difficoltà dettate dalla natura e dalle modalità della missione di de Vergottini, dalla patente contraddizione tra un diplomatico più giovane che da prima regge la sede diplomatica e uno più anziano, che non è accreditato presso le autorità cilene ma che è, nei fatti, il capomissione.

In poco meno di un mese due funzionari si avvicinano alla guida di una missione diplomatica acefala, sempre in bilico tra il rispetto della prassi e delle convenzioni, l'obbligo di osservare le disposizioni impartite dal Ministero degli esteri italiano di non intrattenere rapporti ufficiali con la giunta militare e necessità di soccorrere quanti chiedono aiuto e si rifugiano nella residenza dell'ambasciatore.

Due personalità assai diverse, non sempre in sintonia tra loro e, talvolta, animati da una certa diffidenza, soprattutto da parte del più giovane e più irruento De Masi. Due diverse personalità che scrivono una bella pagina della solidarietà italiana nei confronti del paese sudamericano.

### *Bibliografia*

ANDREOTTI Giulio, 2000, *Prefazione*, in Tomaso de VERGOTTINI, *Cile: diario di un diplomatico (1973-1975)*, Koinè Nuove Edizioni, Roma, pp. 7-9.

BARBARANI Emilio, 2015 [2012], *Chi ha ucciso Lumi Videla. Il golpe di Pinochet, la diplomazia italiana e retroscena di un delitto*, Mursia, Milano.

CALAMAI Enrico, 2003, *Niente asilo politico. Diario di un console nell'Argentina dei desaparecidos*, Editori Riuniti, Roma.  
*delitto*, Mursia, Milano.

CANDREVA Gino, 2016, *La storiografia à la carte di Giampaolo Pansa*, "Zapruder", 39, pp. 126-135.

CHIERICI Maurizio, 1973, *Fratello Mitra*, Ratelli Fabbri Editori, Milano.

COMMISSIONE PARLAMENTARE D'INCHIESTA SUL TERRORISMO IN ITALIA E SULLE CAUSE DELLA MANCATA INDIVIDUAZIONE DEI RESPONSABILI DELLE STRAGI ("COMMISSIONE STRAGI"), 2000, *62° resoconto stenografico della seduta di giovedì 10 febbraio 2000*, Camera dei Deputati-Senato della Repubblica – XIII legislatura, Roma, pp. 2810-2856.

CONIGLIO Alessia, 2020, *Il caso Bernardo Leighton*, "The Collage Post", <https://www.thecollagepost.it/2020/02/07/il-caso-bernardo-leighton/?v=5ea34fa833a1>.

CORRIERE DELLA SERA, 1973, *La testimonianza dell'on. Craxi sulla tragedia del popolo cileno*, "Corriere della sera", 7 ottobre, p. 8.

CORRIERE DELLA SERA, 2001, *Quella lettera che ha ispirato le parole di Ciampi su Salò*, "Corriere della Sera", 17 ottobre.

CORPORACIÓN NACIONAL DE REPARACIÓN Y RECONCILIACIÓN, 1996, *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Andros, Santiago, 3 vols.

D'ANGELO Giuseppe, 2022a, *La finale cilena della Coppa Davis e il dibattito nella stampa italiana*, in Id., *Studi di storia e cultura latinoamericana*, Paguro Edizioni, Mercato S. Severino (SA), pp. 121-148.

D'ANGELO Giuseppe, 2022b, *Luis Sepúlveda, il guerriero dell'arcobaleno: sempre sconfitto, mai vinto.*, in Id., *Studi di storia e cultura latinoamericana*, Paguro Edizioni, Mercato S. Severino (SA), pp. 149-181.

DE MASI Piero, 2013, *Santiago. 1 febbraio 1973 - 27 gennaio 1974*, Bonanno Editore, Roma.

DE MASI Piero, 2014, *Santiago. 1 de febrero de 1973 - 27 de enero de 1974*, Pehuén, Santiago del Cile.

DE VERGOTTINI Tomaso, 1991, *Miguel Claro 1359*, Atena, Santiago.

DE VERGOTTINI Tomaso, 2000, *Cile: diario di un diplomatico (1973-1975)*, Koinè Nuove Edizioni, Roma.

DOLCI Antonella, 2004, *Pasta e fagioli all'ambasciata*, in Emilio FRANZINA (a cura di), *Racconti dal mondo. Narrazioni, saggi e memorie delle migrazioni!*. Premio Pietro Conti, quinta edizione, Cierre, Sommacampagna (VR), pp. 127-147.

GIROTTI Silvano, 2002, *Mi chiamavano Frate Mitra*, Edizioni Pao-line, Milano.

GIROTTI Silvano, 1975, *Padre Leone: la mia vita*, Sperling & Kupfer, Milano.

GRILLO Rosa Maria, 2021, *Percorsi della memoria. Storia e storie nella letteratura testimoniale*, "Sinestesie", numero tematico, XXII.

GRILLO Rosa Maria, 2022, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*, Officine, Salerno.

HUTTER Paolo, 2004, *Diario dal Cile. 1973, 2003*, il Saggiatore, Milano.

LA REPUBBLICA, 1990, *Allende sepolto insieme agli altri presidenti cileni*, "Repubblica", 4 settembre.

LA REPUBBLICA, 2001, *Ciampi: «Anche i ragazzi di Salò volevano un'Italia unita»*, "la Repubblica", 15 ottobre.

L'AVANTI, 1973, *Impedito l'omaggio alla tomba di Allende*, "L'Avanti", 5 ottobre, p. 1.

LEVI Arrigo, 2004, *America Latina: memorie e ritorni*, il Mulino, Bologna.

LEVI Primo, 1986, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.

L'UNITÀ, 1973a, *Testimonianza del vice-segretario socialista di ritorno da Santiago*, "l'Unità", 7 ottobre, p. 16.

L'UNITÀ, 1973b, *I golpisti vogliono cacciare dal Cile un dirigente dc*, "l'Unità", 15 novembre, p. 14.

MELIS Guido (a cura di), 2011, *Servitori dello stato. Centocinquanta biografie*, Cangemi, Roma.

PANSA Giampaolo, 2003, *Il sangue dei vinti. Quello che accadde in Italia dopo il 25 aprile*, Sperling & Kupfer, Milano.

PANSA Giampaolo, 2005, *Sconosciuto 1946*, Sperling & Kupfer, Milano.

PANSA Giampaolo, 2006, *La grande bugia*, Sperling & Kupfer, Milano.

PANSA Giampaolo, 2007, *I gendarmi della memoria*, Sperling & Kupfer, Milano.

PANSA Giampaolo, 2010, *I vinti non dimenticano*, Rizzoli, Milano.

PARISE Goffredo, 2007, *Guerre politiche. Vietnam, Biafra, Laos, Cile*, Rizzoli, Milano.

REDAZIONE ADNKRONOS, 1996, *Violante: riflettere su resistenza e sui vinti di ieri. "Capire le ragioni senza revisionismi falsificanti"*, "adnkronos", 10 maggio 1996, in [http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1996/05/10/Politica/VIOLANTE-RIFLETTERE-SU-RESISTENZA-E-SUI-VINTI-DI-IERI\\_132000.php](http://www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1996/05/10/Politica/VIOLANTE-RIFLETTERE-SU-RESISTENZA-E-SUI-VINTI-DI-IERI_132000.php).

SEPÚLVEDA Luis, 2002, *Il generale e il giudice*, Guanda, Parma.

SEPÚLVEDA Luis, 2014, *Ingredienti per una vita di formidabili passioni*, Guanda, Parma.

SILVA ENRÍQUEZ Raúl, 1991, *Presentación*, in Tomaso de VERGOTTINI, *Miguel Claro 1359*, Atena, Santiago, pp. 9-10.

SILVA ENRÍQUEZ Raúl, 2000, *Prefazione del cardinale del Cile, Raúl Silva Henríquez, alla edizione del libro in lingua spagnola (1991)*, in Tomaso de VERGOTTINI, *Cile: diario di un diplomatico (1973-1975)*, Koinè Nuove Edizioni, Roma, pp. 249-250.

TABUCCHI Antonio, 2001, *L'Italia alla deriva. Critica alle dichiarazioni di Ciampi sui ragazzi di Salò*, "l'Unità", 21 ottobre.

TAIBO (I) Paco Ignacio, 2010, *Per fermare le acque dell'oblio*, Tropea, Milano.

TUTINO Saverio, 1973, *Dal Cile. Come si realizza la controrivoluzione. Ottobre 1972-Settembre 1973*, Mazzotta, Milano.

VERDUGO Patricia, 2006, *Gli artigli del puma. I crimini della Carovana della morte nel Cile di Pinochet*, Sperling & Kupfer, Milano.

VICARIO Guido, 1987, *Il soldato di Allende. Dalle "Memorie" di Carlos Prats Gonzáles*, Editori Riuniti, Roma.

VICARIO Guido, 1978, *Militari e politica in America Latina*, Editori Riuniti, Roma.

ZALDÍVAR Paula, 2010, *Tracce e frammenti: la vita politica in Cile e i suoi rapporti con l'Italia, 1960-1990*, in Raffaele NOCERA - Claudio ROLLE CRUZ, *Settantatré. Cile e Italia, destini incrociati*, Think Thans, Napoli, pp. 79-113.

ZAVOLI Sergio, 1992, *La notte della Repubblica*, Nuova Eri-Mondadori, Milano.



*Valeria Anna Vaccaro*<sup>1</sup>, *Rosario Pellegrino*<sup>2</sup>

Università degli Studi di Salerno

### *Introduzione*

La produzione latino-americana ha faticato a lungo prima di essere apprezzata come letteratura a tutti gli effetti. La storia letteraria francese, infatti, ha abituato i lettori e soprattutto i critici a essere selettivi nonché a prediligere le opere editate in Francia, in particolare, a Parigi. La geografia induce a credere che le opere possano essere lette e criticate in Francia ed essere esportate in luoghi lontani come il continente latino-americano, non viceversa. Solo il riconoscimento di premi letterari di prestigio e una scrittura che segua i canoni del *bon français* possono garantire alle opere di uscire dall'aurea di mediocrità e anonimato per entrare a far parte della pletora delle opere francesi "autentiche". La globalizzazione sembra invertire questa tendenza a favore del riconoscimento del valore di opere pubblicate anche in altre parti del mondo e in una specifica varietà di francese.

A lungo ci si è interrogati sul ruolo che ha esercitato la capitale francese sugli scrittori francofoni americani. I contatti culturali con la Francia, le letture di autori francesi più o meno noti, gli

---

1 Autrice dei Paragrafi 2, 3 e delle Riflessioni conclusive.

2 Autore dell'Introduzione e del Paragrafo 1.

studi svoltisi talvolta nell'ambito dell'Esagono spiegano le ragioni di un riferimento costante a una letteratura internazionale quale è quella francese. Ne è testimonianza un lavoro di Jean-Claude Villegas, il cui titolo, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine* (VILLEGAS J. C. 2007) ipotizza un rapporto privilegiato tra il continente latinoamericano e la sua capitale letteraria ideale pur distante migliaia di chilometri. Un ulteriore segnale di tale rapporto è offerto da un convegno tenutosi a Friburgo nel 2004 i cui atti hanno per titolo *France-Amérique latine: croisements de lettres et de voies* (BRUNO BERG W. - BLOCK DE BEHAR L. 2004).

Ci si rende conto che studi comparatistici del genere rientrano nel contesto cosiddetto postcoloniale che, da tempo, indulge a dinamiche esterne alla letteratura soffermandosi su aspetti storici, politici e ideologici. I rischi di una deriva di assoggettamento culturale a un'ipotetica madrepatria sussistono, ma l'intenzione reale del presente lavoro è di scoprire legami più o meno reconditi di autori latino-americani che scelgono il francese come lingua veicolare e che, in qualche misura, sono influenzati dal modello parigino, pur affrontando tematiche locali e distanti dagli stereotipi francesi.

La tesi di Villegas, secondo la quale Parigi sarebbe capitale internazionale della letteratura in particolar modo nel XX secolo, induce a pensare che la letteratura ispanoamericana di un certo rilievo, alla ribalta internazionale, avrebbe come modello e canone letterario un punto di riferimento geografico coincidente con Parigi (VILLEGAS J. C. 2007). Nonostante le apparenze l'intenzione dell'autore non è di affermare una tendenza neocolonialista, bensì di indagare i legami che sottendono le relazioni transatlantiche evidenziando contributi, relazioni e arricchimenti frutto degli scambi tra autori ispanoamericani e il mondo letterario parigino. Né intende rinnegare, soprattutto in seguito all'indipendenza dei paesi sudamericani nella seconda metà del XX secolo, l'autonomia culturale di paesi che, dopo il boom letterario

dell'esilio, affrontano tematiche e operano scelte autonome per narrare la vita e strutturare percorsi in direzioni nuove per affermare una letteratura adulta assunta a ruoli internazionali.

Certo lo sguardo su Parigi persiste in alcuni, in modo particolare in coloro che nel periodo storico dell'esilio avevano trovato a Barcellona e a Parigi luoghi in cui il fermento culturale e la loro voglia di raccontare e raccontarsi erano di grande attualità. Non è un caso che entrambe le città avevano esercitato su alcuni un fascino in quanto città di riconoscimento del loro impegno e della loro scrittura.

La fine del secolo e l'internazionalizzazione della diffusione letteraria rappresentano un punto di arrivo per autori che, a lungo, avevano vissuto un processo di professionalizzazione affermandosi come autori indipendenti e, soprattutto, dalla scrittura adulta e precisa, non solo e non tanto di denuncia, ma anche espressione di culture altre e relativamente lontane dai modelli europei di riferimento.

Determinati autori francofoni, oggetto del presente studio condiviso con la collega Vaccaro, si sono prestati a forme di apparente sincretismo che, da una parte, affonda le radici nell'universo francese e, dall'altra, si fa espressione di una cultura locale ricca di espressioni e traslati linguistici. È il caso di Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau autore, quest'ultimo, di cui si parlerà nella seconda parte di questa breve relazione.

In riferimento all'ambito delle ex-colonie francesi e dei cosiddetti territori d'oltremare, il riferimento culturale è sostenuto dall'uso diffuso della lingua francese più o meno imposto dalla madrepatria lingua che, d'altronde, è da considerare uno strumento privilegiato per contatti di confronto e dipendenza dalla Francia. Se è vero che parlare una lingua equivale ad interiorizzarne la cultura (FANON F. 1952), è altrettanto vero che essa diventa per i letterati veicolo di interiorizzazione di strumenti e modelli di una letteratura adulta e ben radicata nel mondo cul-

turale europeo e non solo. Nel caso di specie: «Elle [la langue française] cristallise les réalités imaginaires d'une identité locale qui n'a presque pas d'expressivité si elle se fait en dialectes locaux – les créoles et les langues indigènes, par exemple, aux Antilles et en Guyane» (SILVA-REIS D. - GYSSELS K. 2020: 9).

La scelta libera di utilizzare il francese è dettata talvolta da desiderio ed esigenza di essere compresi a livello planetario, di diffondere culture lontane da Parigi ma desiderose di farsi conoscere e di rivelare mondi e prospettive ignoti eppure ricchi e alternativi. Accade che la lingua del colonizzatore si riveli strumento privilegiato di accoglienza biunivoca superando i *clichés* cui il mondo coloniale ha abituato il lettore assumendo connotati franco-antillesi, franco-martinichesi e così via.

Le variazioni diatopiche della lingua francese in contesti del genere contribuiscono gradualmente alla liberazione, in virtù di tali identità gemmate dal sistema francese a contatto con le culture locali, dello stigma di “letteratura seconda”, superando ciò che, in occasione del conferimento del Premio Nobel a Stoccolma, il poeta messicano Octavio Paz definì la “maledizione dell'anacronismo”, intendendo con ciò la distanza temporale che separa la letteratura prodotta in America latina, ancorché in lingua francese, da quella del centro culturale di riferimento, ovvero Parigi.

### *Martinique et Guadeloupe: due realtà “carrefour”*

La conquista della Martinique e della Guadeloupe risalente al 1635, avvenuta a opera dei Francesi, ha collocato queste due realtà in una dimensione marcatamente interculturale dando vita, a livello linguistico e non solo, a un irreversibile processo di creolizzazione in cui le culture prevalenti, amerindiana, africana ed europea, hanno finito con il confondersi pur conservando sparute peculiarità. Come è accaduto altrove e in diverse epoche,

l'effetto sulla popolazione è stato contrassegnato dalla perdita di identità e da un senso di straniamento che, a sua volta, ha suscitato sentimenti di malessere e una ricerca costante del senso di appartenenza. Ne è dimostrazione la ricerca di radici riconoscibili e condivisibili da parte di autori antillesi che, nel corso dei secoli e in particolare nel secolo scorso, si sono messi in cerca di elementi comuni estranei all'identità francese, quasi a voler epurare la loro cultura da elementi europei naturalmente attribuibili agli effetti della conquista francese.

Lo sforzo di quegli autori della prima metà del secolo ha dato frutti interessanti e di grande rilievo sia in ambito letterario che in quello più strettamente linguistico. La questione della soggettività in queste isole è stata oggetto della scrittura di Patrick Chamoiseau che, attraverso i suoi personaggi, manifesta la volontà di una generazione di letterati di indagare per riscrivere la storia identitaria di popoli vissuti sempre a un incrocio di lingue, culture e tradizioni diverse. Tale sforzo ha richiesto un impegno notevole se si pensa che la storia ritrovata o ricostruita deve necessariamente fare i conti con il processo di adattabilità a un dato modello immaginato e ricavato da uomini di cultura che hanno operato per definire tempi, luoghi e caratteristiche di identità sospese tra realtà e immaginazione. La loro preoccupazione è trasmettere un modello culturale non sempre in linea con quello reale per restituire dignità a gente che non ha avuto modelli di riferimento rigidi e stabili perché ricavati da brandelli di identità surrogata o liberamente accettata. Si pensi a tutta la questione del mancato riconoscimento dell'identità antillense da parte dei francesi che, sin dall'infanzia, si preoccupano di formare giovani francesi perfettamente allineati al sistema scolastico e sociale della madrepatria (CHAMOISEAU P. 2012).

Nel perseguire il suo obiettivo, Chamoiseau fa riferimento a Édouard Glissant in particolar modo nella scelta di un regioletto e non di una lingua e, soprattutto, l'immagine della creolità più

che il creolo *tout court* per manifestare il suo senso di appartenenza (CHANCÉ D. 2013). Pur continuando a pubblicare con case editrici francesi (Seuil, Gallimard), forse retaggio dei suoi studi francesi o, semplicemente, perché le case editrici in questione gli garantivano una diffusione internazionale e soprattutto nell'ambito dell'Esagono, Chamoiseau continua la sua ricerca di una lingua che gli consenta di esprimere l'identità di un popolo senza tradimenti né esitazioni. E questa lingua sarà frutto di un ibrido o di un'ibridazione per affermare il tessuto identitario di comunità senza una vera identità. Ciò si riscontra nella creolità che, gradualmente, Chamoiseau farà passare in secondo piano superando la fase strettamente indagativa e adottando uno stile meno offensivo e aggressivo a favore di una sorta di normalizzazione del linguaggio. Scrittura e immagini esprimono una realtà amplificata che si apre a ulteriori possibilità e in cui il fantastico occupa spazi immensi e impensabili. In questa dimensione le sue forme espressive si rivelano sconfinata e si modificano in base alla necessità di restituire dignità all'oralità caraibica e a fare della scrittura una forma di trascrizione e riscrittura in cerca di un'identità perduta o mai posseduta fino in fondo.

La riscrittura in Chamoiseau si concretizza nella trasposizione di un *kont*, tipica produzione orale creola, come avviene in *Solibo Magnifique* del 1988 in cui l'autore realizza un'operazione di riscrittura di un'*oraliture*, termine presente nel romanzo: «Non, pas écrivain: marqueur de paroles, ça change tout, inspecter, l'écrivain est d'un autre monde, il rumine, élabore ou prospecte, le marqueur refuse une agonie: celle de l'oraliture, il recueille et transmet » (CHAMOISEAU P. 1988: 159).

Tale termine consente all'autore di definire il ruolo dello scrittore: *marqueur de paroles* che si limita a raccogliere e a trasmettere l'esistente, il creolo. Chamoiseau definisce il compito dello scrittore antillense: raccoglie e trasmette l'enorme patrimonio della tradizione orale che, altrimenti, andrebbe perduta e che, sola,

può contribuire a farla uscire dall'oblio e garantirle un futuro (FIGUEIREDO E. 1993: 30).

*Forme di scrittura, tran-scrittura o trascrizione dell'oralità come forma di autotraduzione*

Per affrontare gli aspetti intralinguistici dell'opera di Chamoiseau, abbiamo compiuto una lettura di tre romanzi: *Solibo Magnifique* del 1988, *Texaco* del 1992, che vinse il Premio Goncourt, e *Écrire en pays dominé* del 1997. *Solibo* è ambientato a Fort-de-France nel periodo del Carnevale e tratta della morte sospetta del personaggio Solibo seguita da un'inchiesta giudiziaria durante la quale Chamoiseau esplora, attraverso gli interrogatori, l'universo dei *Maîtres de la parole*, di quei narratori che prediligevano la parola, il discorso non virgolettato. *Texaco* è il racconto di 150 anni di storia martinichese che Marie-Sophie Laborieux fa a Chamoiseau e in cui mostra di affrontare l'ultima battaglia contro la distruzione del quartiere Texaco con la forza della Parola. *Écrire en pays dominé* è una riflessione molto dura sul mondo sotterraneo dello scrivere – quindi del pensare e dell'agire – in condizioni di sudditanza, è un grido di rifiuto silenzioso, condotto “su” e “con” la scrittura, ma che per Chamoiseau non è mai *écriture*, bensì è *écrire* per mettere in risalto il lavoro di trasposizione e, più precisamente, è *marquer la parole* che in creolo vuol dire “scrivere e, allo stesso tempo, ritmare l'assolo nel concerto dei tamburi che accompagnano il narratore”; il suo francese è, infatti, nutrito di ritmi e immagini creole. A tal proposito, sottolineiamo con Laura Restuccia il carattere aggregante dei *contes créoles* (RESTUCCIA L. 2013).

Alla luce delle letture svolte di questi tre romanzi, proponiamo una sintesi di alcuni aspetti che riteniamo peculiari; in particolare, accanto alla funzione narrativa del *Marqueur de paroles* che è trasversale in tutte le opere, tenteremo di illustrare i

concetti di multi-trans-linguismo, *diversalité* e *sentimenthèque* in *Écrire en pays dominé*, la pratica dell'*oraliture* o *creolizzazione del francese* espressa in *Solibo Magnifique* (FIGUEIREDO E. 1993: 31) e, infine, andremo a indagare la ricchezza lessicale particolarmente produttiva in *Texaco*. Si tratta di innovazioni chamoisiane dove scrittura, trascrizione, traduzione assumono un ruolo determinante nella costruzione intertestuale polifonica.

Abbiamo osservato la grande sensibilità linguistica di Patrick Chamoiseau manifestamente espressa nel saggio *Écrire en pays dominé*, in cui esprime riflessioni profonde al riguardo, in modo particolare nel capitolo dedicato alle lingue e al linguaggio, dal titolo *Langues, language*. In questo saggio, quanto mai attuale, la sua modalità comunicativa in relazione alla lingua è intrisa del lessico della guerra: «L'Écrire devait sacrifier au “bunker linguistique”, exclusive et dominateur, que l'expansion colonial nous avait imposé » (CHAMOISEAU P. 1997: 274).

Il campo lessicale bellico, con tutti i sentimenti di angoscia che porta con sé, utilizzato in questo contesto serve a focalizzare l'impatto violento della lingua del dominatore sui parlanti dominati e, allo stesso tempo, contribuisce a descrivere la forza reattiva della lingua dominata resa suo malgrado “disumanizzata” dalla lingua del colonizzatore. Questo è ciò che afferma lo scrittore, il quale mette in evidenza “la presenza opaca” (CHAMOISEAU P. 1997: 291) della lingua creola asservita e le riserva un lessico quasi “divino” affermando che questa lingua *écrasée* – e la sua cultura *étouffée* – al profitto di “una” lingua – e di “una” cultura – “altra” da sé, vive una sua rinascita attraverso “proliferazioni vitali”. Difatti, “luce”, “cometa”, “stelle” e “bagliore” sono le parole che Chamoiseau sceglie quando parla delle virtù della lingua creola per esaltarne i pregi, nonostante l'annientamento subito per imposizione. E i termini “vitalità”, “emozioni” e “audacie estetiche” esprimono i pregi della lingua creola. *Ora-ge, danger, dévaleur* (CHAMOISEAU P. 1997: 290) sono, invece, le

parole utilizzate per mettere in evidenza le conseguenze anche linguistiche del predominio.

Nell'*incipit* di questo romanzo, Chamoiseau sottolinea che, accanto alla “parola” è il “pensiero” che subisce quella cosiddetta “opacità” operata forzatamente sulla lingua “neutralizzando le espressioni più intime”, rendendole statiche (CHAMOISEAU P. 1997: 21) e tutto attorno a sé assume un significato relativizzato (CHAMOISEAU P. 1997: 285 et ss.). Infatti, Geneviève Guérin (GUÉRIN G. 2009) mette in risalto un passaggio di un'intervista che Chamoiseau ha rilasciato nel 2006 a Janice Morgan (MORGAN J. 2006: 187-188) in cui, tra l'altro, ha affermato che: « Il fallait donc que je traduise la petite voix que j'avais dans ma tête quand je me disais quelque chose... donc tout cela m'a rendu relativement muet... et j'ai compensé cette mutité par l'écriture... et c'est par l'écriture que la parole m'est revenue » (GUÉRIN G. 2009: 24).

Questo processo di doppia traduzione, la condizione di *mutité* a cui si è contrapposta la forza contraria della scrittura, spiega la genesi, le motivazioni e il percorso di scrittore compiuto da Patrick Chamoiseau. Il linguaggio e il pensiero subiscono, quindi, le conseguenze delle tre tipologie di dominazione individuate da Chamoiseau (CHAMOISEAU P. 1997: 23): la Brutale – è la colonizzazione –, la Silenziosa – riguarda le ripercussioni sulla lingua –, la Furtiva – fa riferimento alle violenze simboliche (ASSIDI S. 2015). Chamoiseau si rende conto che in una situazione di sudditanza è difficile vivere la multi-trans-culturalità e il multi-trans-linguismo e, a suo parere, questa difficoltà è ciò che favorisce il consolidamento della rigidità monolingvistica (CHAMOISEAU P. 1997: 293). Malgrado la sua condizione, Chamoiseau si sente travolto da una Scrittura aperta alla multi-trans-culturalità e al multi-trans-linguismo, fatta di contatti, gemmazioni con il risultato meraviglioso di nuovi significati che convergono tra le lingue in contatto (CHAMOISEAU P. 1997: 294). E, in qualità di

scrivente e trascrittore, provoca la cosiddetta “intemperie onnifona”: ossia, tra le forze linguistiche contrarie – che vacillano tra sottomissione e resistenza (CHAMOISEAU P. 1997: 295) – si scaturlisce un’alchimia che produce fatti linguistici segnati da dinamismo. Chamoiseau afferma che questo desiderio di difendere la lingua onnifona risiede nel considerare il luogo come “multilingue” e non come territorio o nazione (CHAMOISEAU P. 1997: 296). I concetti di multi-trans-cultura e multi-trans-lingua sono condensati nella cosiddetta *diversalité*, ossia *diversité* e *universalité*, ben rappresentata dalla creazione artistica (GUÉRIN G. 2009: 51).

Alla base della scrittura di Chamoiseau risiede la “rappresentazione intertestuale” attraverso la quale afferma a gran voce l’esistenza socio-linguistico-culturale creola emersa dagli eventi storici che hanno implicato contatti, incontri, scontri.

Al fine di compiere un’analisi critica della scrittura, Chamoiseau ricorre al ruolo dello scrittore come personaggio, il narratore coincide con lo scrittore (GUÉRIN G. 2009). È in questa identificazione che Chamoiseau si autodefinisce “*pauvre marqueur de paroles*” dove il ruolo del narratore si fonde con quello dello scrittore per risolvere la tensione tra il francese e il creolo e per esprimere l’immaginario creolo (GUÉRIN G. 2009: 45). Questo duplice ruolo gli consente di divenire il tramite per una riflessione sulla letteratura (GUÉRIN G. 2009: 12).

### *Le mille forme della scrittura di Chamoiseau*

Lingua, struttura e stile risentono del lavoro compiuto sulla scrittura dal *Marqueur de paroles*, che si manifesta nella più ampia creatività linguistica la quale, a partire dal dinamismo verbale e dai neologismi, fluttua fra le produzioni linguistiche e il contesto socioculturale e letterario antillese (GUÉRIN G. 2009: 12).

La divisione dello spazio testuale rappresenta metaforicamente l’ambivalenza tra l’oralità e la scrittura. All’oralità trascritta,

questa sorta di “*oraliture*” - ossia di integrazione dell’oralità nella scrittura, formata da *oralité* ed *écriture*, - Chamoiseau dedica l’ultima parte del libro *Solibo Magnifique* dal titolo *Après la parole, l’écrit du souvenir* (GUÉRIN G. 2009: 49). Attraverso l’*oraliture*, il *Marqueur de paroles* preserva l’eredità culturale creola minacciata di estinzione e utilizzando diverse pratiche di scrittura: annotazioni, ripetizioni, trascrizioni, traduzioni (GUÉRIN G. 2009: 53).

Questa sorta di “creolizzazione del francese” consiste nell’alterazione della formazione lessicale, sintattica e semantica. L’inserimento di intere frasi trascritte in creolo è accompagnato dalla traduzione tra parentesi o in nota e viceversa. Nella trasposizione da oralità a scrittura molte informazioni, come la mimica gestuale, vengono a mancare (FIGUEIREDO E. 1993); ad esempio, Chamoiseau nel corpo del testo scrive: «Le brigadier-chef se métamorphosa\*» e con l’asterisco inserisce un rimando in nota a piè di pagina nella quale traduce il verbo *métanorphosa* in creolo *mofwaza* rivolgendosi direttamente al lettore: «Ou mofwaza, si ça t’aide» (CHAMOISEAU P. 1988: 85).

Quindi, l’*oraliture* indica ciò che si dice in creolo e ciò che si scrive o tra-scrive in francese, il *marqueur* opera una duplice operazione traduttiva che contribuisce a modificare il ritmo della frase, la valenza semantica delle parole, attraverso cui trasmette una concezione “altra” del mondo.

Dal punto di vista della scrittura e dello stile, i tre romanzi più rappresentativi dell’attenzione che Chamoiseau pone sulla lingua – *Solibo Magnifique*, *Texaco* e *Écrire en pays dominé* – contengono modalità e strategie simili, come il metatesto con annessi, commenti, testi a margine. Ad esempio, in *Solibo* l’inchiesta poliziesca a seguito della morte sospetta del protagonista condotta con metodi occidentali è la metafora dell’incomunicabilità e dell’incapacità delle strutture amministrative ufficiali del dominatore di adattarsi al popolo indigeno. In questa narrazione la frammentazione della struttura intertestuale avviene con l’inserimento di

documenti amministrativi ufficiali come i verbali degli interrogatori, la lista di testimoni e così via; ciò sminuisce la finzione narrativa contribuendo a farla accostare alla realtà dei fatti. Il francese è utilizzato nelle circostanze ufficiali e amministrative, il creolo in contesti informali, intimi e familiari (GUÉRIN G. 2009: 68). La complessità linguistica è evidente nei dialoghi in cui alcuni personaggi hanno interiorizzato gli stereotipi del colonizzatore, altri padroneggiano entrambe le lingue adattando la propria lingua a quella dominatrice. Questo comporta alternanze di registro che corrispondono a coordinate referenziali differenti: quella occidentale è più dettagliata e contiene riferimenti spazio-temporali standardizzati; la lingua creola segue la naturalezza degli eventi (GUÉRIN G. 2009: 70).

Se osserviamo la struttura testuale di *Écrire en pays dominé*, possiamo individuare la sua organizzazione interna costituita da “assemblaggi” – *montages* – e tagli – *découpages* – tra i quali si interpongono dei micro-racconti. I brevi capitoli in cui è organizzato il romanzo indicano metaforicamente i diversi luoghi e tempi tra i quali si pongono i micro-racconti e le parole del narratore. Questi micro-racconti sono chiamati da Chamoiseau *La sentimenthèque*: si tratta di una serie di brevi annotazioni letterarie prese da autori celebri che Chamoiseau interpone nel corpo del testo (BON F. 2009). Il neologismo creato da Chamoiseau deriva dalla fusione di *sentiment* e *bibliothèque* che, parafrasata, designa “La biblioteca dei sentimenti” ossia i sentimenti e le emozioni che sin dall’adolescenza le letture hanno suscitato in lui. L’opera di Chamoiseau è disseminata di queste citazioni autorevoli appartenenti alla letteratura universale (GUÉRIN G. 2009: 44) per rispondere a una sua esigenza argomentativa oltre che formale (MICHEL A. 2018). Infatti, sono espressioni poetiche che sostengono le idee espresse da Chamoiseau e mostrano l’apertura alla diversità. Sono inserite nel testo con una variazione tipologica e logica, i cognomi degli autori sono preceduti dal partitivo “De”

– questa è una modalità di presentazione utilizzata per prendere le distanze dal giudizio dei singoli autori e, allo stesso tempo, per mettere in evidenza l'effetto che questi concetti hanno avuto su di sé, come ad esempio:

De Kafka : Contre la mer gelée, l'Écrire comme hache et comme éveil (CHAMOISEAU P. 1997: 131).

D'André Frenaud: Contre "l'inhabilité fatale", le geste lyrique qui lie les hommes, la poésie-maîtresse. (CHAMOISEAU P. 1997: 307)

Questo esercizio di scrittura costituisce il *fil rouge* dell'opera, propone il punto di vista altrui per come è stato percepito da Chamoiseau che, così facendo, instaura un dialogo fra la storia individuale e quella collettiva, dando l'idea tangibile di quanto sia flessibile l'identità la quale si plasma, si modifica e si ridefinisce in contatto con altre identità. La *sentimenthèque* esprime proprio questa permeabilità tra sé e gli altri ed è ciò che attribuisce valenza polifonica e poetica all'opera di Chamoiseau (MICHEL A. 2018).

Ci sembrano significative le considerazioni di Milan Kundera (KUNDERA M. 1991: 58; GUÉRIN G. 2009: 60), il quale specifica che Chamoiseau non si è limitato a un *mélange* tra il creolo e il francese, bensì alla creazione di una lingua terza che è un francese cosiddetto "chamoisizzato" a cui lo scrittore antillese ha dato il ritmo e la melodia del parlato, ha arricchito con espressioni creole. A dispetto di una lingua come il francese che è molto normativa, Chamoiseau si sente libero di introdurre costruzioni sintattiche inusuali, neologismi (*sentimenthèque*, *oraliture*, *diversalité*), insomma, ama manipolare la lingua, modificando le seguenti categorie:

- i sostantivi in verbi: da *horloge* a *horloger*, da *rivière* a *riviérer*;
- i verbi in aggettivi: da *éviter* a *éviteux*;
- i verbi in sostantivi: da *égorger* a *égorgette*, da *rater* a *raterie*, da *émerveiller* a *émerveille*, da *disparaître* a *disparaisseur*;
- gli aggettivi in sostantivi: da *maximal* a *maximalité*, da *aveugle* ad *aveuglage*;
- gli aggettivi in avverbi: da *mâle* a *malement*, da *inattendu* a *inattendûment* (CHAMOISEAU P. 1988: 59).

Il lessico è, quindi, costruito a partire da parole esistenti cambiando la forma o il ruolo per derivazione, prefissazione o suffissazione: *les boulevardises*<sup>3</sup> (CHAMOISEAU P. 1988: 118), *les coulœuvres*<sup>4</sup> (CHAMOISEAU P. 1988: 203) *hivernage*<sup>5</sup> (CHAMOISEAU P. 1988: 57). Chamoiseau modifica la lingua mantenendo la ricchezza lessicale e grammaticale del francese, i termini arcaici, *livresques*.

In *Texaco*, Chamoiseau mostra che la rigidità della lingua normativa può essere modificata e resa flessibile grazie all'intervento della creatività. La ricchezza lessicale è costituita non solo – lo preciseremo – dal reperimento di termini provenienti dai domini linguistici più svariati ma, soprattutto, dalla presenza di neologismi, la maggior parte dei quali – come abbiamo osservato – sono creati sulla base di funzioni grammaticali esistenti, a cui Chamoiseau appone terminazioni – ad esempio, quelle verbali o aggettivali – che ne determinano un cambiamento di significante e di ruolo nell'architettura della frase. Quando inserisce frasi creole le accompagna dalla traduzione in francese posta tra parentesi. Le citazioni sono scritte in corsivo nel corpo del testo e le più ricorrenti sono quelle relative a documenti della “Bibliothèque

---

3 Questo termine è formato dalla combinazione di *boulevard* e *bavardises*.

4 Il sostantivo è il risultato dell'unione tra le parole *couleurs* e *œuvres*.

5 La parola è formata da *hiver* e dal suffisso *-age*.

Schoelcher” che danno ulteriori spiegazioni di referenti culturali. Benché il testo abbia una complessità linguistica evidente, tuttavia Chamoiseau riesce a mantenere la coesione della struttura testuale. Ed è Chamoiseau stesso che enuncia in una lettera i suoi criteri di scrittura adottati, tra i quali emergono i concetti di lingua totale, globale, completa, complessa, spiegando che con qualsiasi mezzo ha voluto esprimere la sua concezione creola del mondo: « mots anciens, mots nouveaux, mots savants, mots techniques, mots argotiques, hypercorrections, formulations approximatives », rifuggendo dall'accademismo formale, ma relativizzandola, rendendola fluida (GUÉRIN G. 2009: 61).

Essendo la cultura creola essenzialmente basata sull'oralità, il suo inserimento nella lingua francese scritta è un fattore di arricchimento del multilinguismo non nell'ottica di esaltare una lingua sull'altra, ma di evidenziarne il contatto – il cosiddetto *frottement* secondo quanto afferma Sophie Choquet (GUÉRIN G. 2009: 62).

### *Riflessioni conclusive*

Per legittimare il plurilinguismo della comunità antillese, Chamoiseau compie un lavoro di scrittura volto a fare emergere l'aspetto storico e letterario delle Antille, tant'è che viene iscritto nella cosiddetta corrente dell'antillanità (ASSIDI S. 2015). A partire dall'influenza della tradizione letteraria di Aimé Césaire ed Édouard Glissant (GUÉRIN G. 2009: 35), Chamoiseau mira a creare una poetica della creolità che, dapprima agonizzante, era andata scomparendo sotto la pressione della “dominazione silenziosa”. A tal fine, si cala nella pratica della scrittura e compie un'operazione di decostruzione per risistemare l'apparato testuale secondo un ordine nuovo, creando uno spazio intermedio in cui sviluppa una riflessione sul ruolo della scrittura nella società creola (GUÉRIN G. 2009: 10).

La lingua creola in Chamoiseau scaturisce, quindi, dal culmine di quel cosiddetto “mosaico culturale” costituito dall’incontro della lingua creola e francese, re-inventando aspetti del paese e del popolo che la lingua dominante aveva ignorato (CHAMOISEAU P. 1997: 299). Il suo *Écrire créole* dà la misura di una scrittura aperta, definita eccessiva – *démesurée*<sup>6</sup> (GUÉRIN 2009: 13) – la quale conduce nel pieno dell’esistenza connessa alle relazioni umane, all’incontro tra popoli che scelgono di fondersi o di chiudersi nelle loro tribù, ma che – come afferma Chamoiseau (CHAMOISEAU P. 1997: 289) – in ogni caso si “attraversano” e ciò contrasta con l’idea del cosiddetto “bunker linguistico esclusivo e dominante” a cui questa *Écriture* ha dovuto sacrificare se stessa per imposizione della espansione coloniale francese (CHAMOISEAU P. 1997: 274).

Con la *Sentimenthèque*, Chamoiseau apre il lettore a un’infinità di mondi e pensieri che costellano il panorama culturale, fa sentire tante voci che si uniscono su valori universali di pace e condivisione. In questo contesto, lo scrittore, il narratore e il personaggio hanno una visione del mondo condivisa (MICHEL A. 2018). Le sregolatezze linguistiche assumono un senso compiuto nell’architettura del romanzo in questo insediarsi tra le righe della narrazione e rendono il testo coeso, pur essendo apparentemente e graficamente frammentario.

Il mondo creolo esprime tutta la propria complessità nella sua costruzione identitaria caratterizzata dalla dinamicità di svariati elementi multidimensionali e, quindi, eterogenei. Riprendiamo la citazione di Michel Serres il quale afferma che: «Un pays qui perd sa langue perd sa culture; un pays qui perd sa culture perd son identité; un pays qui perd son identité n’existe plus. C’est la plus grande catastrophe qui puisse lui arriver » (SERRES M., 2018: 55), a conferma dei timori e delle riflessioni di Chamoiseau sulla

---

6 Definizione di Catherine Delpech et Maurice Roens.

condizione di individui e parlanti colonizzati e sulle conseguenze identitarie devastanti che le colonizzazioni hanno prodotto. Il lavoro di scrittura è considerato uno strumento che risolve ogni blocco linguistico e identitario e, pur nella complessità di forme e contenuti, riconduce all'unitarietà dell'identità di un popolo.

### *Bibliografia*

ASSIDI Sarah, 2015, *Écrire en pays dominé, le discours sur la domination*, “La plume francophone. Les littératures du monde francophone”, 14 février, <https://la-plume-francophone.com/2015/02/14/patrick-chamoiseau-ecrire-en-pays-domine/>

BRUNO BERG Walter - BLOCK DE BEHAR Lisa (sous la direction de), 2004, *France-Amérique latine : croisements de lettres et de voies*, Actes du Colloque international, Université de Fribourg, L'Harmattan, Fribourg.

BON François, 2009, *Patrick Chamoiseau, du bon usage de sa «Sentimenthèque»*, “Le Tiers livre, Web & Littérature”, Tiers Livre éditeur, <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1774>.

CHAMOISEAU Patrick, 2012, *Chemin d'école*, Éditions Gallimard, Paris.

CHAMOISEAU Patrick, 1997, *Écrire en pays dominé*, Éditions Gallimard, Paris.

CHAMOISEAU Patrick, 1988, *Solibo magnifique*, Éditions Gallimard, Paris.

CHAMOISEAU Patrick, 1992, *Texaco*, Éditions Gallimard, Paris.

CHANCÉ Dominique, 2013, *Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau. Construire un paradigme antillais*, dans Lise GAUVIN, Cécile Vanden AVENNE, Véronique CORINUS, Ching SELAO, *Littératures francophones, Parodies, pastiches, réécritures*, ENS Éditions, Lyon, pp. 175-188.

FANON Frantz, 1952, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris.

FIGUEIREDO Euridice, 1993, *La Réécriture de l'Histoire dans les romans de Patrick Chamoiseau et Silviano Santiago*, “Études littéraires”, vol. 25, n. 3.

GUÉRIN Geneviève, 2009, *De Solibo Magnifique à Biblique des derniers gestes, Esquisse d'une poétique chamoisienne*, Université Laval, Québec, Laval, <https://corpus.ulaval.ca/entities/publication/f532c7eb-df2e-4f81-88b3-43d5eb9f2db4>.

KUNDERA Milan, 1991, *Beau comme une rencontre multiple*, “L'Infini”, n. 34, été, p. 58.

MICHEL Amélie, 2018, *Les fonctions de la plurivocalité dans le texte autobiographique: analyse d'Écrire en pays dominé de Patrick Chamoiseau*

seau, "Postures", n. 27, hiver, [http://postures.aegir.nt2.uqam.ca/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/michel\\_27.pdf](http://postures.aegir.nt2.uqam.ca/sites/postures.aegir.nt2.uqam.ca/files/michel_27.pdf).

MORGAN Janice, 2006, *Entretien avec Patrick Chamoiseau*, "The French Review", vol. 80, n. 1, octobre, pp. 187-188.

RESTUCCIA Laura, 2013, *I "Contes de la nuit": dal "Maître de la parole" all'"écrivain"*, "Textes & Contextes", n. 8 ("Avatars du conte au XXe et XXIe siècle"), <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=416>

SERRES Michel, 2018, *Défense et illustration de la langue française aujourd'hui*, Les Éditions Le Pommier, Paris.

SILVA-REIS Dennys, GYSSELS Kathleen, 2020, *Les littératures latino-américaines d'expression française: vues du Brésil ou "la malédiction de l'anachronisme" d'Octavio Paz*, Caligrama, Belo Horizonte, vol. 25, n. 3.

VILLEGAS Jean-Claude, 2007, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon.



LLANTO, LA RISCrittURA IMPOSSIBILE  
DI CARMEN BOULLOSA

*Ilaria Magnani*

Università degli Studi di Cassino

Nel denominare *Llanto. Novelas imposibles* il suo romanzo, Carmen Boullosa ne definisce sin dal titolo i tratti caratterizzanti. Il primo è il richiamo al pianto con cui evidenzia l'ottica scelta: l'assunzione dello sguardo dei vinti, i popoli originari vittime della conquista, e ne abbraccia il dolore. Al contempo il sostantivo "llanto" costituisce un'allusione al modo in cui le fonti storiche hanno più volte rappresentato Moctezuma – centrale nel testo – come preda dell'incertezza, devastato dal dubbio, incapace di reagire in una forma diversa da quella delle lacrime agli eventi storici che funestavano il suo regno. Nel saggio *La descripción de la escritura*, Boullosa motiva la sua scelta d'incentrare il romanzo sulla figura del Tlatoani con la volontà di offrire uno spunto per ripensare gli avvenimenti passati e soprattutto per mutare l'ottica con cui sono stati rappresentati, fatto che sovvertirebbe il canone e lascerebbe tracce sul futuro nazionale. Afferma:

Entonces decidí usar mis fantasías para escribir una novela. Vi, lo juro, un día aparecer a Moctezuma en el Parque Hundido. Vino para que se repensara su figura, porque la que nos han vendido de él no le convenía ni a él ni a nuestra memoria. El pasado nos da el presente [...]

Moctezuma pensó «mis macehuales no tienen por qué pensar que yo fui un cobarde o un traidor, voy a regresar para decirles que no morí como se dice, que si leen con detenimiento las fuentes se verá que fui asesinado por los conquistadores». Esto pensó, pero cuando se vio en el Parque tirado con una cruda tremenda olvidó por completo que lo había pensado. (BOULLOSA C. 1995: 218, cit. in MADRID MOCTEZUMA P. 2004: 138)

Il sintagma “Novelas imposibles”, che si presenta quasi come un sottotitolo, mette in luce l'impossibilità di realizzare il progetto prefigurato e il libro in cui questo dovrebbe sfociare. Anticipa in un certo modo lo scioglimento del romanzo. Paradossalmente, cioè, il titolo nega la consistenza del volume che il lettore ha tra le mani o, per meglio dire, certifica che esso non costituisce la realizzazione del progetto iniziale. Il testo riunisce i ripetuti e differenti sforzi di redazione che danno vita a nove frammenti di romanzo o, per essere più esatti, tali tentativi virano ben presto in altrettante teorizzazioni sulle potenzialità dell'opera *in fieri*, sancendone l'impossibilità. Si costituisce come un prodotto ibrido in cui si giustappongono tipologie testuali diverse. La parte più strettamente finzionale, potrebbe essere definita come un conato di romanzo storico, un tentativo di riscrittura delle vicissitudini di Moctezuma in seguito al contatto con gli spagnoli, innescato dalla narrazione ucronica del suo ritorno nella Città del Messico contemporanea.

Carmen Boullosa approda a *Llanto* dopo la precedente redazione di numerosi romanzi storici<sup>1</sup>. Tra questi, *Duerme* – un

---

1 Il primo –*Son vacas, somos puercos, filibusteros en el mar Caribe* (1991)– si colloca nel XVII secolo e propone la storia del pirata Exquemelin, tema su cui tornerà nel romanzo successivo *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992). *Duerme* (1994) ha come scenario la capitale novo-hispana nel XVI secolo rappresentata attraverso gli occhi di una donna eccentrica a

testo di due anni successivo – si può accostare a *Llanto* per il comune scenario dell'azione – Città del Messico – e per la prossimità della collocazione storica. Li differenzia però un ribaltamento del paradigma di riferimento: mentre *Duerme* opta per un protagonista inventato – secondo il modello di Walter Scott – *Llanto* s'incentra sulla figura, nodale, di Moctezuma – nella linea di scrittura proposta da Alfred de Vigny (Cfr. GRILLO 2010) o piuttosto in quella, più recente, della chiamata *nueva novela histórica* latinoamericana (MENTON 1993). In entrambi i romanzi si mantengono la centralità della figura femminile, l'attenzione al dato storico e la sua riproduzione nel testo in forma dialogica. La presenza marginale ed eccentrica di Claire, la protagonista di *Duerme*, estranea alla società *novohispana* del XVI secolo, si vede qui sostituita da un terzetto di amiche che la mattina del 13 agosto 1989 incontrano in un parco cittadino uno strano individuo che, dopo le prime perplessità, ammetteranno che si possa identificare con Moctezuma, «un anacrónico y posmoderno Moctezuma [che] en la caótica Ciudad de México de finales del siglo XX [...] revive [...] los momentos más cruciales de la Conquista» (MADRID MOCTEZUMA P. 2004: 138).

Le tre donne raggiungono il parque Hundido alle prime ore del mattino dopo una notte di alcol e confidenze e vi trovano un uomo, altrettanto provato, che indossa ricchi abiti di foggia azteca e parla uno spagnolo rudimentale. Delle tre una – Laura – è una scrittrice, un'altra – Luisa – un'antropologa, mentre la terza – Margarita – non è connotata professionalmente ma dalla sua lucidità e reattività. Laura e Luisa – approssimate dall'onomastica – rappresentano i due estremi della possibile focalizza-

---

quel contesto ma solidale con il mondo autoctono e la sua cultura. Per terminare con *Cielos de la Tierra* (1997), testo in cui dialogano il passato coloniale, la Città del Messico contemporanea e un futuro utopico in una regione dall'allusivo nome di L'Atlantide.

zione e trattazione dell'evento storico: la ricostruzione finzionale e quella documentale e saggistica. Le donne presentano una triplice reazione di fronte all'incredibile comparsa del Tlatoani e tuttavia tutte ne accolgono senza eccessivo stupore l'incomprensibile presenza, decidono di condurlo a casa di Laura e, con una sorta di itinerario turistico lungo il tragitto, lo portano a confrontarsi con la moderna Città del Messico. La conversazione tra il terzetto e il suo ospite consente al lettore di apprezzare non solo gli inevitabili cambiamenti rispetto alla propria Tenochtitlan colti da Moctezuma – cambiamenti tanto significativi da indurlo a identificare la città con la sconosciuta Siviglia, universo dell'Altro conquistatore – ma anche di riconsiderare i tratti della moderna civiltà occidentale visti attraverso lo sguardo del Tlatoani. Compaiono allora statue e monumenti ma anche oggetti sconosciuti per il mexica come automobili, libri, telefoni visti in una nuova luce attraverso la narrazione straniata intessuta dalle domande sconcertate del redivivo e le suggestive spiegazioni delle interlocutrici:

Entonces [Moctezuma] observó el coche, tocó los cristales, se agachó para verlo mejor y cuando se deslizó en silencio hacia atrás, le dijo a Laura:

–Rueda.

–Claro que rueda, subamos.

–El caballo con el cual camina?

–No, no lo jalan caballos. Tiene allá adentro una maquinaria que lo hace avanzar, cómo, eso es algo muy complicado, ni yo lo sé...

–No tiene caballos.

–No, hace mucho que los carros no son calados por caballos. Se impulsa con combustible, un motor, aceite, un montón de cosas. Yo no sé...

(BOULLOSA C. 2002: 56)

### *Le fonti e la costruzione della storia*

Il testo è formato dal susseguirsi di brevi paragrafi in cui la finzione si alterna con la riproposizione di fonti storiche presentate come tali. Seppure il riferimento non si spinga a una dettagliata puntualizzazione, non scelga cioè un'impostazione saggistica, è facile identificare la bibliografia selezionata. Come afferma Paola Madrid Moctezuma «dentro de esta textualidad de intrincada urdimbre, explícitamente debemos destacar aquellas obras con las que se establece un diálogo directo, a saber: la *Historia Verdadera de la Conquista de La Nueva España*, de Bernal Díaz, las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís, la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, el *Códice Aubin*, el *Códice Ramírez* y la obra de Tzevetan Todorov, *La Conquista de América: la cuestión del otro*, que, en ocasiones, puede leerse entre líneas» (MADRID MOCTEZUMA P. 2004: 139). Altre fonti si rintracciano poi nei ringraziamenti che concludono il testo e in alcuni casi sembrano chiamate a entrare nella costruzione testuale, infatti due autori menzionati compaiono come personaggi del romanzo, interpellati da Luisa per averne un'autorevole consulenza: lo storico e studioso della lingua e della cultura nahuatl Alfredo López Austin e l'antropologo e archeologo Eduardo Matos Moctezuma.

Nella prima parte del testo, il racconto delle vicende contemporanee del Tlatoani così come i frammenti del suo passato, che si affacciano alla sua memoria al momento del "risveglio" ricostruendo i ricordi del personaggio, sono consegnati prevalentemente attraverso la voce di un narratore extradiegetico onnisciente, mentre le pagine che includono la presenza delle donne sono costruite in forma omodiegetica con un richiamo all'oralità effettuato attraverso puntualizzazioni quasi teatrali – «habla Laura» o «habla Luisa» – che introducono il narratore e

ne chiarificano il punto di vista. Come sottolinea Sonia Mattalia Alonso (2007: 131) ci troviamo di fronte a

Dos estrategias [...]: se cuenta desde el presente trabajando la ficción testimonial –las voces juegan el papel del testigo–, mientras que el pasado sólo se puede escribir desde una tercera persona que instaura la distancia temporal y pronominal de la ficción novelesca –la narratividad topificada del discurso de la Historia–.

Il romanzo è punteggiato da paragrafi che ricostruiscono la morte e le esequie di Moctezuma, eventi centrali per valutare il ruolo giocato dal personaggio e la strategia messa in atto dagli occupanti spagnoli. Nelle pagine iniziali, la ricostruzione ha luogo tramite la «estampida de imágenes» (BOULLOSA C. 2002: 15) che assalgono il Tlatoani, in una narrazione che alterna forme di diegesi e punti di vista diversi, senza espliciti rimandi intertestuali. Le parti successive si fondano invece sulla riproposizione di stralci di fonti storiche – quali il Codice Ramírez (BOULLOSA C. 2002: 69), il Codice Fiorentino (BOULLOSA C. 2002: 73-74), il Codice Aubin (BOULLOSA C. 2002: 77), una *carta de relación de Cortés* (BOULLOSA C. 2002: 83) o citazioni da Antonio de Solís (BOULLOSA C. 2002: 88-89) – che tuttavia, e a dispetto della loro storicità, non coincidono ma propongono ora la versione di un'uccisione quasi casuale, per un sasso scagliato dal popolo, ora di un assassinio premeditato, in carcere, per mano spagnola. La giustapposizione delle fonti mina quindi l'autorevolezza della narrativa canonica della scomparsa di Moctezuma e sfocia nello stravolgimento del resoconto tradizionale. L'evento di maggiore forza simbolica non appare quindi rielaborato dall'intervento finzionale dell'autrice, è invece l'attento montaggio delle fonti a dar luogo alla riscrittura sovversiva della versione egemonica.

*Le ceneri e l'impossibilità del romanzo*

Sul versante della finzione narrativa appare opportuno soffermarsi su un aspetto della vicenda che mette simbolicamente in discussione la concezione storiografica tradizionale incentrata su personaggi ed eventi memorabili. L'incipit del romanzo narra infatti la comparsa nella Città del Messico contemporanea di Moctezuma e delle donne che l'hanno accompagnato nelle esequie, quest'ultime non sono però destinate a permanere nella loro forma originaria, come accade all'imperatore, ma a dissolversi immediatamente in cenere:

Como aire que sube, treparon por los túneles del hormiguero y reventaron en forma de mujer, brotando como botones de carne al final de un tallo de aire.

Brotaron, reventaron, se hicieron, aparecieron. Con igual fuerza, paf, fueron ceniza apenas encarnaron. Para ellas despertar fue desaparecer.

¿Cuántas fueron, cuántas?

Nada hubiera podido contarlas. A ningún ojo le hubiera dado tiempo de hacerlo. (BOULLOSA C. 2002: 11)

Se l'episodio sembrerebbe destinato a riaffermare l'impostazione tradizionale della Storia, evenemenziale e maschile, e la marginalità femminile nell'America preispanica, in una sorta di contraltare dell'incisività accordata alle tre donne nella narrazione contemporanea, l'avanzare del romanzo si incarica di modificare l'impressione iniziale: le ceneri si fanno carico delle voci del passato per diventare messaggere degli avvenimenti trascorsi. Esse sono trasportate da una brezza lieve e costante il cui ruolo minore e apparentemente insignificante è riassunto nella connotazione del vento che si muove «sempre a gatas, pegado al pavimento, sin levantarse » (BOULLOSA C. 2002: 44). Tuttavia questa presenza silenziosa attraversa l'intero romanzo e con il

suo transito costante diventa – oltre che elemento unificante – metafora del ricordo e della memoria storica, stimolo per i reiterati tentativi di riscrittura che formano il testo:

si exagerara diría que el polvo, la ceniza, la arenilla se transformó en tinta, en tinta solamente. Pero mi exageración, puesto que lo es, no sería información precisa, porque el polvo se transformó también en la manera que el escritor tuvo de entender lo que el polvo le dice, también en su negativa para escribir lo que el polvo le pide, y en el deseo de escribir una novela en la que sabe que no podrá avanzar, una novela que sabe no podrá escribir y cuyo deseo de ser llevada a cabo él trata de ahogar separándose de ella, y que lo llevó a anotar palabras de la siguiente manera: (BOULLOSA C. 2002:36)

La voce femminile portata dal vento si fa emblema della storia quotidiana e della tessitura della vita in opposizione alla catena di grandi eventi della Storia egemonica. Inoltre è proprio l'azione delle ceneri ad attivare di volta in volta un nuovo tentativo di narrazione impossibile, un ulteriore "fragmento de novela". I frammenti costituiscono le riflessioni dei nove scrittori fittizi sulla redazione del romanzo storico progettato fino a confermare, attraverso l'esame della questione da altrettante diverse ottiche, l'impossibilità di redigere l'opera. Essi sono il nucleo teorico e problematico del testo che intercala, quindi, pagine di finzione ad altre di taglio saggistico dando vita a una struttura ibrida in cui l'autrice considera necessario motivare le scelte alla base della scrittura:

Si elijo a Motehcuzoma Xocoyotzin como personaje para novela, es porque él queda exactamente en la orilla del precipicio mirando que el lugar donde iba a poner el pie era convertido en nada. Y con su fin el del modo de vi-

vir como hombres, y con su fin el de los dioses, y con su fin tal vez el sol ya no volviera a salir nunca... (BOULLOSA C. 2002: 38)

Le considerazioni che portano ad affermare l'impossibilità di scrittura del romanzo poggiano alternativamente su motivazioni etno-antropologiche e letterario-narratologiche.

La distanza culturale tra i mondi entrati in collisione rappresenta il primo motivo dell'inattuabilità, poiché il divario tra l'universo precolombiano del personaggio – con il dramma storico che lo travolge – e quello del lettore attuale, destinatario del testo, creerebbe uno stacco tale da rendere illusoria la comunicazione e incomprensibile il rovello del personaggio al pubblico odierno. Si pone nella stessa linea (nel quinto frammento) la preoccupazione per la mancanza di fonti che diano conto della natura intima ed emozionale, della psicologia del personaggio, mentre le uniche rintracciabili sono circoscritte ad aspetti materiali che non sanno dare accesso al suo sentire. Ciò riafferma l'irrealizzabilità di una narrazione su Moctezuma che assuma il punto di vista dei popoli amerindi.

A cavallo tra il campo etno-antropologico e quello letterario si collocano le riflessioni (nel sesto frammento) sullo sguardo miope che caratterizzerebbe la visione dello scrittore costretto – per ovviare a questo limite – a fare ricorso alla fantasia nella redazione della propria opera. Proprio il richiamo alla fantasia, vissuta come arbitrio, sfocia nell'ulteriore affermazione dell'inattuabilità dell'opera che ne deriverebbe, perché basata sulla inattendibilità storica della figura del protagonista:

La cancha para el escritor está libre, no hay más reglas del juego que la fantasía, no hay márgenes. Se puede decir que Moctezuma es lo que a uno le dé la gana: de todos modos no será como sería de ser cierto, de no estar con-

denado, por la demolición de su ciudad, a ser visto como por miopes, amén. (BOULLOSA C. 2002: 91)

Non vale a modificare la conclusione nemmeno l'osservazione – nel settimo frammento – di una prossimità tra il tempo passato, al centro della scrittura, e quello in cui staremmo vivendo, fondata sulla comune collocazione sul limite di una era, nell'identica posizione sull'orlo della distruzione, sebbene la devastazione contemporanea sarebbe causata da noi stessi, i diretti interessati, e non proverrebbe dall'esterno:

Esa época se parece a nuestro siglo veinte. A ellos se les murieron los dioses [...] los nuestros, el nuestro, ha muerto. No tuvimos conquistador: nuestro mundo se ha rendido por nosotros mismos. Nuestros dioses han muerto, sentimos que vamos a perecer, vemos con dolor que se acerca el fin del ser humano a manos del ser humano y que si no se acerca (ojalá no sea así!) es por lo menos algo posible. (BOULLOSA C. 2002: 97)

In altri frammenti la riflessione predilige tematiche letterario-narratologiche. Nel secondo è proposto un ribaltamento nella gerarchia dei soggetti che metterebbe al centro della narrazione l'amicizia muliebre, l'oralità a cui si farebbe ricorso per consegnare le confidenze delle tre donne, e avrebbe nella comparsa di Moctezuma un semplice corollario, con la conseguente modifica del genere dell'opera che smetterebbe di essere un romanzo storico. Inaspettatamente lo slittamento farebbe di questo tema un facile diversivo capace di scardinare l'abituale concetto del tempo, ma renderebbe ostico o – nuovamente – impossibile rintracciare l'autentico registro delle voci femminili. Torna all'esplorazione dei generi letterari a cui appoggiarsi per coronare il progetto la riflessione dello scrittore ipotetico che – nel quarto frammento – valuta la possibilità di ricorrere alla forma fantasti-

ca per dare conto della distanza tra il mondo nahua e quello contemporaneo, mentre quest'ultimo rappresenterebbe il versante realista del romanzo (BOULLOSA C. 2002: 67-68). Una congettura, tuttavia, che è subito cancellata.

La disanima affronta poi – nel terzo frammento– il rapporto tra ricordo e oblio in base alla logica secondo cui «El recuerdo es carne de la novela. El olvido es armonía» (BOULLOSA C. 2002: 60). A dispetto della funzione primaria attribuita al ricordo, lo scrittore ipotetico opta per una materia diversa perché: «Es mejor trabajar con mentiras como materia prima, con piedras reales y no con recuerdos personales» e valuta opportuno ricorrere alla fantasia per ricostruire un passato fittizio. Il ribaltamento di valori, improvviso e momentaneo, risulta la sola occasione in cui il romanzo sembrerebbe fattibile grazie alla scelta di operare in forma arbitraria: «Así que no debo dudar en continuar escribiendo mi versión de la vida de Moctezuma II [...] siempre he tratado de indagar (en la sabiduría ajena y en la fantasía) (BOULLOSA C. 2002: 61).

L'ottavo frammento è ravvisabile come una di summa delle riflessioni precedenti e porta a considerare l'adeguatezza del personaggio che, in una sorta di corpo a corpo figurato tra l'autore e il Romanzo viene rifiutato da quest'ultimo:

En este momento preciso, la Novela ríe del intento de hacer entrar en su territorio a aquel que no ha traicionado el Mundo, al que no conoce el desgajamiento de la palabra escrita y expulsa a mi Motecuhzoma al refugio de mi corazón mientras con estas páginas yo le estoy diciendo “Déjalo entrar, por favor déjalo entrar, yo respondo por él, yo respondo por mi absurdo capricho al incomodarte con su ingreso... déjame”, pero Ella niega firmemente con la cabeza. (BOULLOSA C. 2002: 113)

Le diverse ottiche adottate, in quello che si può definire un vero studio di fattibilità, riaffermano allora l'impossibilità di redigere un romanzo storico avente per protagonista Moctezuma in cui il personaggio sia portatore di un punto di vista estraneo a «la idea de Occidente» (BOULLOSA C. 2002: 97). È allora il nono frammento, dove viene messo in scena un nuovo simbolico scontro tra Moctezuma e Cortés, ad avviare all'epilogo, che si indirizza ora a una diversa questione, più prettamente identitaria.

### *Lo scioglimento e la sua esegesi*

Lo scioglimento è debitore di un'anticipazione che rintracciamo nella parte finzionale del testo quando Laura, la scrittrice, e il reincarnato Moctezuma hanno un rapporto sessuale il cui coronamento è rappresentato dal contemporaneo dissolvimento dei due amanti. Un atto che non deriva dall'amore ma dalla comune necessità di fare fronte al dolore, come ben s'interpreta dalla ricchezza di sinonimi, anche brutalmente crudi, messi in campo per dare atto dell'evento senza connotarlo in forma univoca, e soprattutto senza autorizzarne una lettura amoroso-sentimentale. Questa narrazione, non casualmente si accompagna a un'esternazione metanarrativa dell'autore fittizio che impedisce ogni adesione empatica del lettore all'episodio: «Laura y Moctezuma, inexplicablemente, –no se vaya a creer que por una tontería del novelista, porque para juzgar el acto es fácil llamarlo inverosímil o estúpido, pero si así ocurrió yo qué voy a hacer sino contarlo–, copularon, cogieron, empalmaron: la palabra que usted, lector escoja» (BOULLOSA C. 2002: 102).

L'episodio mette in luce l'attrazione, il vincolo, tra passato e presente, tra etnie e culture diverse in un rapporto appassionato, problematico e irrisolto. Lo stesso concetto attraversa il nono frammento in una contrapposizione simbolica tra gli antagonisti cinquecenteschi – Moctezuma e Cortés – che evidenzia la

doppia e conflittuale identità messicana in cui l'elemento indio è profondamente presente, soprattutto se in relazione con realtà extranazionali, eppure spesso negato, in particolare nei rapporti interni alla nazione (BOULLOSA C. 2002: 118). Madrid Moctezuma affronta il fenomeno il chiave antropologica, richiama l'attenzione sulla fluidità di un fenomeno costantemente in divenire che abbraccia ogni settore sociale e afferma:

Partiendo de la definición de “identidad cultural” de León Portilla, esto es, “una conciencia compartida por los miembros de una sociedad que se consideran en posesión de características o elementos que les hacen percibirse como distintos de otros grupos dueños a su vez de fisonomías propias” debemos señalar que, en ocasiones, los indígenas que estaban en un proceso de aculturación sin conseguir asimilar totalmente la nueva cultura y que, al mismo tiempo, distorsionaban sus creencias propias se encontraban en un lugar neutro, difuso: es la condición del *nepantla*. (MADRID MOCTEZUMA P. 2004: 144)

Il romanzo postula allora lo statuto della messicanità e lo rintraccia nella figura di Cortés

Como todos los habitantes del mundo, somos hijos de la comprensión, la gestación y el crimen, en nuestro caso concreto porque Cortés comprendió, escuchó los signos de otra cultura y supo interpretarlos, porque Cortés fecundó en la hija de Motecuhzoma a la nieta del gran Tla-toani, porque Cortés comandó la guerra que rompió para siempre aquel otro tiempo, irrecuperable para siempre, para siempre vivo... (BOULLOSA C. 2002: 118-119)

Il *conquistador* esce dall'antitesi binaria vincitore/vinto per installarsi nel nuovo ruolo di esemplare meticcio. Si può quindi

abbracciare il quesito di Mattalia Alonso: «¿Postula esta novela, y otras deudoras de las “poéticas del fin”, la necesidad –o el retorno– de proyectos utópicos?» (MATTALIA ALONSO S. 2007: 132) per rispondere che a fronte dell'impossibilità di dare vita a una riscrittura che sia un'innovativa e veridica narrazione della personalità di Moctezuma, *Llanto* rappresenta una ricerca identitaria in cui la revisione del passato e la riflessione contemporanea su tali eventi sfociano in una rielaborazione dell'identità messicana, contraddittoria, forse, ma incontrovertibilmente ricca e vitale nelle parole della autrice.

### *Bibliografía*

BOULLOSA Carmen, 1995, *La destrucción en la escritura*, “Inti. Revista de literatura hispánica”. “México fin de siglo”, n. 42, otoño, p. 215-220, <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1876&context=inti>

BOULLOSA Carmen, 1992, *Llanto: novelas imposibles*, Era, México, D.F.

GRILLO Rosa Maria, 2010, *Escribir la historia: descubrimiento e conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, “Cuadernos de América sin nombre,” n. 27, Alicante.

Madrid Moctezuma Paola, 2004, *Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro*, “América sin nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”, n. 5-6, pp. 138-146, [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-narraciones-histricas-de-carmen-boullosa---el-retorno-de-moctezuma-un-sueo-virreinal-y-la-utopa-de-futuro-0/html/a79178dd-046b-4595-b94d-125defa60623\\_7.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-narraciones-histricas-de-carmen-boullosa---el-retorno-de-moctezuma-un-sueo-virreinal-y-la-utopa-de-futuro-0/html/a79178dd-046b-4595-b94d-125defa60623_7.html#I_0_)

MATTALIA ALONSO Sonia, 2007, *Representaciones del otro: Llanto (historias imposibles), de Carmen Boullosa*, “América Sin Nombre. Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante”, núm. 9-10, pp. 129-132, [https://www.researchgate.net/publication/39439306\\_Representaciones\\_del\\_otro\\_Llanto\\_historias\\_imposibles\\_de\\_Carmen\\_Boullosa](https://www.researchgate.net/publication/39439306_Representaciones_del_otro_Llanto_historias_imposibles_de_Carmen_Boullosa)

MENTON Seymour, 1993, *Nueva novela histórica en América latina (1979-1992)*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.



## RISCRIVERE L'ALTRO

*Romolo Santoni*

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"

### *Emic and etic*

La crisi della scienza classica ha portato alla caduta della ottimistica idea che sia possibile leggere il mondo attraverso formule lineari. Dalla teoria della relatività a quella quantistica, sono cadute le certezze di ottenere una conoscenza precisa e completa: "esatto" non vuol dire "giusto", come ormai siamo abituati a credere, ma solo ricavato dai sensi, ovvero dalla fenomenologia (*ex-acta*)<sup>1</sup>, ovvero vuol dire che "è quello che si è potuto accertare da quello che si è visto". Ma quello che si è visto è delimitato dai connotati spazio-temporali, condizionato culturalmente e limitato dallo strumentario cognitivo a disposizione.

Per di più la realtà è complessa e non riconducibile a formule lineari.

Questa consapevolezza innesci un cambio di prospettiva sul reale da cui non sfugge neanche il nostro rapporto con l'alterità. Anzi.

---

1 Molte autorevoli fonti sostengono che la parola derivi "dal lat. *exactus*, part. pass. di *exigere* nel sign. di condurre a termine" (Vocabolario *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/esatto2/#:~:text=Preciso%2C%20espresso%20in%20termini%20ben,relazione.>). Con il massimo rispetto per l'Opera Treccani, Io preferisco pensare che la derivazione sia da *ex agere*.

Il ripensamento sul reale, ovviamente, non poteva non includere una revisione del nostro modo di considerare la diversità umana.

Crisi della scienza e crescita delle scienze umane sono procedute in una curiosa (anche se poi, a ben guardare, curiosa mica tanto) sintonia.

Ma in esse, proprio in quel periodo a cavallo fra XIX e XX secolo, stava pendendo piede la più perfida delle ideologie umane: il razzismo. Il dibattito sulle diversità umane (che oggi sintetizzeremo in concetti come biologico, culturale, ecc.) che, probabilmente da sempre era stato presente nelle speculazioni umane, con le grandi scoperte da parte europea e il contemporaneo affermarsi militare, economico e politico dell'Occidente, fecero crescere la convinzione di una superiorità dell'umanità europea sulle altre. In particolare, cominciò a diffondersi fra diversi pensatori l'idea che le diversità riscontrate a livello estetico e culturale fossero frutto di diversità biologiche. Così, dopo un plurisecolare dibattito sul tema delle origini delle diversità umane, fu concepita l'idea di razze nel nostro genere e della superiorità di quella europea/bianca sulle altre e che questa idea avesse una base scientifica. Il concetto, oggi, con il progredire della scienza, in particolare la biologia, è stato definitivamente abbandonato, ma ebbe il tempo di causare drammi, dolori e ingiustizie immani, finendo nella macelleria del secondo conflitto mondiale, di cui il tema della superiorità razziale fu quello dominante. La genetica infine ha chiuso la questione negando con solide basi scientifiche l'esistenza delle razze<sup>2</sup>.

Ma non c'è dubbio che nel secolo fra la metà del XIX e la metà del XX, in cui si affermarono le moderne scienze umane, il "razzismo scientifico" ebbe una influenza notevole, anche in chi

---

2 *The race question*, UNESCO 1950, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000128291>, p. 8.

vi si opponeva. Il dilagare del modello occidentale, portato sulla forza delle armi e dell'economia europea, alimentava bene l'orgoglio etnocentrico delle nazioni europee. Non sembri dunque strano che neanche l'antropologia, che, per definizione, dovrebbe essere quella più al riparo dagli inganni dell'etnocentrismo, è sfuggita alle sue trappole.

Questa disciplina ha una storia fatta di un lento decostruire gli inevitabili condizionamenti culturali dei suoi protagonisti, ma non è bastato. La rimessa in discussione della validità del quadro delle certezze della scienza classica ha presto travolto la prima antropologia. Ma non da meno sono finite in cantina via via le varie scuole in cui la disciplina si è divisa in questi quasi due secoli e dopo poco più di 170 anni dalla *League of the Ho-de-no-sau-nee or Iroquois* di Lewis Henry Morgan (Rochester, 1851), la disciplina accusa segni di smarrimento, se non di vera e propria crisi.

Ma in fondo evoluzionismo, funzionalismo, strutturalismo e via dicendo, fino alla antropologia interpretativa, sono soltanto punti diversi da cui guardare il Reale dell'Umanità. "Punto di vista" sul Reale, dunque. E questo vale per tutta la scienza, che, quando non riconosce i suoi limiti, radica le sue certezze nella sola osservazione, rischia di rimanere impantanata e di sprofondare nelle sabbie mobili della autoreferenzialità. Se per altro riconosce i suoi limiti, deve allora anche riconoscere che la scienza non è altro che una forma di letteratura, un modo di guardare il mondo non più autorevole della religione o della magia.

Attenzione però: questo è vero nelle conclusioni, perché nella procedura la scienza ha un metodo che rimette in costante discussione ogni affermazione appena fatta ed ogni enunciazione non può essere che una ipotesi, per sua natura imprecisa (quando non sbagliata) e quindi da superare con altre ipotesi.

Una differenza non da poco.

L'antropologia si è affiancata sin da subito ai metodi delle altre discipline umane, introducendo però, a partire dall'esperienza di

Bronislaw Malinowski alle Trobriand<sup>3</sup> il concetto tutto antropologico della “osservazione partecipante”. Come si sa, questo è l’aspetto che più rimane dell’etnologo polacco nella tradizione antropologica. Ma a Malinowski va ascritta un’altra idea e cioè che il compito dell’antropologia è «afferrare il punto di vista dei soggetti osservati, nell’interesse delle loro relazioni quotidiane, per comprendere la loro visione del mondo» (MALINOWSKI B. 2004 [1922]: p. 33). Da una visione *etic* ad una *emic*, dunque.

Geertz, ripreso da Talcott Parson il concetto di cultura come rete di significati, di fronte alla complessità della cultura, concentra la sua attenzione sulle implicazioni mentali di tale fenomeno ed è sicuramente per questo che torna a richiamare l’attenzione sul punto di vista del nativo. Ma il soggetto non è soltanto lui. La cultura è una tela di ragno, complessa e ordinata, dove gli elementi, mentre corrispondono alla fenomenologia, esprimono significati, in una organica costruzione interpretativa del reale (GEERTZ C. 1973).

Sperare, però, che sia possibile garantire la scientificità guardando dal di dentro l’oggetto del proprio studio mi pare una pia illusione e accostare osservazione e partecipazione continua a sembrarmi quasi un ossimoro scientifico. Il distanziamento può invece permettere di lasciare meno spazio alle proprie passioni e impressioni.

### *L’intervista*

Onde far emergere il punto di vista del nativo, proprio dalle altre scienze sociali è arrivata all’antropologia l’idea della intervista ai membri delle comunità visitate. Questa tecnica, che viene

---

<sup>3</sup> Sento spesso dire, e non solo da parte di neofiti della scienza antropologica, che Geertz ha inventato l’idea di spostare lo sguardo sul punto di vista dell’indigeno. Come vediamo, questa idea era già nel primo famoso scritto di Malinowski.

spesso considerata lo strumento principe dell'etnografo, capace perfino di oscurare quasi completamente le altre fonti e stagliarsi come il carattere distintivo della disciplina, non è in realtà niente altro che una tecnica che ha completato l'elenco delle fonti da cui attingere gli elementi con cui ricostruire il quadro culturale studiato.

L'intenzione dell'intervista in prima istanza è quello di cercare di far emergere il punto di vista del nativo su un particolare aspetto, evitando il più possibile di formulare domande dirette, il che emarginerebbe le risposte ad un livello superficiale e celebrerebbe le strutture mentali profonde. Ma il vero obiettivo sta un passo sopra, ad un altro livello: quello di far emergere l'intera visione del Mondo del nativo e, da questa, quella della sua comunità di appartenenza.

Il primo punto da considerare è la doppia natura della visione del Mondo da parte di un gruppo umano: quella che si esprime a livello individuale e quella che invece si esprime a livello collettivo. Questa seconda visione, infatti, si realizza come sintesi delle visioni di tutti i membri del gruppo. Va però considerato che questa sintesi si realizza attraverso una serie continua di mediazioni e aggiustamenti che rendono accettabile ai suoi membri, se non ogni singolo elemento, per lo meno l'insieme risultante dalle mediazioni stesse: in sostanza una sorta di visione del Mondo media dei membri della comunità. Per di più, questa visione in realtà è sbilanciata verso la visione del mondo condivisa e promossa dalla élite egemone della comunità.

A questo punto perché l'opinione dell'indigeno dovrebbe descrivermi il suo reale e non semplicemente quello che vede dal suo punto di osservazione? Ma c'è di più: quello che lui riferisce corrisponde a quello che vede o a come lo vede? E ancora: lui lo sta riferendo in maniera che io lo percepisca esattamente come lui lo vede?

A tutte queste domande dobbiamo rispondere negativamente.

In primo luogo, è evidente che la visione individuale e quella collettiva non corrispondono fra loro che in parte. Infatti le visioni individuali sono uniche e irripetibili, perché originate da una percezione storicamente e spazio-temporalmente delimitata e culturalmente condizionata e, essendo sintesi, quella collettiva raccoglierà soprattutto quelle più condivise<sup>4</sup> e sicuramente nessuna nella sua interezza.

Più precisamente: se ogni nostra opinione sulla realtà che ci circonda è un punto di vista, nel senso più letterale del termine, è, cioè uno sguardo da un punto preciso nello spazio e nel tempo, per di più filtrato storicamente e culturalmente, l'informatore descrive il suo reale così come lo percepisce dal suo punto di vista, *hic et nunc*, e quindi il suo reale non è quello di nessun altro, perché quel punto dello spazio-tempo è unico e irripetibile.

Quindi ciò che l'informatore racconterà all'antropologo sarà solo una idea soggettiva, delimitata nel tempo<sup>5</sup> della cultura a cui lui stesso partecipa.

Ma questo è solo il primo dei tanti problemi che si presentano all'intervistatore. E neanche il più grave.

Non dimentichiamoci, infatti, il problema linguistico.

Usiamo la nostra lingua, che non è un fatto di utilizzo di semplici sequenze fonetiche, per esprimere idee che crediamo si ripresentino identiche in qualsiasi altra lingua. Ogni cultura invece ha un elenco di concetti (culturalmente costruiti e storicamente determinati e delimitati), che solo in parte corrispondono a quelli usati in una qualsiasi altra cultura e questo si riflette nella lingua che genera vocaboli, che solo in parte corrispondono a quei

---

4 Ovviamente intendo "comunque" condivise, cioè indipendentemente da come esse siano state condivise, cioè possano essere il frutto di libera scelta recente o di tradizioni pregresse o frutto della azione di classi egemoni, ecc.

5 Questa idea subisce i naturali processi evolutivi e nel tempo sarà destinata a mutare.

concetti e meno ancora corrispondono ai vocaboli e ai concetti di un'altra cultura e della sua lingua. Per cui, appare semplice sostituire le diverse sequenze fonetiche con altre sequenze; ma le sequenze che sembrano corrispondenti non esprimono mai esattamente gli stessi concetti. Le parole: moglie, pane, casa o Dio, ad esempio non esprimono le stesse idee nella cultura Cristiano-Occidentale, in quella Huichol o in quella Nuer.

Ciò che noi percepiamo, lo percepiamo con i sensi che rimandano simboli al cervello che li rimanda alla mente. I simboli per loro natura non sono il fenomeno e la trasmissione dei simboli ancor meno corrisponde al fenomeno. In sostanza ogni passaggio simbolico provoca uno spostamento, in termini di riduzione, rispetto al modello di riferimento e ai due lati di queste trasmissioni vi sono due processi interpretativi, quello dell'emittente e quello del ricevente. Entrambi si trovano davanti ad un fenomeno e, non potendolo ripetere identico, perché, in quanto immagine pura non ha senso e non può essere letto dalla mente, sono costretti a reinterpretarlo per dargli un senso.

Alla fine del processo dobbiamo malinconicamente ammettere che noi conosciamo solo le nostre reinterpretazioni, senza mai andare oltre i nostri sensi.

Perché alla fine di questo processo c'è sempre l'insuperabilità del rapporto interpretativo con cui la mente si rapporta al Reale. Quello, poi, che noi tentiamo di trasmettere, parlando, sono idee, segmenti della nostra lettura del reale, che non possono essere ridotti alle singole sequenze fonetiche: l'idea è una emergenza della mente che è fatta di parti dicibili e di parti indicibili, cioè parti traducibili in lingua parlata e parti non traducibili in lingua parlata; per cui la lingua parlata per sua natura è una riduzione del pensato e mai la sua fedele riproduzione.

Infine, ogni sequenza fonetica, non esprime solo un significato, ma fasci di significati. Così, nel caso di due individui appartenenti alla stessa cultura e, quindi, anche allo stesso contesto

linguistico, magari anche alla stessa sottocultura, al massimo, possiamo considerare la trasmissione abbastanza vicina. Ma vicina a cosa? Solo a ciò che il soggetto trasmittente vuole e può trasmettere (cioè la sua interpretazione di un segmento di reale percepito). Nel caso poi di due individui appartenenti a contesti linguistici diversi, la distanza si allunga a dismisura. Perché nel dialogo si interpongono le diverse accezioni concettuali proprie di ciascuna delle due lingue.

È molto facile, per di più, che l'intervistatore non conosca la lingua dell'intervistato ed usi una lingua che non è quella dell'intervistato e, magari, non è neanche la sua. L'esperienza ci ha dimostrato che determinate figure, eventi, funzioni, qualità e via dicendo a livello di significati, non hanno corrispondenza in una lingua diversa, appunto perché il problema di traduzione non è nella lingua, ma nella cultura. Il mondo occidentale ha applicato concetti come quello di "re", "Dio", "anima", "religione", "sacro", "imperatore" a concetti espressi da altre culture che non corrispondevano che solo in alcuni aspetti, a volte persino marginali ad esse. Che senso ha chiamare l'Inka, sovrano, re, imperatore o dio? E il huel tlatoani degli Azteca, era forse un re? "Prete" o "Sacerdote" esauriva l'insieme dei significati che i Maya attribuivano ai loro addetti del culto, gli Alac Uinic?

Anche l'intervista dunque non raggiunge la realtà, ma una delle realtà possibili. Come la letteratura dunque, di cui l'amico e collega antropologo, Manfredi Bortoluzzi ha spesso ribadito che "racconta mondi possibili".

### *Scrivere l'esperienza altrui*

Siamo tutti razzisti o, per lo meno tutti etnocentrici. Anche gli antropologi, che della relativizzazione fanno professione, non sfuggono a questa regola e alle trappole della autocelebrazione.

La scrittura ne è un eclatante esempio. Quando si parla di scrittura *tout court*, si intende la scrittura fonetico alfabetica a caratteri latini, con qualche concessione alla cirillica.

Per cui se si pensa all'etnografo che traspone la sua esperienza di ricerca in termini grafici, non abbiamo esitazione a pensare che lo faccia utilizzando la scrittura fonetico alfabetica.

Dal capolavoro del grande e rimpianto Giorgio Raimondo Cardona, sappiamo invece che esistono tanti modi di scrivere e che «ogni cultura esprimerà la scrittura di cui avrà bisogno in base alla sua evoluzione e alla sua interpretazione del Mondo» (CARDONA G. R. 1981).

Ma una delle giustificazioni che muove l'etnografo è quella per cui la trasformazione in termini grafici della memoria di popoli senza scrittura (che poi vuol dire solo: senza scrittura fonetico-alfabetica), permette di salvare pezzi di cultura (ovvero di esperienza di altri uomini) che altrimenti si perderebbero. In realtà la trasposizione in termini grafici è una traduzione di una memoria (che già di per sé è una interpretazione), passata attraverso varie interpretazioni. “Tradurre è tradire”: mai stato così vero.

Invece, a ben guardare, la memoria orale, trasmessa di generazione in generazione, permette non solo il puro accumulo dei dati (e oggi vediamo con la digitalizzazione gli effetti nefasti sulle capacità mnemoniche umane e sulla sempre più scarsa disponibilità ad usare i dati accumulati da parte della grande massa di utenti di internet), ma spesso una conservazione della memoria più socialmente condivisa, potenziando al contempo le capacità mnemoniche dei soggetti coinvolti.

In base alle considerazioni sopra riportate, ai limiti e alle difficoltà della trasmissione dell'esperienza, non è logico aspettarci che la scrittura, sia che segua una narrazione lineare oppure no e che muova in prospettiva generalizzante o particolareggiante, possa essere il resoconto fedele né dell'esperienza in sé né dell'e-

sperienza percepita di un contesto umano altro. Al contrario. Il passaggio dal piano verbale a quello scritto pone un ulteriore filtro che contribuisce a deviare il rapporto dal fatto.

Nella trascrizione si interpongono nuovi elementi che hanno a che fare con le regole grammaticali della lingua, che sono in molti casi diverse dalla lingua parlata. Sappiamo le difficoltà di esprimere lo stesso concetto passando da una lingua a desinenza di tipo SOV a una di tipo SVO (esempio da latino a italiano); figuriamoci da una tonale ad una non tonale (MixtecaItaliano oppure Cinese→Italiano) o da una agglutinante ad una a desinenza (Nahua→Italiano oppure Turco→Italiano e viceversa, naturalmente).

Il resoconto poi non può essere in ogni caso una trascrizione nuda e cruda del fatto etnografico: il resoconto stesso, per le implicazioni date dalle interazioni con la cultura del redattore, è esso stesso un fatto etnografico. La storiografia, ad esempio, muove su parametri che in genere gli studiosi considerano “mito”, nella accezione contemporanea di questo termine, il che significa considerare quella storiografia locale una visione nel migliore dei casi deformata, nel peggiore, assolutamente fantasiosa, piegata alle necessità della locale religione o di altre necessità politiche, morali e via dicendo.

Per di più tali storiografie parlano di fatti cristallizzati nel tempo, cioè privi della temporalità che caratterizza la storiografia occidentale. Ma i fatti cristallizzati appartengono ad una dimensione senza tempo ed esistono immobili (perché privi di tempo), sospesi fra il mai e il sempre. E tutto ciò non è traducibile nella nostra storiografia.

In realtà la ricostruzione storica non è la Storia, ma una selezione degli eventi, culturalmente condizionata<sup>6</sup>. Per questo io

---

6 E, direi, anche geneticamente condizionate. Le nostre scelte, su cosa memorizzare e come, subiscono in primo luogo i limiti dei nostri caratteri genetici.

parlo sempre di storiografia quando mi riferisco alla Storia raccontata, che è per forza di cose una riduzione e reinterpretazione della Storia reale (cioè la sequenza “noumenica” degli eventi). Per cui – con buona pace delle nostre presunzioni di superiorità – la storiografia dell’antropologo non è scientificamente molto più valida di quella del nativo. Sono solo due punti di vista differenti.

Ultimo nel processo, ma tutt’altro che ultimo come importanza, c’è il rapporto fra antropologo/scrittore e lettore, il quale ultimo può essere antropologo, magari esperto dell’area e della cultura oggetto della narrazione, ma magari anche no; oppure può non essere un antropologo e perfino completamente digiuno della materia.

I due tipi aprono due classi di problemi diversi. Ma qui mi interessa riflettere solo sul primo.

L’antropologo che legge, in quanto tale, ha un percorso già effettuato, di studi, riflessioni e di valutazioni attraverso le quali non si limiterà ad assumere acriticamente il testo. Al contrario: attuerà una ulteriore opera di filtraggio, attraverso le maglie della sua esperienza, in cui alla sua storia personale generale si aggiungono gli influssi culturali e quelli professionali.

### *Il senso dell’attività antropologica*

Che senso ha allora l’attività etnografica (chiedo perdono al mio grande amico e collega Gerardo Bamonte, per questa domanda impertinente)? E che senso ha l’intera antropologia (e chiedo scusa per quest’altra domanda al mio grande amico e maestro Tullio Seppilli)? Se quello che ho sostenuto prima è vero, conoscere l’alterità è impossibile. Quello che possiamo aspettarci nel migliore dei casi è che quello che noi percepiamo, rielaboriamo e scriviamo, effettivamente riferisca alcuni aspetti, anche se incompleti e confusi, della realtà studiata. Ma se e quanto ciò sia

vero, con il nostro strumentario cognitivo, questo, non lo sapremo mai.

Insomma: siamo in un mondo di monadi leibniziane? Fatto solo di entità incomunicabili fra loro? Ha dunque ragione James Clifford a sostenere che siamo noi a costruire l'altro e che la cultura è una finzione etnografica. Ma questo accade perché la costruzione dell'altro o l'inquadrare degli eventi della fenomenologia in un concetto come la "cultura", altro non sono che modi per dare senso e rendere intellettivamente gestibile ciò che di per sé senso non ne ha e, come tale, non sarebbe neanche gestibile.

Lo stesso fa l'archeologo che di fronte ad un ritrovamento, lo chiama ciotola, vaso o ascia, facendo riferimento a idee generali che sono quelle incluse nel quadro della propria cosmovisione. Ad esempio, "vaso" nella lingua di quell'archeologo fa riferimento a un concetto formato non da uno, ma da un fascio di significati che – a mala pena – corrisponderanno a quelli di un altro archeologo di identica lingua. Figuriamoci se può essere adeguato se usato per un oggetto proveniente da un contesto alieno come lingua, spazio e tempo.

Un Universo di monadi leibniziane, dunque.

Ma forse non è tutto così.

Intanto, in quanto scienza, quello che salva l'antropologia, almeno in parte, è il metodo, che mette costantemente sotto la spietata frusta della critica ogni ipotesi.

Forse bisogna ricominciare daccapo. Lasciare alla pura speculazione filosofica il problema dell'esistenza o meno di un noumeno inconoscibile. Forse, con una operazione inedita e drastica, dobbiamo separare la teoria pura dalla teoria applicata e decidere finalmente che con quello che vediamo dobbiamo fare i conti, prendendo certamente consapevolezza della nostra ignoranza e della limitatezza del nostro strumentario, ma senza la paura di affrontare una realtà che deve essere conosciuta.

Ancora una volta la greicità classica, con la meraviglia delle sue riflessioni, torna a riemergere dopo 2500 anni. Ed è ancora Socrate ad avere ragione con la sua formula di sapere di non sapere, che affermando la nostra ignoranza, ci apre però alla necessità di sapere: perché sapere o non sapere, conoscere il reale, le sue regole, le sue componenti e le sue meccaniche, stabilisce il confine fra sopravvivere o estinguerci. Fra la vita e la morte.

Se la conoscenza ha senso in quanto è lo strumento principe per raggiungere la sopravvivenza (e non parlo solo di quella individuale, ma di quella di specie, fino a quella dell'intero fenomeno della vita sulla Terra) e se, pur zoppicando un po', come genere, la nostra conoscenza ci ha portato fino qui, a dominare il vertice della catena alimentare, ci deve essere qualcosa di vero in quello che percepiamo<sup>7</sup>.

Ci sfuggono molti dettagli, è vero, e ci sfuggono parti della realtà che per importanza e dimensione sono tutt'altro che dettagli. Ma la legge di sopravvivenza impone che si continui ad indagare utilizzando ciò che percepiamo e quindi a questo dobbiamo affidarci, se non vogliamo lasciare il discorso nell'aeree delle disquisizioni inutili.

Allora, aveva certamente ragione anche Kant a dire che la "cosa in sé" è irraggiungibile. Ma con la "cosa come appare" dobbiamo comunque fare i conti.

Così anche l'indagine antropologica ha senso, perché ci permette di indagare nei modi in cui l'uomo può rapportarsi al reale percepito e trarre suggerimenti utili.

L'importante è tenere sempre presente che tutto quello che diciamo su ciò che ci circonda è una semplice ipotesi e che le ipotesi sono tutte, nel migliore dei casi imprecise e incomplete, nel peggiore, sbagliate.

---

7 A meno di immaginare l'esistenza di un unico IO che pensa e costruisce dentro il suo pensare un Reale che non esiste.

Ma per fare questo l'indagine deve gettare le presunzioni e buttare alle ortiche le osservazioni partecipanti e le strategie tipo *bottom up* o *bottom down*, sedersi al tavolo del dialogo, con la consapevolezza di trovarsi non in un banale studio di uno da parte di un altro, ma di un interscambio a tutto campo, senza paletti e limiti, in cui ogni parte apprende dell'altro.

Come questo si possa ottenere senza cadere nelle contaminazioni, non lo so e non credo che possa esistere qualcuno che lo sa e tantomeno una teoria che spieghi. D'altronde, come giustamente sottolinea Clifford Geertz, le culture sono realtà aperte e poi, in quanto strutture dissipative – direbbe invece Prigogine – sono naturalmente in costante assorbimento di energia, materia e informazioni e di espulsione di residui. Tale assorbimento provoca un conseguente continuum ininterrotto di ristrutturazione interna, per cui queste strutture sono soggette ad una costante trasformazione. Questa trasformazione dei sistemi dissipativi costituisce la principale risorsa dei sistemi stessi, in quanto il contesto, con il suo costante trasformarsi, tenderà a rendere progressivamente obsoleti taluni – e spesso fondamentali – aspetti della struttura e solo il cambiamento potrà garantire l'emergere di quei caratteri validi per il nuovo contesto e, con essi, la sua sopravvivenza.

In sostanza: per sopravvivere, le culture devono trasformarsi.

Ma altra cosa è quando il flusso di energia, materia o informazione diventa trasformativa in senso distruttivo. Questo è il caso di introduzione di contaminazioni che tendono a scardinare le basi cosmovisive, sociali, economiche ed ogni altro aspetto di una cultura.

Quindi è possibile ed auspicabile entrare in contatto con culture altre, innescando il vitale processo di scambio. Ma tenendo sempre presente che deve trattarsi di uno scambio, alla pari, dove il flusso informativo procede e deve procedere nei due sensi. Estando attenti a non introdurre (e anche non assumere) elemen-

ti devastanti per le rispettive culture. Ma non introdurre e non assumere è facile a dirsi, quanto impossibile a farsi: il semplice contatto accende flussi di cultura continui e non frenabili, in un senso e nell'altro. L'attenzione, l'estrema prudenza, può almeno evitare che tale flusso porti con sé i citati elementi devastanti.

Solo in questa maniera la sterile indagine diventa utile momento per progredire.

### *Bibliografia*

ABBAGNANO Nicola, 1994 [1988], *Storia della filosofia*, UTET, Torino.

ABBAGNANO Nicola, 2001, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino.

BECHTEL William, 1992, *Filosofia della mente*, Universale Paperbacks, Il Mulino, Bologna (ediz. orig. *Philosophy of Mind. An overview for Cognitive Science*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, 1988).

BORTOLUZZI Manfredi, 2005, *Riscrivere il mondo. La teoria della letteratura di Mario Vargas Llosa tra poiesi e antropo-poiesi*, "Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura", n. 50-51, maggio-dicembre, pp. 125-148.

CAPRA Fritjof, 2002, *La scienza della vita*, RCS Libri, Milano, edizione speciale per "Corriere della Sera".

CARDONA Giorgio Raimondo, 1981, *Antropologia della scrittura*, Loescher, Torino.

CAVALLI SFORZA Luigi L. - PIEVANI Telmo 2011, *Homo Sapiens*, Codice editore, Torino.

CAVALLI SFORZA Luigi L., 2016, *L'evoluzione della cultura*, Codice editore, Torino.

CERNEA Michael M. (editor), 1991 [1985], *Putting People First: Sociological Variables in Development Projects*, Oxford University Press, New York.

CLIFFORD James - MARCUS George E., 1998, *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Meltemi, Roma (ed. orig. 1986).

COLAJANNI Antonino, 1994, *Problemi di antropologia dei processi di sviluppo*, I.S.S.C.O., Varese.

CRESPI Francesco, 1982, *Mediazione simbolica e società*, Franco Angeli Editore, Milano.

DAWKINS Richard, 1995, *Il gene egoista*, traduzione di Giorgio CORTE e Adriana SERRA, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (ed. orig. *The Selfish Gene*, 1976-1989).

De MARTINO Ernesto, 1977, *La fine del Mondo*, Einaudi, Torino.

DESCARTES René, 2013 [1637], *Discorso sul metodo*, BUR, Milano (titolo orig. *Discours de la method*, Leida 1637).

ECO Umberto, 1975, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

EISTEIN Albert, 1916, *I fondamenti della teoria della relatività generale*, in “Annalen der Physik”, 49, 769, (titolo orig. *Die Grundlagen der allgemeinen Relativitätstheorie*).

FABBRI Paolo, 1998, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari.

GADAMER Hans Georg, 1983 [1965], *Verità e Metodo*, traduzione a cura di Gianni VATTIMO, Bompiani, Milano (ediz. orig. *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr).

GARDNER Kate - LEWIS David, 1996, *Anthropology, development and the postmodern challenge*, London.

GEERTZ Clifford, 1973, *Interpretation of cultures*, New York, Basic Books (ed. it. *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1988).

GEERTZ Clifford, 2001 [2000], *Antropologia e filosofia*, Società Editrice Il Mulino, Bologna (ediz. orig. *Unavailable Light. Anthropological Reflections on Philosophical Topics*, Princeton University Press, Princeton N.J.).

GIORDA Renato - CIMMINO Luigi (curatori), 1978, *La coscienza nel pensiero moderno e contemporaneo*, Idee 29, Città Nuova Editrice, Roma.

HOBBSAWM J. Eric – RANGER Terrence, 1986, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.

KANT Immanuel, 1971 [1781], *Critica della ragione pura*, Laterza, Bari [titolo orig.: *Kritik der reinen Vernunft*].

KILANI Mondher, 1994 [1989], *Antropologia: una introduzione*, Dedalo, Bari (ediz. orig. *Introduction à l'anthropologie*, Payot, Lausanne).

KUHN Thomas N., 1972 [1970], *Logic of Discovery or Psychology of Research*, in Imre Lakatos e Alan Musgrave (a cura di), *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge.

LEVI-STRAUSS Claude, 1995, *Mito e Significato*, Il Saggiatore, Milano.

LEWIS David, 2014, *Non-Governmental Organizations, Management and Development*, Routledge, Routledge.

MALINOWSKI Bronislaw, 1976 [1948], *Magia, scienza e religione*, Newton Compton, Roma (ediz. orig. *Magic, Science and Religion*, Free Press, Glencoe, ILL).

MALINOWSKI Bronislaw, 2011[1922] *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, traduzione di M. Ariotti, Bollati Boringhieri, Torino (titolo orig. *Argonauts of the we-*

*stern Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*).

NOLAN Riall W.(editor), 2013, *A Handbook of Practicing Antropology*, Wiley-Blackwell,

NOLAN Riall W., 2002, *Development Anthropology. Encounters in the Real World*, Routledge, London.

POPPER Karl, 1970 [1935], *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino (ediz. orig. *Logik der Forschung*, Springer, Wien).

PRIGOGINE Ilya, 2014 [1997], *La fine delle certezze, il tempo, il caos e le leggi della natura*, Bollati Boringhieri, Torino (tit. orig. *Le Fin des certitudes. Temps, chaos et les lois de la nature*).

SEPPILLI Anita, 1979, *La memoria e l'assenza. Tradizione orale e civiltà della scrittura nell'America dei Conquistadores*, Cappelli ed., Bologna.

SEPPILLI Tullio - GUAITINI ABBOZZO Grazietta, 1973, *Schema concettuale di una teoria della cultura*, Editrice Umbra Cooperativa, Perugia.

SILVA ECHETO Víctor, 2002, *La compleja construcción contemporánea de la identidad. Habitar el entre*, in <http://www.aloj.us.es/gicomcult/portada/37tx/4.htm>.

TABACCO Giovanni - MERLO Grado Giovanni, 1981, *La civiltà europea nella storia mondiale: Medioevo, V/XV secolo*, Società Editrice Il Mulino, Bologna.

TENENTI Alberto, 1980, *La civiltà europea nella storia mondiale: La formazione del mondo moderno, XIV/XVII secolo*, Società Editrice Il Mulino, Bologna.

TOMMASOLI Mariano, 2001, *Lo sviluppo partecipativo. Analisi sociale e logiche di pianificazione*, Carocci, Roma.



