

Atti Convegni Annuali
CSACA e UNISA

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

Via Guardabassi, 10 – C.P. 249, 06123 Perugia (Italia)

Tel. e fax +39 0755720716

e-mail: info@amerindiano.org | <http://www.amerindiano.org>

Sede di Salerno

Via Francesco la Francesca, 31, 84124 Salerno (Italia)

Tel. e fax +39 089234714

Prima edizione *aprile 2017*

ISBN 978-88-7341-286-1

© Oèdipus edizioni, Salerno/Milano

www.oedipus.it / info@oedipus.it

Impaginazione

AD Studio Salerno

info.adservizi@gmail.com

Copertina e cover cd *Domenico Notari*

**Comitato Scientifico / Comitè Científico / Comitê Científico /
Scientific Committee / Comité Scientifique**

Rosa Maria Grillo, Sebastiano Martelli, Carla Perugini

Presidenza / Presidencia / Presidência / Chairman / Présidence

Romolo Santoni (romolomeca@hotmail.com),

Rosa Maria Grillo (grillovov@tiscali.it)

**Segreteria Organizzativa / Secretaría de Organización / Organização /
Organizational Staff / Secrétariat d’Organisation:**

Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”

**In collaborazione con / en colaboración con / em colaboração com /
in cooperation with / en collaboration avec:**

Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici

Opera pubblicata con il contributo dell’*Università degli Studi di Salerno,
Dipartimento di Studi Umanistici*

Tradizioni classiche / Letterature Latinoamericane



Salerno (Italia), 11-13 maggio de 2016

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

Organizzate dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici

atti a cura di
Giulia Nuzzo

Oèdipus

Presentazione

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno

Trascorrendo con diversi significati e funzioni attraverso quel ciclico ritorno dei classici che ha scandito la storia dell'Europa moderna, l'antichità grecolatina è stata riconosciuta come la radice fondante dell'Occidente europeo, come l'origine e il miraggio, la fonte e lo specchio, allo stesso tempo, del suo divenire storico. Di quell'identificazione si è già da tempo additato il rischio di essersi fissata in un pericoloso luogo comune, come riflette Settis in *Futuro del classico*, per un'Europa ancora bisognosa di difendersi dietro i baluardi di forti genealogie culturali, solide quanto illustri. Oggi, in effetti, in un Occidente in cui impallidisce con ritmo inesorabile la consapevolezza storica di quelle radici, già tanto complesse e probabilmente in larga misura anche eterogenee, esse continuano a essere innalzate, spesso come uno sclerotizzato ammasso di simboli ed icone, su un "pedistallo irraggiungibile", sottratto al tempo e votato a una pretesa universalità, dalla cui celebrata altezza l'Europa può reagire alla mareggiata identitaria della globalizzazione.

In effetti in particolare dall'epoca rinascimentale, l'antichità classica è stato il luogo elettivo sul quale meglio misurare per un verso forme di identità o affinità, nel segno dell'esemplarità del modello, e per altro verso forme di distanza (tanto la distanza di ciò che è riconosciuto "altro" sul piano della coscienza storica, come la distanza che si mantiene tra l'orizzonte della civiltà pagana e quella contrassegnata dall'avvento del cristianesimo). Si può dire che que-

sto procedimento di messa in tensione tra identità e distanze abbia avuto come un effetto di moltiplicazione e complicazione quando l'“Europa” si è ammantata anche delle tuniche di quell'incorruttibile antichità per fare pure di essa un vessillo, sia pure conciliato e incorporato nel supremo vessillo della cultura cristiana, con cui intraprendere la sua lunga traversata coloniale e imperiale verso le “periferie” del mondo.

L'America a cui arrivarono le caravelle spagnole, l'America che solo alcuni secoli dopo avrebbe cominciato a chiamarsi “latina”, è stata costretta ad abitare - in seguito al suo traumatico battesimo coloniale - un'ambigua zona entro la scacchiera geopolitica definita dal colonialismo europeo: cresciuta dalla copula violenta e pure tanto prolifica di sincretismi tra il predominante progenitore europeo e le materne matrici autoctone, essa si sarebbe definita storicamente come un “altro Occidente”, come l'ha chiamata Marcello Carmagnani, come un «extremo excéntrico, pobre y disonante» del mondo occidentale, per ricordare una nota espressione di Octavio Paz.

6

Assorbita nei secoli la lingua e la cultura dei conquistatori, riproducendo dalle sue latitudini - con i marcati asincronismi che hanno contraddistinto il suo irregolare processo storico - il repertorio di immagini, segni e formule di ascendenza grecolatina, l'America Latina si è percepita a diritto come una delle eredi universali, ma allo stesso tempo, in qualche modo, come una figlia “illegittima” delle culture genitrici della Grecia e della Roma antiche, immesse in quelle cristiane europee. Comunque da quella “distopia”, dalla condizione “eccentrica” che ne ha fatto allo stesso tempo una propaggine periferica delle civiltà europee e un sofferto ambito del cosiddetto “terzo mondo”, l'America Latina avrebbe tratto e sviluppato un'esperienza culturale di imponente complessità e ricchezza, alimentata appunto delle eredità di due diverse linee genealogiche, di due diversi e lontani bacini di antichità, presto, sin dai primi momenti della storia coloniale incrociati e mescolati in un prolifico processo di transculturazione.

Si dovrebbe in verità distinguere tra diverse epoche, stagioni, delle eredità della cultura classica correlative a processi e contesti

della cultura latinoamericana. Se si viene alla stagione dell'indipendenza e a quelle ad essa successive, dopo gli stagnanti prolungamenti di un neoclassicismo snervato fin quasi dentro il midollo di un romanticismo tardivo, l'intellettualità latinoamericana si inoltrerà nell'avventura novecentesca vogando al fianco dei colleghi europei nell'alterno ritmo che - dal "parricidio" delle avanguardie al disincantato citazionismo postmoderno, passando attraverso vari "ritorni all'ordine"- increspa la dialettica della classicità nella stagione contemporanea.

Ma il parricidio celebrato nei rissosi manifesti delle avanguardie storiche assumerà un altro valore in quell'"altro Occidente" latinoamericano disposto a fare i conti, anche con violenti gesti di ribellione edipica, con il patrimonio della parte paterna, e a recuperare, riattivare i lasciti della sommersa genealogia delle culture autoctone. Al "deicidio" del racconto di Borges ricordato da Settis, *Ragnarök*, in cui delle malconce e imbruttite divinità greche - rampolli degenerati a furia di meticciamenti dell'antica "stirpe olimpica" - suscitano la spietata misura igienica degli studenti dell'università bonaerense presso la quale hanno fatto irruzione, fa da contrappunto nella letteratura contemporanea un pullulare di epifanie sacre dai pantheon delle antiche civiltà precolombiane. Il mai concluso processo di ritorno alle origini, alle fonti grecolatine del padre europeo, si intreccia così nell'intellettualità latinoamericana contemporanea con un benefico e vigoroso processo di riscoperta e riattivazione delle radici dell'antichità precolombiana. Le opere di autori protagonisti di diverse congiunture storiche e generazioni letterarie, da Darío ad Asturias e Carpentier, da Fuentes a Walcott (per citare un autore di lingua non latina), recensiscono gli esiti fortunati di un immaginario sviscerato con maestria da quell'intreccio di culture.

I contributi raccolti in questo volume, frutto delle giornate sarnitane del XXXVIII Convegno Internazionale di Americanistica, contribuiscono con un'ampia gamma di interventi e da diverse prospettive disciplinari a riflettere sulle relazioni che la letteratura e in generale le arti latinoamericane hanno intrattenuto con le loro radici classiche. Spaziando dai primi momenti dell'epoca coloniale

fino alle prospettive contemporanee, la silloge compone un articolato viaggio attraverso temporalità e latitudini distanti - dall'antico *mare nostrum* alle sponde oceaniche del nuovo mondo -, mettendo in luce la pluralità di approcci, procedimenti, strategie discorsive ed estetiche attraverso cui gli autori della regione hanno dialogato con i padri classici, traducendo, assimilando e ricreando nelle latitudini latinoamericane quella fertile e pure ingombrante eredità.

Nell'apertura, e con un'utile funzione introduttiva, il contributo di Bottiglieri attraversa con un agile taglio storico l'evoluzione di quel "ritmico ritorno dei classici" che ha scandito lo sviluppo della cultura occidentale, guardando in particolare alla stagione novecentesca, quando il patrimonio antico è sottoposto al furore iconoclastico delle avanguardie, e alle latitudini latinoamericane, dove i referenti grecolatini si riprendono e infrangono, si ricreano e contaminano in immaginari eterodossi risignificati dai paradigmi meticci, creoli e afrocaribici delle culture locali. E lo studioso conclude con delle pensose riflessioni sul futuro dell'antico *mare nostrum*, per secoli crogiuolo di popoli e culture, modello per i vagheggiati rinascimenti dei "mediterranei caraibici" di Carpentier e Cuadra, ora *mare monstrum*, cimitero marino di naufraghi sotto i distratti occhi di un'Europa che preferisce spesso la strategia del muro a quella dell'accoglienza e del dialogo universale e solidale tra le civiltà.

In successione, il testo di Romolo Santoni fissa lo sguardo sul momento storico della conquista e del primo grandioso e tragico incontro/scontro tra Europei e Americani, un impatto che suggerì alla suggestionata visione degli stranieri venuti dall'oceano l'avveramento e la proliferazione di un ricco repertorio di figure mitiche, al limite tra l'umano e il mostruoso, tratto anche dall'immaginario grecolatino che il fervore classicista del rinascimento contribuiva in quel momento a rivitalizzare. Tra i tanti equivoci che accompagnarono la scoperta di quell'inedita porzione del mondo, giganti, amazzoni e uomini a due teste vennero a popolare l'umanità e le geografie del continente nuovo, immaginifiche figure, tra molte altre, che rimasero spesso incise anche nell'onomastica dei popoli e

delle terre scoperte e sottomesse tra voli di fantasia e brutali colpi di lance e machete.

Con i contributi di Camilla Cattarulla e di Gil Amate risaliamo già ai tempi, infarciti di cultura classica, del Perù coloniale. La prima presenta, infatti, con uno sguardo che unisce in scorcio allo studio culturale il problema del genere, un interessante spaccato della formazione classica nel Perù coloniale, affrontando in particolare la trascurata questione dell'uso del latino nell'istruzione scolastica e nelle espressioni letterarie. «Lingua di prestigio» ma anche lingua delle élites culturali e politiche nella condizione di marcata diglossia che caratterizza l'area andina, il latino si rivela essere anche il veicolo di formazione ed espressione degli ambienti della letteratura femminile, in buona sostanza di quella conventuale, sulla quale recano colorite testimonianze le *Tradiciones peruanas* di Ricardo Palma.

Gil Amate propone invece una lettura di un'opera del 1732, la *Lima fundada* di Pedro Peralta Barnuevo, rappresentazione in versi della storia del Perù dalla conquista di Pizarro fino al presente dell'autore. Nell'opera dell'autore limegno, «poema de exaltación del Perú», riferimenti all'epica antica vengono a soccorrere il tono magniloquente di una scrittura che non è solo esercizio di classicheggiante stile cortigiano, ma orgogliosa rivendicazione identitaria che nel segno dell'iperbole prova a difendere il «carácter hispano» del vicereame, attaccato per secoli da una calunniosa tradizione foranea, ostile tanto alla matrice coloniale spagnola come alla valorizzazione dei geni *criollos* del continente nuovo.

Segue un altro compatto ambito di interventi, concentrato sulla stagione del modernismo letterario, e in particolare sulle figure di due dei suoi massimi esponenti, il precursore cubano José Martí e il vate nicaraguense Rubén Darío, ma con un ventaglio di contributi che spaziano su diversi aspetti di quella vitale stagione, che gli studi degli ultimi decenni hanno saputo riportare al suo complesso intreccio di istanze letterarie e artistiche, emblematicamente aperte al richiamo della classicità grecolatina, e istanze socio-politiche, concentrate sugli specifici traguardi culturali, storici, civili, etc., dell'America Latina: quella variegata, meticciasca America Latina che l'autore di *Nuestra América* invitava a ubriacarsi più che del vino

esogeno, per quanto classico, dei padri greci e latini, del “liquore del banano” distillato dalla cultura propria.

È precisamente sul lascito spirituale e filosofico di Martí, sull'aspetto concreto del suo umanesimo “práctico”, che si sofferma Pablo Guadarrama, suo esperto conoscitore. Guadarrama evidenzia come l'umanesimo “práctico” che Martí eredita, portandolo a compimento, da una fertile genealogia di intellettuali latinoamericani e cubani, affondi le sue radici - senza da esso poterle districare - nella dimensione altamente impegnata di un latinoamericanismo di precoce vocazione antimperialista; e come, quindi, esso si affermi in una “dimensione storica e contestuale”, con la quale non esaurisce la sua carica universalistica in proposizioni morali di astratto filantropismo, ma si confronta pragmaticamente con il compito di elevare storicamente l'uomo latinoamericano in sintonia con le sue più intime vocazioni civili, sociali, culturali, politiche, etc.

È stato un compito che la cultura latinoamericana del secolo XX ha affrontato certo con impari energia, ma distogliendo a lungo, e in larga misura tuttora, i suoi sforzi dall'urgente processo della liberazione delle sue antiche strutture patriarcali, dell'emancipazione di soggetti femminili discriminati per una presunta doppia inferiorità, quella che viene appunto dal genere, oltre quella viene dalla razza. In questo senso, Irina Bajini, studiosa che si è impegnata a lungo sui problemi di razza e genere nella letteratura dell'ambito caraibico, individua possibili crepe misogine e scivoloni razzisti in autori come gli stessi Martí e Darío di esemplari vocazioni ugualitarie e pronunce filantropiche. Il loro universalismo antropologico, che apertamente si batte contro i pregiudizi razziali, sembra in effetti sussultare quando, all'assumere nei loro congegni poetici Veneri di epidermidi mulatte o nere, non sanno sottrarsi a un immaginario sedimentato nel tempo che le identifica - rispetto a corrispettive Veneri bianche e caste Diane - agli spettri simbolici di una dirompente, e in definitiva malevola, sessualità.

Su Darío si incentrano quindi i contributi di Paco Tovar e Mara Donat. Il primo propone una briosa carrellata attraverso i repertori mitologici e le ornamentazioni classiche che, con profusione di satiri, fauni e ninfe, di ammalianti sirene e olimpiche divinità,

gremiscono l'universo poetico dariano. E Tovar, come pure Donat nel contributo che segue, ci ricordano che il classicismo dariano nel suo rapporto con l'antichità non fu sterile saccheggio di temi, immagini e stilemi con cui impreziosire versi di effimero edonismo formale, ma rifrazione luminosa di segni che, sgorgati, come scrisse Salinas, dalla «crisálida griega», in movimento incessante attraverso i classicismi di varie età, arrivano al prosaico presente di Darío per placare con un miraggio di bellezza atemporale l'inquieto desiderio di modernità e lo smarrimento storico dell'artista modernista.

Da questa prospettiva, quindi, Mara Donat analizza le rifrazioni del mito di Leda nella lirica del nicaraguense, evidenziando come la trama mitologica sia chiamata a sostenere con una profonda intenzione metapoetica la visione “demiurgica” dell'atto creativo nella sua poesia, e come lo stesso motivo della “metamorfosi” ovidiana funga da veicolo per attraversare le poetiche e i patrimoni letterari e artistici di diverse epoche e derivazioni geografiche. La favola classica della metamorfosi del cigno continua così a trasformarsi in una poesia, quella dariana, che, a sua volta, nelle sue duttili e squisite immagini liriche risucchia e rimodella in un infinito gioco intertestuale gli apporti al mito del rinascimento come del barocco, del romanticismo come di simbolisti e preraffaelliti.

Il gruppo di interventi che segue nella raccolta si riferisce quindi ad un'altra interessante area delle relazioni tra letteratura latinoamericana e tradizioni classiche, quella che più specificamente concerne il gioco delle riprese, riscritture e trasposizioni sceniche dai repertori della tragedia greca. Medee e Antigoni, Elette e Clitennestre hanno presto trasceso i limiti storici e geografici dell'Ellade antica fertilizzando con la loro eterna sostanza tragica la scrittura lirica, in prosa e drammaturgica di autori di tutti i tempi e di tutte le latitudini, senza eccezioni per i discendenti dell'area latinoamericana. Ne sono emersi testi che hanno riportato i volti di quegli eroi ed eroine antichi non solo all'ambito della contemporaneità novecentesca, ma anche alle temperature climatiche, alle geografie somatiche e alle specifiche problematiche etniche, sociali, politiche, di genere, della regione. Di questo processo di “criollización” dei miti dà dunque conto la maggior parte degli interventi qui riuniti.

Nel mio contributo propongo una lettura di due opere giovanili dello scrittore e artista peruviano Jorge E. Eielson, una *Antígona* e un *Ajax en el infierno*, entrambi del 1945, poemi in prosa che scagliano le figure del teatro sofocleo nei bagliori aggressivamente futuristici delle guerre mondiali. Cercando di riparare le lacune critiche che gravano ancora sull'interpretazione dell'opera poetica del primo Eielson, abbondantemente irrorata di sapori pagani e popolata di reminiscenze classiche, ho lasciato sullo sfondo la ricchissima traccia dei problemi aperti nell'opera del peruviano dal rapporto tra matrici classiche e matrici precolombiane: tra infatuazioni pagane per il padre mediterraneo - sotto il cui auspicio visse il suo felice autoesilio italiano - e il ritorno a ritroso nella sepolta bellezza delle culture andine antiche, ritrovate nella maturità artistica sotto la guida di una pressante nostalgia primitivista.

Le due Antigoni sondate da Ilaria Magnani, *Antígona Vélez* di Leopoldo Marechal e *Antígona furiosa* di Griselda Gambaro, bene riferiscono di quel processo di appropriazione e fagocitazione sincretica dei classici antichi approntato dalle riscritture latinoamericane. Si tratta di Antigoni argentine che temporalizzano il dramma sofocleo in due distinti momenti del processo storico nazionale. In *Antígona Vélez*, Marechal retrocede dall'epoca dell'ascesa di Perón, da cui scrive, allo scontro di impronta sarmientina tra civiltà e barbarie, attraverso un'audace maglia intertestuale, che incrocia il "classico" sofocleo con "classici" della tradizione letteraria argentina come il menzionato *Facundo* o *La cautiva* de Echeverría. In *Antígona furiosa*, del 1983, Gambaro sfrutta a sazietà la portata politica e di genere dell'antecedente greco, con una notevole fedeltà ai momenti chiave del testo del capostipite che non le impedisce tuttavia di fare della vicenda del seppellimento proibito una metafora attualissima dei "desaparecidos" della "guerra sucia", e dell'Antigona un modello alto di donna che con "furiosa" ribellione si scaglia contro la farsa politica del dittatore Creonte-Videla e dei suoi ridanciani collaboratori di corte.

Il contributo di Stefano Amendola ripercorre il processo di traslazione della figura di Elettra dalle scene dei drammi antichi a quelle tropicali del cubano Virgilio Piñera in *Electra Garrigó*. Con lo

sguardo dell'antichista, Amendola ricostruisce in un agile spaccato comparativo le vicende dell'«antica triplice Elettra» nelle tragedie dei tre autori, Eschilo, Sofocle e Euripide, che la portarono alle vette del teatro greco, per approdare alle “scacchiere” contemporanee del patio della casa coloniale in cui l'autore inscena la sua Elettra cubana. L'opera di Piñera trattiene dai suoi antecedenti la linea conflittuale che gravita intorno alla disputa dell'*oikos* familiare, della reggia degli Atridi, sul cui controllo veglia e agisce con premeditata freddezza assassina un'Elettra, sintesi delle tre antecedenti classiche, «la schiava eschilea, la reclusa sofoclea, l'esiliata euripidea», che fa sbocciare così dal dramma classico un'aggressiva - si direbbe - rivendicazione di genere. Tutto ciò, evidenzia l'autore, in un teatro che tra gli allegri ritmi tropicali di *Guantanamera* e dosi velenose di papaya non esita a stravolgere i referenti anche scenici della tradizione classica per “cubanizzare” il mito.

Poi, con il testo di Carlo Mearilli abbandoniamo l'ambito letterario e teatrale per addentrarci nelle prospettive della cinematografia latinoamericana contemporanea, anche questa rinsanguata dall'alito passionale dei maestri greci. L'opera proposta, *Así es la vida* del regista messicano Arturo Ripstein, riporta la vicenda di Medea nel fosco scenario di una Città del Messico divorata dalla povertà e dalla degradazione, in cui convivono stonatamente cultura arcaica e cultura moderna, e si consuma fino all'estremo gesto del figlicidio il dramma di una moderna Medea messicana, madre abbandonata e operatrice clandestina di aborti. L'autore analizza i procedimenti espressivi e stilistici del film, segnalando nelle scelte di Ripstein l'intenzione di rivitalizzare gli statuti del melodramma messicano tradizionale al contatto con la lezione dei tragici antichi, ed evidenziando il predominio della fonte euripidea nell'impianto drammatico di fondo.

Segue quindi una serie di contributi che prendono come loro ambito di intervento prevalente la narrativa.

Bravo Herrera ci fa affacciare su un settore che è stato già al centro dei suoi interessi di ricerca, quello delle produzioni letterarie vincolate con gli scenari dell'immigrazione italiana in Argentina, tanto del versante italiano come di quello rioplatense, qui curvan-

do la sua attenzione in particolare su testi iscrivibili nei registri del comico e della parodia grottesca. In dialogo con i teorici e gli scrittori del comico nel mondo antico - da Aristotele ed Aristofane ad Orazio e Plauto -, forgiatori di una lunga tradizione stratificata nel tempo, la studiosa presenta entro un ampio sfondo panoramico opere come la trilogia di Antonio Marazzi *Emigrati*, pubblicata tra il 1880 e il 1881 a Milano, o le scritture del «grottesco criollo» di Armando Discépolo, o il ben più noto *Adán Buenosayres* di Leopoldo Marechal, analizzando come in questo repertorio le strategie discorsive della parodia, della satira e del travestimento carnevalesco siano chiamate a costruire un'epica rovesciata e degradata, con la cui triviale comicità si esorcizza la paura dell'irrompente diversità dello straniero.

Rosa Pellicer ritorna su un "classico" del romanzo latinoamericano contemporaneo, *Los pasos perdidos*, per districare la complessa trama di riferimenti classici che si intreccia più o meno palesemente nel sottobosco erudito di un testo che è stato definito a ragione come «selva de libros». Prometeo e Edipo, Orfeo, Giasone e Ulisse sono alcuni dei miti che si rifrangono nella frustrata ricerca esistenziale e intellettuale del protagonista del romanzo. Ma è forse soprattutto la fatica di Sisifo, sembra suggerire Pellicer in conclusione, ripresa nello scenario contemporaneo dalla riflessione esistenzialista di Camus, il mito che meglio si presta a significare il viaggio di un protagonista - a ritroso nel tempo, verso gli stadi primordiali della civiltà attraverso le selve dell'Orinoco - illuso di potersi sottrarre al suo insipido presente; frenato forse nella sua impresa proprio da quel cumulo non ben digerito di cultura libresco che la proverbiale ironia di Carpentier si diverte qui a far dialogare con uno scenario, quello della *selva*, ormai esso pure "classico" della narrativa latinoamericana.

Il contributo di Paola Volpe si concentra su un racconto del colombiano Álvaro Mutis, *La muerte del estratega*, ricostruzione della vicenda della figura storica di Alar l'Illirico, stratego dell'Imperatrice Irene nei territori siriani di Lycandos. La studiosa, specialista di letteratura greca, ci fa riassaporare così le sfarzose e languide atmosfere orientali di una Costantinopoli in cui il malinconico Alar

reinventato da Mutis - allenato nella palestra dei filosofi neoplatonici, dedito a Orazio e al culto dell'Hermetismo - vede sfiorire e incupirsi inesorabilmente la limpida armonia dell'uomo ellenico, tradita dall'esacerbarsi dei fanatismi religiosi che reggono le preoccupazioni spirituali e i conflitti politici del suo tempo. Mutis, dunque, sembra rappresentare nella parabola dello stratego, avviata senza sussulti verso la morte precoce, l'abbandono a quegli stessi «oscuri fermenti di distruzione» che hanno corrotto la gioiosa norma di vita, «verità e bellezza» della Grecia antica: una Grecia che si innalza quindi come figura, personaggio maggiore nella sapiente evocazione della esotica antichità bizantina offerta qui dalla narrativa "viajera", itinerante, del creatore di Maqroll.

Verso un altro momento della storia antica, quello della conquista di Gerusalemme da parte delle truppe romane nel I secolo d. C., ci porta in viaggio il lavoro di Alessandro Rocco attraverso la narrativa di José Emilio Pacheco. Su quel frangente storico indugia infatti un nucleo narrativo di *Morirás lejos*, romanzo di complessa fattura formale che si costruisce in ampie parti attraverso un espresso collegamento intertestuale con l'opera dello scrittore Flavio Giuseppe. Dopo aver rievocato i complessi e controversi tratti biografici dell'autore, e aver presentato un minuzioso studio comparatistico tra i due testi, Rocco evidenzia come nell'interesse dell'autore messicano per questo specifico momento della storia ebraica - collegata nella trama narrativa del suo romanzo con l'olocausto novecentesco - possa ravvisarsi una connessione certo non inconsapevole con la conquista dell'impero Azteca che, similmente, segnò nella cifra della distruzione l'inizio del "labirintico" corso della storia messicana.

I testi che chiudono il volume invitano a riflettere infine su un altro aspetto ed invalso uso del concetto di "classico", quello che si riferisce non già più in senso storiografico alle civiltà grecolatine, o ancora al carattere normativo e paradigmatico rivestito da quelle radici storiche, ma allo statuto di eccellenza ed esemplarità che autori e opere acquisiscono nell'ambito dei processi di trasmissione e canonizzazione delle tradizioni culturali, letterarie e artistiche di determinati paesi ed epoche storiche. "Un classico è un libro che

non ha mai finito di dire quel che ha da dire”, aveva scritto Calvino in un contributo (appunto “classico”) sul tema.

Attorno alla figura di García Márquez, che con la mitologia macondiana di *Cien años de soledad* ha portato il patrimonio narrativo del realismo magico ai paesi del mondo intero, conquistandosi presto tale statuto di “classicità”, girano i contributi di Domenico Notari e di Giorgio Sica.

Il primo ricostruisce, sullo sfondo della Roma degli anni '50, l'incontro dello scrittore colombiano con il maestro del Neorealismo italiano Cesare Zavattini. Rispolverando momenti della stagione romana di García Márquez, trascurata dai biografi ma in realtà assai intensa e ricca di scoperte artistiche - non in ultimo proprio quella del cinema neorealista -, l'autore individua un'influenza, forse fin troppo ingombrante, dello sceneggiatore e scrittore di Luzzara sull'«allievo venuto dal Nuovo Mondo», che molti anni dopo avrebbe ricreato la figura del «vecchio Cesare» nel racconto *La santa*, raccolto nei *Dodici racconti raminghi* del 1992.

Il secondo invita a viaggiare infine dalle sponde della Macondo dei Buendía all'arcaica Sardegna della narrativa dell'italiano Salvatore Niffoi, governata dalle stesse magiche leggi della narrativa del maestro di Aracataca. Il suo “fantasma” - asserisce lo studioso, e sembra dimostrarlo con la sua analisi - si percepisce nelle scelte espressive di un narratore che cerca nel tono favolistico, nello slittamento tra i piani di realtà, e nella “curvatura” costante della linea temporale, l'evocazione mitica di una Sardegna da sempre appartata, come la Macondo di *Cien años de soledad*, dalle insidie della modernità.

«Il tempo - e forse, insieme al tempo, noi potremmo includere i romanzi - dà “vueltas en redondo”», scrive Sica ricordando una celebre constatazione della matriarca di Macondo Úrsula Buendía. E questa immagine può servire proprio, giunti ormai alla chiusura di queste righe, a descrivere, ben oltre l'ambito romanzesco, la ciclica e concentrica espansione di miti e forme delle tradizioni classiche in viaggio tra mondo antico e mondo latinoamericano, che la silloge dei lavori raccolti qui ha contribuito a recuperare e studiare in suoi diversi aspetti, momenti, esperienze ed espressioni testuali.

Tradizioni classiche /
Letterature Latinoamericane

Il futuro dei classici

Nicola Bottiglieri

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Per rispondere alla domanda se i classici abbiano un futuro, dobbiamo partire dalla constatazione che questi (intesi non solo come testi letterari ma come patrimonio culturale di ampio respiro che si sviluppò prima in Grecia e poi nell'impero romano) hanno accompagnato la storia millenaria dell'Occidente. Ed ancora oggi, in modi diversi, sono presenti nell'arte contemporanea e più in generale nella cultura europea ed americana. Possiamo perciò parlare di un vero e proprio "ritorno ritmico dei classici" attraverso i secoli, anche se ogni volta in modi e forme diverse. Nel medioevo furono cristianizzati (basti pensare al Virgilio di Dante), nell'umanesimo furono le radici su cui nacque l'albero del rinascimento, mantennero poi una presenza costante anche nell'arte barocca fino al neoclassicismo ed al secolo XX, quando dovettero misurarsi con il furore iconoclastico delle avanguardie. E sarà proprio su questo secolo e sul rapporto che la modernità prima e la post-modernità dopo hanno mantenuto con il passato che guideremo la nostra attenzione, scegliendo alcuni esempi fioriti fra Europa ed America latina.

1) L'atteggiamento tenuto dagli artisti nella prima metà del secolo scorso nei confronti del "classico" sarà ambivalente. Per i futuristi quel patrimonio verrà visto come un mondo remoto e immutabile da contrapporre alla dinamica modernità del XX se-

colo. Infatti Filippo Marinetti (MARINETTI F. 1909), fondatore del movimento, nel *Manifesto Futurista* dichiarerà che

la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità. Un'automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo, un'automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bella della Vittoria di Samotracia.

Ma altri come De Chirico, Magritte e Man Ray, solo per citare alcuni, riconosceranno l'inarrivabile perfezione delle opere antiche, la forza di una bellezza non soggetta agli arbitri della storia capace di mantenere il suo vigore attraverso i secoli. In ogni caso tutti gli artisti, sia quelli appartenenti al movimento futurista che al surrealismo o ad altri movimenti della prima metà del secolo XX, faranno i conti con quel passato, scegliendo come obiettivo da colpire o da venerare le "icone" più celebri, le opere sedimentate nella memoria collettiva che, depauperate del loro significato storico, finiranno per rappresentare tutta l'eredità del mondo antico. Valgano alcuni esempi di autori sia americani che europei.

Il pittore Giorgio De Chirico riempie le sue scenografie metafisiche di manichini di legno senza volto, atteggiati in pose che ricordano brani dell'Iliade come l'abbraccio di *Ettore ed Andromaca* 1917, oppure la inesauribile vitalità dei miti greci, come *Le muse inquietanti* del 1917; il pittore belga René Magritte in *Invenzione collettiva* (1935) dipinge una sirena che ha la testa di pesce e le gambe di donna; l'artista di origini statunitensi Man Ray nella *Venus restaurée* del 1936 imprigiona il busto della Venere di Milo - simbolo della femminilità nella scultura ellenistica - con vari giri di rozza corda di canapa, a sottolineare il contrasto tra il materiale povero (la canapa) e l'antica bellezza del marmo. Il contrasto verrà ancora di più accentuato nella scultura di Michelangelo Pistoletto, la *Venere degli stracci* (1968), dove ci viene presentata una Venere di spalle, che guarda ad un cumulo di stracci. Una Venere che rappresenta il "bello eterno" perchè la statua è costruita assemblando parti diverse delle statue di Venere più famose dell'antichità, quella di Milo, la Callipigia, la

Venere dei Medici, mentre dall'altro lato vi è un cumulo di stracci, "icona" dei cascami più miseri e corrivi della vita quotidiana. Se Venere ci nega il volto e si rivolge agli stracci, significa che oggi la bellezza eterna si deve confrontare con il mondo della quotidianità e che questo scontro fra perfezione e figure informi non ha trovato un equilibrio duraturo, suggerendo allo stesso tempo che forse l'unico modo per far "vivere il classico" nel XXI secolo è di farlo vivere in contrapposizione alla post-modernità. Antagonismo e fascinazione, rifiuto ed imitazione, venerazione e iconoclastia, saranno questi gli estremi limiti all'interno dei quali si muoveranno gli artisti e gli intellettuali del secolo XX nel loro rapporto con la cultura classica.

Anche nel mondo latinoamericano il confronto/scontro con questa "cultura importata" nei secoli della colonia è una costante dell'arte del XX secolo. Cultura importata e assimilata, oramai parte integrante dell'identità latinoamericana.

Se per il movimento dei *Contemporaneos* in Messico, avanguardia poetica fiorita a cavallo fra la decade degli anni venti e trenta, il mito di *Ulises* (che darà il titolo anche ad una celebre rivista letteraria) sarà il simbolo di una ricerca inesauribile da parte dell'artista, quindi icona di una modernità da cercare a tutti i costi, in un racconto dello scrittore argentino Jorge Luis Borges, *Ragnarok* (1960)¹, la funzione degli dei del mondo greco-romano sarà diversa, perché da tempo esaurita.

Il racconto tratta di un sogno nel quale si vedono gli dei dell'Olimpo arrivare dentro un'aula dell'Università di Buenos Aires. La loro apparizione prima susciterà una grandissima emozione poi una curiosità incredula e feroce, perché il pubblico nel vederli da vicino si rende conto che i secoli li hanno resi ignoranti e crudeli:

Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del Islam y la

1 È il racconto, secondo la mitologia norrena, ossia scandinava, della battaglia finale tra le potenze della luce e dell'ordine e quelle delle tenebre e del caos, in seguito alla quale l'intero mondo verrà distrutto e quindi rigenerato.

cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica. Sus prendas no correspondían a una pobreza decorosa y decente sino al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga. Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos. Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses (BORGES J. L. 1999: 86).

22

Gli Dei, incarnazione dei sogni e delle passioni umane attraverso i secoli si sono degradati a tal punto da meritare la morte, ma essendo essi “specchio” dell’umanità che li ha generati, uccidendo loro è come voler distruggere il mondo che li ha partoriti. Una volta erano belli e gloriosi, perché l’umanità era tale, ma la degradazione dell’Olimpo sta a significare la miseria cui si è ridotto l’uomo moderno. Resta da capire l’identità degli assassini. Saranno gli intellettuali che frequentano l’Università di Buenos Aires ad uccidere gli Dei e quindi l’umanità che rappresentano? E perché proprio gli studenti dell’Università di Buenos Aires?

Anche nelle arti plastiche il confronto con “l’antico” ha dato risultati straordinari. Mi riferisco all’opera dello scultore uruguayano Pablo Atchugarry che vede nel rapporto con la classicità non solo un modo per creare un ponte fra tempi e luoghi lontani, ma la possibilità di reinventare quella tradizione europea di cui egli si sente parte integrante. Reinvenzione che vale sia per l’uso dei materiali, il bianco marmo statuario di Carrara (materiale che già i romani usavano nelle case patrizie), sia per i luoghi dell’esposizione delle opere, il Foro Traiano di Roma, sia infine per i temi e le forme delle statue che amplificano elementi già presenti in quelle antiche. Come è il caso del panneggio che nell’antichità è un mero elemento

decorativo del personaggio, mentre in Atchugarry finisce per essere la statua stessa. In Atchugarry le onde del panneggio sono un motivo ritmico così abilmente esasperato che dimostra quanto egli sia capace di trasformare il marmo in un velo o stoffa e attraverso l'assottigliamento inesauribile della materia farlo sembrare spuma del mare². Se per De Chirico il manichino finiva per essere il simulacro che imitava la statua antica, per Atchugarry il vestito ed i suoi panneggi sono elemento di congiunzione fra la statua moderna ed il modello antico.

Ultimo vivace esempio del rapporto che l'arte latinoamericana ha con il mondo dei classici è l'opera intera del pittore cubano Adigio Benítez. Un suo quadro ci sembra molto significativo. In *Encuentro* (1999) è raffigurata una statua di marmo simile all'Apollo Belvedere che abbraccia una florida mulatta in carne e ossa. Il contrasto fra pietra e carne, fra il candore livido del marmo e la morbidezza brunita della pelle della mulatta, fra lo sguardo cieco della statua che attraversa i secoli e le occhiate ridenti della ragazza che vuol sedurre chi guarda, testimoniano della appropriazione in chiave parodica del mondo antico da parte degli artisti dei Caraibi³. Appropriazione e riscrittura in chiave parodica, perché questa fa perdere al modello europeo quell'"aura poetica" accademica e distante, che da sempre aveva contraddistinto la cultura classica

2 Ben 40 opere, di cui dieci monumentali esposte all'aperto nel Foro Traiano per una celebrazione del rapporto fra moderno e antico. Questo è stato il tema della rassegna presentata dal novembre 2015 al febbraio 2016 presso il Museo dei Fori Imperiali - Mercati di Traiano. Il titolo della mostra "Città Eterna, eterni marmi". Statue monumentali come *Le tre Grazie*, *Pomona*, *Vertunno*, mitiche divinità che a Roma erano di casa, vengono rappresentate attraverso pieghe di marmo fitte, snelle ed eleganti che ricordano non tanto il volto della statua antica ma il vestito che le ricopriva. *Cariatide* (realizzata sia in marmo, sia in bronzo) riprende il motivo della donna che sostiene un peso con la testa, che ritroviamo nello stesso Museo dei Fori Imperiali, mentre il *Grande Angelo* del 2006 fa pensare a un bianco fantasma o a un essere alato, che ci protegge o ci guida verso l'aldilà. Anche questa grande scultura sembra perfettamente a suo agio nel paesaggio romano.

3 Adigio Benítez ha "ridipinto" molti quadri famosi della tradizione pittorica europea. *Novavenus* del 1996 è una riproposta della Venere di Botticelli che in questo caso è una mulatta, mentre *Monna Lisa* 1998 ha alle spalle un paesaggio tropicale con palme e *bobio* ed una bandiera cubana sulle spalle come uno scialle.

importata in America. E sarà proprio nei Caraibi che l'imitazione parodica darà risultati sorprendenti ed originali.

2) In Europa negli ultimi due secoli ha imperato una concezione dell'arte classica derivata dal neoclassicismo. Questo movimento, le cui prime elaborazioni teoriche datano nella seconda parte del sec. XVIII, cercava di recuperare, attraverso l'imitazione delle opere antiche, una idea di perfezione andata persa nei deliri formali delle opere barocche. I neoclassici ritenevano che l'arte del mondo greco-romano contenesse valori etici ed estetici capaci di porsi come modelli di comportamento per gli artisti e per la società. La misura, l'equilibrio, la grazia, l'intensità, ma anche l'idea che l'uomo potesse elaborare un sapere razionale e pervasivo, capace di intendere sia le leggi della natura che le passioni degli uomini, furono il credo che alimentò l'arte ed il pensiero degli scrittori neoclassici. La forza pacata ed elegante saranno quindi una componente dell'architettura, mentre l'equilibrio, la simmetria, il ritmo nelle sue varie manifestazioni in prosa o in poesia, sarà una costante delle opere letterarie. La *White House* di Washington, le ville venete del Palladio⁴, molti edifici di San Pietroburgo in Russia, la letteratura di Goethe ed anche il poemetto italiano di Ugo Foscolo, *Le Grazie*, esemplificano questa maniera di intendere l'opera d'arte neoclassica.

In America latina influenzerà il movimento intellettuale che preparò l'Indipendenza. Permeò la poesia di Andrés Bello, *Silva a la agricultura de la zona torida* (1825), che si ispira alle *Georgiche* di Virgilio, e la celebre poesia di José Joaquín de Olmedo, *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* (1826), mentre in architettura sarà lo stile usato nella costruzione delle chiese del secolo XIX e delle case dell'aristocrazia criolla, che edificheranno le proprie ville in stile neoclassico, usando a piene mani intonaci bianchi e colonne doriche e mettendo nomi tratti dalla letteratura greco-latina agli schiavi che servivano in casa.

4 Andrea Palladio visse nel secolo XVI e nelle sue ville venete ripropose con particolare attenzione e seguendo i precetti di Vitruvio le architetture del mondo greco-romano. La sua impronta è evidente nello stile neoclassico del XVIII secolo e la sua lezione ebbe grande diffusione nel mondo anglosassone, tanto che il "palladismo" ispirò la costruzione della *White House* di Washington.

3) Uno dei grandi risultati del neoclassicismo fu quello di rimodellare l'idea dell'Europa nel secolo XIX. Il nostro continente fu visto come una grande Grecia, dove Berlino prendeva il posto di Atene e la contrapposizione fra greci e barbari veniva riproposta nei confronti del mondo arabo (eredi dell'antico mondo persiano contro il quale lottò Alessandro Magno) dando per scontato che i popoli dell'Africa, da sempre visti come la barbarie per eccellenza, non fossero degni di far parte del "mondo civile" e pertanto andavano prima distrutti con le guerre coloniali ed i superstiti colonizzati attraverso i missionari, il lavoro forzato, le scuole fatte ad imitazione di quelle europee. Fu lo storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann⁵, a vedere nelle statue di marmo bianco la massima rappresentazione della bellezza eterna, attraverso la "nobile semplicità e quieta grandezza" che esse manifestano. Le sue idee offrirebbero la base teorica al movimento neoclassico ed ebbero un'eco vastissima nel XVIII e XIX secolo, influenzando fra gli altri l'opera dello scultore italiano Canova, del pittore tedesco Mengs ed il cantore della rivoluzione francese David. Il colore bianco finì per assurgere a discriminare fra i valori estetici della civiltà e della barbarie. Le statue greche erano di colore bianco, perché quelle colorate appartenevano al cattivo gusto dei popoli barbarici del Vicino Oriente. Il bianco non era sintesi di tutti i colori, come insegna la fisica, ma sterilizzazione di tutti i colori dell'arcobaleno. Il bianco rappresentò quindi il candore, la purezza sublime dei marmi delle sculture antiche, la pelle naturale della classicità greca.

Le teorie di Winckelmann guidarono la lettura della classicità per tutto il secolo XIX, fino al XX, quando subirono una deriva sciagurata perché furono adottate dall'ideologia nazista come riferimento per una presunta superiorità spirituale e razziale che il movimento nazional-socialista proclamava per i popoli germanici.

In Italia il neoclassicismo fu interpretato in modo sublime

5 Johann Joachim Winckelmann visse a Roma dal 1755 al 1765, ed abitò nella Villa Albani dove vi era una collezione di statue romane, copia di più antiche sculture greche. In particolare vide nell'*Ercole Farnese* e nell'*Apollo del Belvedere* la massima rappresentazione dell'arte antica. Le sue idee sono raccolte in *Storia dell'arte nell'antichità* del 1763.

nell'opera di Canova, restò vivo per tutto il secolo XIX, poi nel ventennio fascista subì una originale rielaborazione. La scultura monumentale di quel periodo fece ampio uso di marmi bianchi e di pietra di travertino volendo in questo modo significare un ri-congiungimento con una eredità nazionale dimenticata, insieme alla creazione di un nuovo “stile classico” all'altezza dei tempi. Un esempio di quanto andiamo dicendo è possibile vederlo nel complesso monumentale del Foro Italico a Roma, nella stazione ferroviaria dell'Ostiense (costruita in occasione della visita di Hitler nel 1938), nell'architettura della città di Latina, fondata da Mussolini nel 1932.

Come sappiamo, il neoclassicismo celebrava un ideale di bellezza del tutto inesistente, perché l'arte greca nella realtà era più barbara di quanto i neoclassici pensassero, in quanto le loro statue erano tutte colorate, come si evince dai ritrovamenti che vennero fatti nel '800 ma anche dalle analisi chimiche più moderne fatte su statue e monumenti antichi.

Perfino il Partenone, con le sue “colonne danzanti” ed il frontone, mirabile esempio di armonia, era dipinto con colori accesi impressi sul marmo con un impasto di cera e resina di pino. La statua di Minerva al suo interno alta dodici metri e scolpita da Fidia era un tripudio di oro, avorio, pietre preziose. Solo l'oro aveva un peso di una tonnellata, e le numerose gemme splendevano catturando la luce della cella di legno decorato con vivi colori nella quale era ospitata. La qual cosa offre al nostro immaginario una visione più moderna dell'arte greca, che curiosamente si avvicina alle ibridazioni barocche del mondo latinoamericano.

4) Se il neoclassico fu in sostanza un movimento intellettuale elitario ed aristocratico, una diversa partecipazione alla fruizione dell'arte antica si ebbe con il ritrovamento dei bronzi di Riace. Intorno alle statue si scatenò un fenomeno di massa, tipico della società consumista, dove il “consumo dell'opera” fu praticato in forme apocalittiche ed effimere allo stesso tempo. L'idea di una “bellezza ritrovata” a dispetto delle nebbie dei secoli e delle onde del mare generò un vero e proprio giubileo dei bronzi. Fummo

spettatori di una festosa fagocitazione di massa che durò pochi anni - nella seconda metà degli anni '70 - per poi lentamente morire. I bronzi furono visti come la rivelazione di un mondo eroico, innocente e senza tempo, mantenuto intatto dalle acque del mare, giunto a noi in modo miracoloso che stupì prima le centinaia di migliaia di italiani che corsero a visitarle⁶, poi il mondo intero. Divennero infatti famose a livello mondiale, quando in occasione dei giochi olimpici di Atlanta nel 1996, il comitato organizzatore ne chiese al Ministero dei Beni Culturali il prestito per esibirle durante tutta la manifestazione sportiva vicino al tripode acceso dal pugile Cassius Clay. Il rifiuto per ragioni di sicurezza aumentò la curiosità nei confronti delle opere che a quel punto furono riprodotte su gadget e chincaglieria per turisti, ancora oggi in vendita. Fu allora che capimmo come i materiali con cui sono fatte le statue parlano un linguaggio diverso: il marmo serve a ricordare le grandi personalità, il bronzo è per gli eroi... la plastica per gli uomini della società di massa.

Il ritrovamento dei bronzi, però, non è stato l'unico regalo che il Mediterraneo ci ha dato, dobbiamo ricordare il ritrovamento della *Testa di Apollo* nel golfo di Salerno, nel 1937, ma anche il ritrovamento della *Tomba del tuffatore* del 1968: sono queste epifanie imprevedute, dovute sia allo studio che alla fortuna e che fanno venire in mente il più celebre ritrovamento del Laocoonte nel 14 gennaio 1506 scavando sul colle Oppio a Roma⁷. Naturalmente i ritrovamenti del ventesimo secolo non hanno prodotto quel sussulto culturale paragonabile al rinascimento ma solo un grande fenomeno di massa legato al turismo e al consumismo degli anni '70⁸.

6 La mattina del 16 agosto 1972 il sub romano Mario Mariottini si immerse a poche centinaia di metri dalla spiaggia di Riace e vide a 10 metri di profondità un braccio umano, attaccato ad un corpo sepolto dalla sabbia. Il giovane sub aveva trovato due statue greche risalenti al V secolo avanti Cristo, che furono subito messe al sicuro, anche se si mormora che lo scudo di una delle due sia stato venduto ad un magnate americano. Nel 1975 furono trasportate a Firenze dove subirono un lungo restauro, poi nel 1980 furono esposte al pubblico.

7 Il ritrovamento di questo gruppo marmoreo influenzò grandemente la scultura e la pittura rinascimentale, soprattutto Michelangelo, Tiziano, El Greco.

8 I due bronzi, figli del tempo e dell'acqua, rinacquero grazie alla televisione,

Un ulteriore esempio del rapporto che il nostro secolo ha con il passato è dato dai templi di Paestum. Essi non appartengono al tempo mitico ma a quello della storia e coincidono con il fenomeno delle rovine, tema caro sia al mondo neoclassico⁹ che a quello romantico, ed alimentarono le fantasie dei viaggiatori del *Grand Tour*.

Se i bronzi di Riace furono una rivelazione improvvisa, i templi greci sono la misura del rapporto che la storia degli ultimi secoli ha avuto con il mondo greco-romano. I templi sono storia, i bronzi appartengono al mito, alla storia possiamo aggiungere la nostra fantasia, i miti altro non si può fare che ammirarli.

5) Vogliamo riprendere il discorso appena accennato con il mondo latinoamericano. Dice Carlos Fuentes che nel secolo XX per legare l'esperienza nazionale latinoamericana a quella del mondo intero viene preso a prestito il linguaggio universale del mito:

Los mitos griegos se convierten, por lo tanto, en el océano en el que confluyen los ríos de todas las naciones, el gran mar en el que navegan los barcos de los escritores. En resumidas cuentas, la carne y la sangre se tomarán de la historia de América, pero la lengua que se habla es la lengua universal de los mitos griegos, fuente inextinguible de la cultura latinoamericana (FUENTES C. 1974: 16).

I miti greci diventano perciò l'oceano nel quale confluiscono i fiumi di tutte le nazioni, il grande mare dove navigano le barche di molti scrittori. Insomma, la carne e il sangue saranno presi dalla storia dell'America, ma la lingua che essi parlano è quella universale

che in quegli anni era il forcipe della conoscenza della realtà visibile. Prima lo sguardo stupito di Mario Mariottini, poi quello delle macchine fotografiche dei visitatori, infine le telecamere fecero rinascere un tempo mitico che da 2500 anni sedimenta ancora nei nostri cuori.

- 9 Winckelmann nel 1758 andò a visitare i templi dorici di Paestum, sepolti dalla vegetazione selvaggia e dall'incuria degli uomini. Rimase sbalordito dalla scoperta davanti a quelle che considerò «le più antiche architetture conservate fuori l'Egitto». Da allora furono conosciute in Europa attraverso l'opera *Monumenti antichi inediti* (1767).

dei miti greci, fonte inesauribile della cultura latinoamericana. La letteratura latinoamericana, attraverso il meticciato ed il sincretismo culturale, si riallaccia non alle idee neoclassiche, bensì a quelle più moderne delle “rovine” viste come punto di partenza di una elaborazione letteraria (è il caso del romanzo *Bomarzo* dell’argentino Mujica Láinez), oppure che vedono il mondo greco contaminato da quello dei barbari, da quelli che stanno scoprendo che le statue greche erano dipinte, e che in quella società vi erano contaminazioni culturali più forti di quanto si pensi. E l’esempio più evidente di opera latinoamericana contaminata è quella di Derek Walcott, *Omeros*, che ha fuso insieme l’Iliade e l’Odissea, ambientandola appunto nei Caraibi. Un testo scritto in lingua inglese.

Non possiamo fare riferimento a quanti hanno riscritto il mito di Ulisse in America latina (BOTTIGLIERI N. 1998: 19-32), figura che può essere vista come il paradigma del rapporto tra America ed Europa. Basti ricordare Pablo Antonio Cuadra, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Rubén Darío, Leopoldo Marechal e molti altri ancora, tuttavia per chiudere questa riflessione voglio solo riportare la definizione sul mediterraneo tropicale del cubano Alejo Carpentier:

Al fin y al cabo “latinidad” no significa “pureza de sangre” ni “limpieza de sangre” como solía decirse en desusados términos de Santo Oficio. Todas las razas del mundo antiguo se habían malaxado en la prodigiosa cuenca mediterránea, madre de nuestra cultura. Tremenda cama redonda había sido aquella, de romano con egipcia, de troyano con cartaginesa, de helena famosa con gente de color quebrado. Varias tetas había tenido la Loba de Rómulo y Remo... para cuando cholo o zamba se colgara de ellas. Decir latinidad es decir mestizaje, y todos éramos mestizos en América latina... todos teníamos de negro o de indio, de fenicio o de moro, de gaditano o de celtíbero... ¡Mestizos éramos y a mucha honra!... (CARPENTIER A. 1974: 126)

Ebbene questa definizione affascinante oramai è divenuta ob-

soleta. Il Mediterraneo non è più un talamo rotondo ma è divenuto un muro insormontabile. Non è più un *mare nostrum* ma un *mare monstrum*, ed è un mare divenuto muro. Oggi, sotto la spinta di questa massa umana il concetto di Europa si sta sgretolando e con esso quello di latinità. Se la domanda iniziale era chiedersi se i classici hanno un futuro, bisogna partire da questa constatazione per dare una risposta valida per i prossimi anni. I classici avranno un futuro se terranno conto di questi sconvolgimenti, perché il Mediterraneo sta cambiando e con esso la cultura che si è sviluppata sulle sue rive.

Oggi, sotto la spinta massiccia delle popolazioni migranti ci rendiamo conto che questi uomini in marcia verso l'Europa ci fanno scoprire in modo nuovo i territori dai quali provengono ma anche un diverso modo di guardare all'Europa. Non è sbagliato ricordare che anche la Magna Grecia fu "costruita" dai greci migranti dalla penisola Attica, i quali mescolando la cultura di provenienza con quella italica diedero vita ad una nuova immagine della Grecia stessa.

Oggi, grazie all'esperienza storica delle migrazioni, possiamo anche immaginare che le statue dei bronzi di Riace siano i corpi di due guerrieri fuggiti dai luoghi dove erano nati in cerca di un luogo migliore in cui vivere nella Magna Grecia. Guerrieri morti in un naufragio lungo le coste della Calabria che il sale del mare ha reso incorruttibili. Oggi i bronzi di Riace, la testa di Apollo di Salerno, la tomba del tuffatore ed i mille reperti venuti alla luce dal mare o dalla terra, possono essere paragonati al ritrovamento del gruppo marmoreo del Laocoonte, sperando che questo passato che riemerge all'improvviso possa essere inizio di un nuovo rinascimento italiano ed europeo.

Bibliografia

BORGES Jorge Luis, 1999, *L'artefice*, traduzione di Tommaso SCARANO, Adelphi, Milano; ed. orig. *El hacedor* (1960).

BOTTIGLIERI Nicola, 1998, *De Ulises conquistador a Ulises criollo*, "Casa de las Américas", n. 212, La Habana.

CALVINO Italo, 1995, *Perchè leggere i classici*, Mondadori, Milano.

CARPENTIER Alejo, 1974, *El recurso del método*, Siglo Veintiuno Editores, México, D. F.

FUENTES Carlos, 1974, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.

DIONIGI Ivano (Editor), 2002, *Di fronte ai classici*, Rizzoli, Milano.

MARINETTI Filippo, 1909, *Manifesto futurista*, "Le Figaro", 20 febbraio.

SETTIS Salvatore, 2004, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino.

Ciclopi, Amazzoni e uomini a due teste: echi classici del primo incontro Europei/Americani

Romolo Santoni

Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano

Avendo studiato al Liceo Classico, anche se poi per tutta la vita mi sono occupato di Americhe, gli echi del mondo che siamo abituati a chiamare “classico” rimangono ancora nei miei ricordi e ancora occupano una parte importante della mia mente.

Con questi ricordi sono andato a conoscere le Americhe e negli anni mi sono spesso imbattuto negli stessi echi, magari mescolati a reinterpretazioni, a tradizioni già presenti, a nuovi immaginari sorti dal faticoso incontro cominciato al sorgere del sole sull'isoletta di San Salvador il 12 ottobre 1492.

Con queste premesse, il tema che vorrei affrontare in queste poche righe risulta una impresa improba, perché immensamente ampio è il panorama venutosi a creare nei 5 secoli successivi. La mia intenzione non è quella di dare qui una visione esaustiva del tema e neanche di offrire un quadro scientificamente accurato e strutturato, ma solo di dare quelle impressioni che a me, americanista formatosi nella giovinezza negli studi classici, rimangono fra quell'età e i decenni successivi.

Parto naturalmente dalla data in cui “ufficialmente”¹ l'americana-

1 Chiuso in due lati dai poli e negli altri due da altrettanti oceani, le Americhe erano una meta difficilmente raggiungibile. Ma non impossibile. Come si sa,

no divenne presente nella conoscenza del vecchio mondo (e viceversa), ovvero il già ricordato 12 ottobre 1492.

A quell'epoca quelli che chiamiamo vecchio e nuovo mondo erano separati ormai da migliaia di anni. Cioè da quando l'istmo di Bering, che, grazie all'ultima glaciazione era emerso e aveva così permesso il passaggio di sparuti gruppi di bande di cacciatori paleolitici dalla Siberia, si era richiuso, trasformandosi nello stretto che conosciamo. La glaciazione era stato un fenomeno che aveva interessato tutto il pianeta, cambiando la geografia di grandi regioni e condizionando l'evoluzione di tutti gli esseri viventi.

Intorno a 10.000 anni fa la glaciazione (chiamata di Würm in Europa e del Wisconsin in America) comunque era finita e il mare si era richiuso sommergendo l'istmo di Bering. A quel punto il mondo degli uomini si era spezzato, frammentandosi in due tronconi, non più comunicanti fra loro.

Sicuramente contatti successivi all'immersione dello stretto di Bering, prima del viaggio del signor Colombo, ci furono. Ma furono contatti sparuti, occasionali e locali, che per contesto, per mezzi impiegati e per durata, non furono in grado di influenzare le reciproche culture e le successive evoluzioni storiche.

Insomma, all'alba di quel 12 ottobre le due umanità erano due entità estranee l'una all'altra.

L'incontro fra America ed Europa – che in quel momento rappresentava la punta fisicamente e tecnologicamente avanzata –, con queste premesse si trasforma ben presto nella classica fiera degli equivoci. Il lungo periodo di separazione che aveva visto i grandi cambiamenti da cui emergerà l'umanità moderna e che, per molteplici ragioni, possiamo identificare con quella dell'avvento della agricoltura e del sedentarismo (un lungo cammino percorso dai vari gruppi umani su sentieri evolutivi differenti, spesso divergenti), aveva reso le due umanità incapaci di “pensarsi”.

Oltre 40 anni fa ebbi la fortuna di ascoltare una affascinante

ormai è certo che il continente americano fu visitato più volte da geni provenienti dal Nuovo Mondo. È certa la storia del vikingo Erik il Rosso, che intorno al 1000 arrivò dalla Groenlandia e toccò la terra che chiamò Vinland (Terranova), e uno dei suoi figli si inoltrò lungo il futuro San Lorenzo. Ma si parla di giapponesi, cinesi, polinesiani e, perfino, romani.

“intervista”, della serie radiofonica *Le interviste impossibili*, che Italo Calvino faceva a Motecuhzoma (interpretato magistralmente da Carmelo Bene). In questa intervista ad un certo punto, il *huel tlatoani* (letteralmente “colui che parla bene” ovvero il corrispondente al nostro “re”²) azteco, incalzato dalle domande di Calvino, risponde che lui e lo spagnolo sapevano che avrebbe vinto chi dei due fosse riuscito a “pensare” l’altro. Pensarsi: quello era il vero piano della sfida fra lo spagnolo e l’azteco.

Molto giovane all’epoca, non capii esattamente il significato e la portata di quella risposta. Negli anni ripensai spesso a quell’intervista e a quelle parole, ma fu solo più tardi, forte delle categorie analitiche apprese negli studi antropologici, che riuscii a ri-decodificare quella frase, forse detta da Motecuhzoma, sicuramente pensata dal grande Calvino per la sua intervista.

Quello che in pratica Calvino voleva esprimere, facendo dire quelle parole all’azteco, era il fatto che entrambi, spagnolo e azteco, disorientati dalla meraviglia degli avvenimenti inediti, meravigliosi e tremendi, cercavano di riportare quanto stava accadendo all’interno delle proprie categorie mentali, cercando di dargli un senso e trovargli un posto nel proprio mondo simbolico.

Il reale percepito, dall’una e dall’altra parte, era stato sconvolto.

Come far rientrare quegli esseri delle terre d’oltreoceano all’interno delle visioni del cosmo europea e cristiana? E poi: erano umani? Nell’Antico Testamento la loro esistenza non vi trovava posto. O forse sì...?

L’incapacità di pensarsi portò a molte conseguenze, per lo più tragiche, ma non raramente persino comiche e anche con esempi di rara superficialità e ignoranza (soprattutto da parte europea).

La fiera degli equivoci si aprì sin da subito. Come si sa, infatti, i primi equivoci riguardarono i due italiani più importanti della storia americana: Cristoforo Colombo e Amerigo Vespucci, il primo, pensando di essere arrivato al Cipango (Giappone), perché si basava su informazioni errate date dal geografo Toscanelli, finì invece in quella che oggi chiamiamo America. Il secondo fu protagoni-

2 Evidente residuo di tempi in cui il popolo Azteco era una tribù nomade e il monarca era solo colui che derivava il potere dal carisma.

sta a “sua insaputa” di uno degli errori fatali che fanno la storia: i cartografi Martin Waldseemüller e Matthias Ringmann, forse per premiare l’intuizione di Vespucci (che aveva capito che quella non era l’Asia, ma un nuovo continente) o forse solo per confusione, attribuirono al continente che gli europei avevano appena scoperto il nome del Vespucci, consegnandogli così un merito e un premio forse eccessivo³.

In ogni caso, poi, di errori, cattive interpretazioni, confusioni ne vennero molte altre.

Così accadde che gli indigeni, che si trovarono improvvisamente davanti a uomini “barbuti” e a cavalli, finissero col pensare che gli uni e gli altri erano un solo essere; e gli Azteca, che assaggiarono la carne degli spagnoli e quella dei loro maiali, sentendo che l’una e l’altra, per forza di alimentazione dei rispettivi proprietari, avevano lo stesso sapore, conclusero che si trattava di parenti stretti, se non della stessa specie. Non credo che questi accostamenti ad altri animali avessero nulla di spregiativo nella mente indigena. Ma resta però il fatto che inizialmente erano stati proprio gli Azteca che, di fronte ad armi e corazze sconosciute e potenti, avevano creduti divini i bianchi barbuti.

Ma, nonostante una tradizione che ci fa deridere l’ingenuità degli Indigeni, che si inventavano le cose più incredibili su quei nuovi arrivati barbuti e dalla pelle bianca, ben più strampalate furono le immagini e i miti che sorsero nelle menti europee. Spesso riemergendo da antichissimi miti, molti dei quali avevano riempito le cosmologie del mondo indigeno.

3 Non si può comunque non ricordare che se Colombo era arrivato prima in America, continuò a sostenere che il continente era la propaggine orientale dell’Asia, mentre Vespucci fu il primo (almeno che si sappia) che intuì che quella terra era un mondo nuovo. Recentemente stanno girando ipotesi secondo le quali Colombo in realtà sapesse che al di là dell’Atlantico, prima dell’arrivo in Asia, c’era un altro continente. Ma io mi chiedo, perché se lo sapeva, poi ha sempre sostenuto che quella era l’Asia? E poi, una tesi non sostenuta da prove, naviga (per rimanere in tema) in quel mare pericoloso fra il continente delle chiacchiere e quello delle stupidaggini. Credo che Colombo non si rese mai conto – o forse non volle mai rendersi conto di essere arrivato in un nuovo mondo. Tanto è diffuso il detto fra alcuni attivisti indigeni, di “aver raccolto un italiano che si era perso per mare”.

Restiamo un attimo in ambito cosmologico. I bianchi in Mesoamerica, che arrivarono con corazze lucenti, armi che tuonavano e uccidevano a grande distanza e avevano barba e pelle molto chiara, furono accostati dalla fantasia degli Indigeni a Quetzalcoatl, entità mesoamericana dalla natura semidivina, che le scritture dicevano avesse quelle caratteristiche. Ben più curiosa, però, appare l'ipotesi che girò molto per un certo periodo tra gli europei, che identificava gli Indigeni americani come discendenti delle tribù perdute d'Israele. I primi si accorsero ben presto dell'errore. Rispetto ai secondi, va detto invece che i Mormoni tutt'ora sono convinti di questa tesi⁴.

Gli equivoci non risparmiarono da parte europea neanche i nomi: Cuauhnáhuac, il “luogo degli alberi in mezzo all'acqua”, divenne il “Corno di vacca” (Cuernavaca); il termine “Eschimesi”, con cui oggi vengono comunemente chiamati gli *Inuit*, deriva da come questo popolo nordico veniva spregiativamente chiamato da altri popoli indigeni che abitavano zone più meridionali e significa “mangiatori di carne cruda”; il cactus *peyote* diventa un “vino” nelle reprimende dei primi sacerdoti cattolici che ne diffusero la fama in Europa; lo Yucatán venne chiamato così dopo un grande malinteso tra uno spagnolo che aveva chiesto a un indigeno come si chiamasse quella terra e che ottenne come risposta “uuy u t'an” o “chu u t'an” che significherebbe (“non capisco”)⁵; mentre gli Apa-

4 Se non altro i Mormoni sono stati e sono tuttora fra i pochi che trattano con rispetto gli Indiani d'America.

5 Wikipedia riporta un'interessante riflessione: «Il nome Yucatán deriva dalla parola (in lingua nahuatl) “Yukatàn”, “il luogo della ricchezza”». Tuttavia, il commentatore Frate Toribio di Benavente (detto Motolinia), nella sua *Storia degli Indios di Nuova Spagna* (1541), fa risalire l'origine della parola all'equivoco in cui sarebbero caduti gli Spagnoli, che «parlando con gli Indios di quella costa, alla domanda su come essa si chiamasse [...] risposero: “Tectetàn, Tectetàn”, ciò che vuol significare: “Non ti capisco, non ti capisco”: i cristiani corrupeperò il vocabolo, e non intendendo ciò che gli Indios dicevano, conclusero: “Yucatán è il nome di questa terra”». Tuttavia, benché *t'an* sia una radice con significato di “linguaggio”, la lingua Yucateca non contiene alcuna parola o frase che possa suonare come “Tectetàn”, tantomeno “Yukatan” (il termine più simile, “come parla?”, è “uuy u t'an” o “chu u t'an”), e “non capisco” “ma tin na'atik”. È stata anche avanzata l'ipotesi che l'intero episodio riportato da Toribio di Benavente sia apocrifo, e sia stato un

che prendono il nome con cui sono attualmente conosciuti da una parola che significa “nemico” e che li designava in questo modo presso altri popoli indigeni. Così il Rio Grande diventa il Rio delle Amazzoni, mentre “la terra oltre il fiume Virú” diventa il Perù.

Il Rio delle Amazzoni era stato chiamato Rio Grande da Yáñez de Pinzón. Poi però un gruppo di spagnoli guidati da Francisco de Orellana si scontrò con alcuni indigeni Tapuyas, fra i quali combattevano delle donne. Da questo fatto nacque il nuovo nome. Il Perù deve invece il suo nome al fatto che agli spagnoli che invadevano i villaggi a nord dell'attuale omonimo stato, alla ricerca feroce ed ossessiva dell'oro, gli indigeni rispondevano di non cercare lì, ma di andare a sud, oltre il fiume Virú, dove avrebbero trovato un popolo che viveva sulle montagne che aveva molto oro. Da Virú a Perú il passo fu breve. E pare che fu anche per queste risposte indigene che nacque la leggenda dell'El Dorado: la città lastricata d'oro.

Un altro famoso equivoco riguarda una delle piante fondamentali venute dalle Americhe: il mais. Nel XVI secolo, quando questa pianta cominciò ad essere conosciuta in Italia, la cultura della penisola era fortemente impressionata dalla presenza dell'impero turco che continuava ad inghiottire pezzi di terre cristiane. Tutto ciò che appariva strano, meraviglioso, esagerato o semplicemente stravagante, veniva attribuito al mondo ottomano. Così il mais, grano-non-grano, venne subito spacciato come “grano dei turchi” e da lì il suo nome. Curiosamente, per quanto ne so, fu la penisola italiana a coltivare per prima rispetto alla Turchia la pianta di mais e non è strano visto che gli Spagnoli, al tempo in cui portarono il mais in Europa, erano già ben insediati nella penisola.

Questi sono solo alcuni dei tantissimi esempi di come l'uno e l'altro mondo reagirono di fronte a manifestazioni immediate, concrete. Ma non fu semplice, le due realtà si presentarono l'una all'altra con tutto il carico di angosce che l'incontro con l'ignoto poteva creare. E ritornarono vecchi miti e vecchie orride leggende.

tentativo da parte di Hernán Cortés, nelle sue *Cartas de relación*, di screditare il rivale Diego Velázquez» (<https://it.wikipedia.org/wiki/Yucat%C3%A1n>). Io escluderei la lingua nahuatl. E neanche “tacetán” mi sembra possibile, per la stessa ragione, a meno che non sia qualche estensione nahua-tolteca.

Ormai da molti anni il punto da cui parte ogni mia analisi sull'agire umano è il principio che esprimo nel concetto della “pulsione alla sopravvivenza”. La vita umana, come la vita in generale, risponde alla pulsione della sopravvivenza. Lo strumento principale per la sopravvivenza è la conoscenza, ossia la facoltà di spiegare la realtà percepita, cioè la capacità di leggere la realtà attorno a sé per poterla affrontare. La paura è una componente fondamentale di questa pulsione, senza la quale la sopravvivenza sarebbe impossibile. Tra l'opacità del mondo esterno e la necessità di dare spiegazione ai fenomeni, nella mente umana la paura fa sorgere forme strane e spesso i *mostri*⁶.

Il “mostro” deriva la sua “mostruosità” non da caratteri in sé, ma dal fatto di avere caratteri difformi da quelli di chi lo percepisce come tale. Questo crea orrore perché la pulsione alla sopravvivenza ha come uno dei principali esiti non solo quello della riproduzione, ma quello della necessità di ripetere gli identici caratteri dei genitori nei figli⁷. Questo ha come conseguenza proprio l'orrore per ogni difformità. Da ciò nasce il razzismo, l'omofobia, la paura in genere per ogni forma di alterità e, ovviamente, per l'ignoto, il non conosciuto, il non dominabile.

Io credo che queste basi della natura umana impregnarono le visioni del cosmo della nostra specie, dovunque e in ogni tempo, e quando americani ed europei si incontrarono, in mezzo alle differenze e alle incomprensioni, su queste paure tornò a ricompattarsi quella natura.

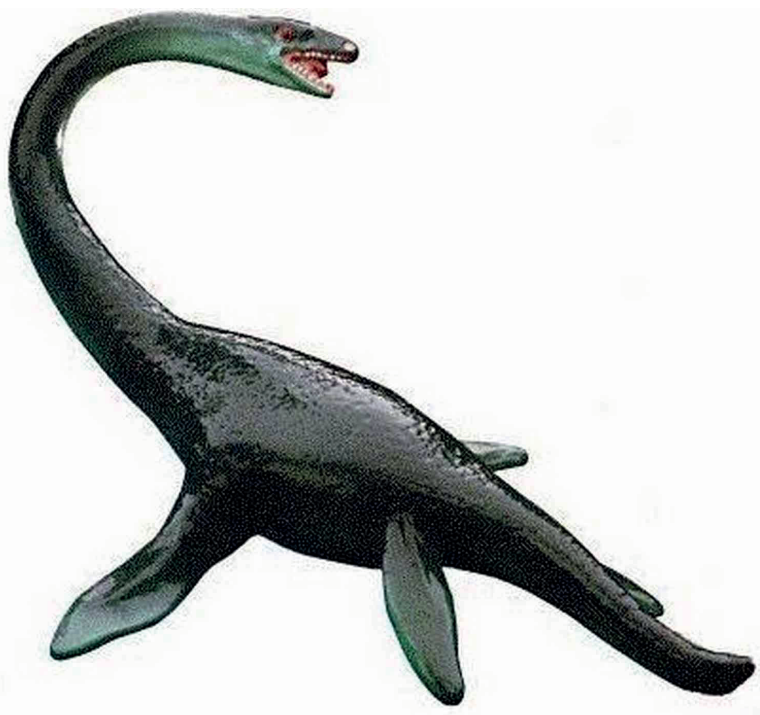
Di fronte alla realtà tutt'altro che dominabile e tutt'altro che comprensibile, le diverse cosmologie americane pensarono un cosmo sostanzialmente negativo, pervaso da forze che, nel migliore dei casi, non si interessavano delle vicende umane e, nel peggiore, chiedevano sacrifici, fino a quello del sangue stesso.

Non fu da meno il nostro mondo e la sua fondante cultura gre-

6 Mi riferisco ovviamente al mostro di Loch Ness che dalle ricostruzioni che ne sono state fatte, sembrerebbe proprio un plesiosauro.

7 Il fatto che poi è proprio “l'errore” della natura che permette la sopravvivenza delle specie, presentando nuovi caratteri di fronte al variare costante dell'ambiente, non cambia la validità di questa affermazione.

co-romana: l'interpretazione del mondo che produsse le cosmologie ai bordi del Mediterraneo pensò il reale come dominato dal capriccio del fato e dai volubili desideri divini, che fra l'altro non



Ricostruzione di Plesiosauro (da <http://criptosito.altervista.org/dinosauri/plesiosauro.htm>), vissuto fra Triassico e Cretaceo. Fu probabilmente questo rettile a ispirare “gli avvistamenti” del mostro di Loch Ness.

erano troppo dissimili da quelli umani.

La psicologia, molti secoli dopo l'ostracismo di questa forma di pensiero da parte del Cristianesimo, riscoprì le logiche delle visioni greco-romane, nei meandri della mente umana, spiegando o provando a spiegare molti complessi e angosce dal profondo.

Per fare un esempio, prendiamo la paura dei draghi, che un tempo era comunissima, e la paura dei rettili, che ancora oggi persiste nell'immaginario comune. Il rettile, nella forma di serpente, abita



Laocöonte e i suoi due figli lottano coi serpenti, scultura greca della scuola di Rodi (I secolo), Museo Pio-Clementino, musei Vaticani (<https://it.wikipedia.org/wiki/Laocöonte>).

i punti più oscuri dell'esistere, immagine speculare dell'ignoto. Si muove senza arti e penetra come pene immondo le parti più nascoste delle nostre menti. Ed ecco che dalle profondità della terra tornano alla luce inaspettati e spaventosi resti di rettili provvisti di ali, pinne e creste.

Oggi sappiamo che quei ritrovamenti erano resti di animali di ere geologiche passate, ormai scomparsi da milioni d'anni dalla terra. Ma gli uomini vissuti secoli fa questo non potevano saperlo. Di fronte alla mostruosità, la mitopoietica si mette in moto cercando di dare spiegazione a quei ritrovamenti e nelle narrazioni così nascono leggende e luoghi di un mondo popolato dai draghi. La



L'anaconda, il grande rettile del Rio delle Amazzoni

spiegazione sembra semplice. Ma forse c'è anche di più.

Il rettile fa parte dell'immaginario e delle paure più profonde radicate nell'uomo. Sbuca dai nostri ricordi ancestrali, nascosto dentro i ricordi genetici di un tempo in cui i primi mammiferi dovevano fare i conti con il loro incontrastato dominio. Riemergendo sotto forma di fossili, agita i sogni dei nostri antenati almeno fino a Darwin. Fu solo grazie allo studioso, infatti, che quei resti vennero gradualmente riconosciuti come fossili di animali antichissimi, e non tracce di spaventosi draghi.

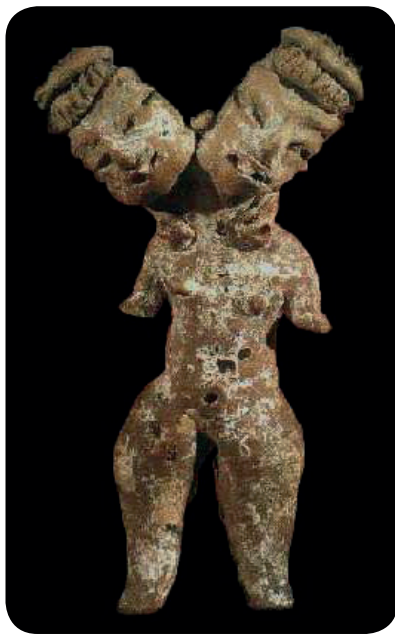
Tre sono i regni spaziali dell'ignoto per l'uomo antico: il cielo, la terra sotterranea ed il mare. Ed il tempo ne offre due: il passato ed il futuro. Solo il presente risulta tutto sommato privo di incognite, tutto il tempo che abbiamo alle spalle o di fronte a noi è invece un tempo incerto, che si può solo ricostruire o proiettare. Il passato viene ricostruito dal lavoro della memoria, e proprio questo fatto ci permette - oltre che comprendere il presente - anche di progettare, costruire un possibile cammino in avanti.

Da ognuna di queste dimensioni, spaziali e temporali, possono derivare minacce. Ma come le viscere della terra sono le sue oscu-

rità, ancor più spaventose sono le immense, buie e indomabili profondità del mare.

Nell'immaginario degli uomini che vi vivevano ai limiti, le acque dell'Europa antica si popolarono così di mostri ofidomorfi, come i serpenti marini di Atena che vengono a divorare il sacerdote Laocoonte e i suoi figli. In epoca più recente, i resti di plesiosauro – uno dei più grandi dinosauri marini che popolavano le acque fra Triassico e Cretaceo - alimentano una serie di miti e leggende che ancora oggi godono di grande successo.

Quando gli europei arrivarono in America, incontrano una natura molto meno domabile e penetrabile di quella a cui erano abituati. L'uomo europeo viveva in un ambiente naturale fortemente condizionato dalla presenza umana e le visioni del cosmo che abitavano l'immaginario europeo si basavano sull'idea che l'uomo potesse, anzi dovesse, arrivare a dominare la natura, a rendersene padrone o almeno a dominarla quel tanto che era necessario per la sopravvivenza e lo sviluppo della società. Il messaggio implicito contenuto sia nel Vecchio che



Stauina con figura femminile nel Museo Nacional de Antropología e Historia de Ciudad de México.

nel Nuovo Testamento poneva l'Uomo al centro dell'Universo, creatura prediletta da Dio e destinata a dominare sugli altri animali e della natura. Nel bacino amazzonico, oscuro e indomabile, gli europei incontrano l'anaconda gigante e una grande varietà di serpenti sconosciuti e velenosi, che fanno riemergere nell'europeo – assieme al senso di spaesamento e novità a seguito di lunghi viaggi nell'oceano – le sue antiche paure. Se il mare vicino a Troia ha prodotto ser-

pentì e mostri marini tanto potenti, cosa si sarebbe potuto nascondere dell'immensa vastità dell'oceano che si perde oltre i confini dell'immaginabile?

Mostri di ogni genere emergono dall'immaginazione marinara e rimbalzano sulle coste, dilagando nell'entroterra del Vecchio Mondo. *L'oceano monstruo* è un luogo pericoloso e inospitale, capace di generare esseri mostruosi di ogni sorta. Così mentre i marinai della Pinta, della Niña e della Santa Maria partiranno con relativa fiducia e quasi con entusiasmo al seguito del futuro Ammiraglio del Mare Oceano, i lunghi giorni senza terra apriranno presto la strada ad antichi ricordi e la paura tornerà ad affacciarsi nelle loro menti.

Uno dei miti arrivati dall'antichità e dalla vita più duratura è certamente quello di Atlantide, il continente perduto. La sua origine si deve ai Dialoghi di Platone, quando in uno di essi – il dialogo tra Timeo e Crizia - si parla di un'enorme isola che si estende al di là delle colonne d'Ercole. Il popolo di questa isola misteriosa avrebbe conquistato l'Europa, l'Africa e l'Asia, scomparendo poi tragicamente in una notte a causa di cataclismi naturali. Questo mito non è mai tramontato del tutto, nutrendo l'ispirazione creativa, letteraria e cinematografica fino ai nostri giorni.

Altro mito molto antico e longevo è quello delle Amazzoni, un mito affascinante quanto spaventoso che vide la luce nella società maschilista dell'antica Grecia e che venne trasferito in America quando, come detto sopra, i soldati spagnoli di Fracisco de Orellana, lungo il Rio Grande, incontrarono la resistenza di un popolo indigeno, i Tapuyas, che aveva delle donne tra le file dei guerrieri. A questo si deve la trasformazione del nome del fiume, che diventa il Rio delle Amazzoni.

Orellana non credeva ovviamente che quelle guerriere fossero le famose amazzoni della tradizione greca. Ma, al cospetto delle donne guerriere, la sua mente tornò al mito delle Amazzoni della tradizione classica.

Anche il mito dei ciclopi o, almeno, dei giganti, viene trasferito nel nuovo mondo da marinai, viaggiatori e narratori vari. Probabilmente questa figura mitologica si mescolava con una tradizione azteca che, a proposito di Teotihuacan, riferiva di come un tem-

po quella terra fosse abitata da giganti. Tra questi giganti vi erano uomini a due teste e altre creature che in qualche modo potevano ricordare il mito dei ciclopi. Bernardino de Sahagún contribuisce alla diffusione del mito tramite le sue *Relaciones*, dove riferendo le parole di un informatore racconta la fondazione mitica di Teotihuacan per mano di giganti.

A ben guardare l'idea di uomini giganteschi e soprattutto di uomini a due teste non hanno bisogno di spiegazioni che rimontino alla mitologia classica. Esseri umani di grandezze a volte notevoli non sono inusuali. Ma non lo sono purtroppo neanche individui a due teste, ovvero due esseri umani uniti da qualche parte del corpo, più o meno estesa. Sto parlando ovviamente del fenomeno dei gemelli siamesi. I casi di questi tipi di nascite sono fortunatamente rari, ma abbastanza da aver creato nei millenni forti impressioni nell'immaginario umano. Questo è successo in Europa e anche nelle Americhe.

Nella tradizione mediterranea sembrano colpire più i casi di policefalia degli altri animali. Il caso dell'aquila bicipite, che diventa simbolo del potere imperiale con Costantino per poi restare il simbolo dell'Impero Romano d'Oriente, sembra indicare un'idea di positiva manifestazione divina, di forza e potere, e in questo senso dovrebbero essere valutate come manifestazioni di forze soprannaturali. Identico – ma diretto al genere umano – dovrebbe essere il caso delle statuine mesoamericane del tipo *mujeres bonitas* che a volte presentano policefalia. Sappiamo che queste statuine possedevano nell'immaginario indigeno poteri legati alla fertilità. La presenza di esseri a due teste dovrebbe dimostrare che questo fenomeno era connesso con importanti poteri. Comunque anche in America si trovano rappresentazioni – ma più rare – di policefalia degli altri animali.

In ogni modo anche se fra l'uno e l'altro complesso di tradizioni non vi fu alcun contatto prima del 1492, sicuramente questo riuscì ad avere un posto nelle narrazioni fantastiche dei marinai e dei cronisti che parteciparono al popolamento europeo delle Americhe.

Con l'avvento del XVIII secolo e la diffusione di nuove conoscenze sul nuovo mondo e sui suoi abitanti, gli echi classici, come

anche molte delle leggende e delle fantasticherie, cominciano a scemare. Ma intanto si affacciavano nuove interpretazioni fantastiche sull'origine di quei monumenti straordinari, accanto a cui vivevano indigeni impoveriti, emarginati, troppo abbruttiti per essere considerati discendenti di quelle meraviglie.

Ultimo epigone di questa tradizione fu Jean-Frédéric Waldeck (Praga 1766 - Parigi 1875). Waldeck, sedicente conte e archeologo "dell'avventura", visitò più volte e a lungo la Mesoamerica e in particolare Uxmal e Palenque. Di questi luoghi riportò diversi disegni, sicuramente ben fatti, solo che, per dare forza alla sua convinzione che quegli straordinari resti fossero opera di Greci, accanto ai monumenti maya disegnava opere greche. Ma Waldeck soprattutto si convinse di forti influenze egizie sulla cultura maya, allineandosi ad una nuova moda che prendeva piede fra fine del XVIII e inizi del XIX secolo, contemporaneamente al diffondersi dell'interesse su culture come l'egizia, l'etrusca e le nuove scoperte del Medioriente. Ma forse l'interesse maggiore del francese era per un mito immortale dell'era classica: quello di Atlantide, che ricorre spesso nelle sue relazioni, come origine di tutto.

Purtroppo Waldeck non sarà il solo. Incapaci di riconoscere il valore del mondo indigeno, nei decenni successivi le mode segneranno le più strampalate assegnazioni delle opere precolombiane. Così dopo i Greci ed i Romani, saranno gli Egiziani, i Sumeri ed infine gli Extraterrestri a vedersi assegnare il merito di aver realizzato le civiltà degli Americani.

Anche la scienza non è stata impeccabile. I Maya sono diventati "i greci d'America" e l'impero Inca è nel migliore dei casi un sistema socialista, nel peggiore un "quasi impero romano". Peggior sorte hanno avuto però gli Aztechi che sono stati definiti, dalla rivista "Historia", come il popolo più crudele della storia assieme ai Sumeri.

Invece, tutta la cultura che è stata prodotta nell'America precolombiana non appartiene ad altri che a piccoli uomini dagli occhi neri e dalla pelle color cioccolato. Ma dovremo aspettare il XX secolo per accettare questa idea e riconoscere a quegli uomini le opere che essi realizzarono. Anche se alieni e altre ipotesi stram-

palate, prive di ogni fondamento scientifico e logico, continuano a circolare e riempire le menti ingenuie, dall'una e dall'altra parte del Mare Oceano.

Un viaggiatore, che non sono mai riuscito a sapere come si chiamasse, raccontava che tra le barbare usanze dei precolombiani c'era quella di far bollire un calderone, metterci una “polvere” e delle spezie finché non uscisse fuori una bava disgustosa, che veniva attinta e bevuta con grande piacere. Disgustato, affermava che sicuramente i popoli civilizzati del vecchio mondo non avrebbero apprezzato mai questo intruglio ottenuto con il seme di *cacahuatl* e che chiamavano “cioccolato”.

Bibliografia

BORIONI Anna – PIERI Massimo, 1991, *Maledetta Isabella, Maledetto Colombo. Gli Ebrei, gli Indiani, l'Evangelizzazione come sterminio*, Marsilio Editori, Venezia.

BOSCH GIMPERA Paul, 1970, *L'America Precolombiana*, Storia Universale dei Popoli e delle Civiltà, Vol. VII, Utet, Torino.

CANEDO Lino G., 1973, *Toribio Motolinia and His Historical Writings*, The Americas, vol. 29, n. 3 (gennaio 1973), pp. 277–307.

DARWIN Charles, 1967, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Feltrinelli, Milano.

DÍAZ DEL CASTILLO Bernal, 1950, *Historia verdadera de la Conquista de Nueva España*, Ediciones Mexicanas, México.

DURÁN Diego, 2002 (1570-1581), *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, 2 voll., al cuidado de Rosa CAMELO & José Rubén ROMERO, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

OVIEDO Y VALDÉS de, 1959, *Historia general y natural de las Indias*, al cuidado de Juan PÉREZ DE TUDELA BUESO, 5 voll., Madrid.

LANDA Diego de, 1973 [1959], *Relación de las cosas de Yucatán*, Editorial Porrúa, México.

LAS CASAS Bartolomé de, 1959, *La leggenda nera. Storia proibita degli spagnoli nel Nuovo Mondo*, a cura di Alberto PINCHERLE, Feltrinelli, Milano (ediz. orig. *Apologética Historia Sumaria de las Indias*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1909 [1554?]).

LAS CASAS Bartolomé de, 1987 [1552], *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Oscar Mondadori, Bologna [ediz. orig. *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*].

MONJARÁS-RUIZ Jesús (coordinador), 1987, *Mitos cosmogónicos del México Antiguo*, Colección Biblioteca del INAH, México.

SEPPILLI Anita e Tullio, 1964, *L'esplorazione dell'Amazzonia*, UTET, Torino.

SEPPILLI Anita, 1979, *La memoria e l'assenza. Tradizione orale e civiltà della scrittura nell'America dei Conquistadores*, Cappelli, Bologna.

TODOROV Tzvetan, 1992 [1982], *La conquista dell'America: il problema dell'altro*, Einaudi, Torino [ediz. orig. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Seuil, Paris].

WALDECK Jean Frédéric de, 1838, *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d'Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*, Belizard, Dufour et Cie; J. et W. Boone, Bossange Barthes et Lowell, Imp. Firman Didot, Paris - Londres.

“*Mujer que sabe latín...*”: *il latino nel Perù coloniale e nell’interpretazione di Ricardo Palma*

Camilla Cattarulla
Università di Roma Tre

Il ruolo del latino nell’istruzione scolastica e nella letteratura del Perù coloniale è argomento poco analizzato dalla critica. Alcuni fattori hanno ostacolato la diffusione di studi sul tema. Fra questi, la scarsa reperibilità di documentazione letteraria e no, andata perduta nel corso del tempo a causa di incendi e guerre o fatta sparire dal Tribunale dell’Inquisizione. A ciò va aggiunto il fatto che, probabilmente, anche quei testi in latino reperibili in archivi e biblioteche presentano tali e grandi difficoltà quanto a grafia, inserimento incrociato di citazioni, argomentazioni e riferimenti sacri, da non incoraggiare l’interesse degli studiosi (HAMPE MARTÍNEZ T. 1999: 6).

Come in Europa, anche in Perù il latino era la lingua di prestigio per creare forme letterarie da utilizzare in occasione di omaggi a figure di rilievo (viceré, vescovi, accademici), nelle cerimonie funebri, in opere teatrali, sermoni e dissertazioni universitarie. Ma è stata anche la lingua, all’epoca forse più diffusa e più importante tanto nelle colonie americane che in Spagna, che conferiva ai membri dei gruppi di potere (la Chiesa, l’amministrazione spagnola e l’*intelligentia*) i mezzi per esercitare e mantenere il dominio politico,

sociale e culturale. E vediamo come e perché.

Ángela Helmer, a oggi autrice dell'unico studio esaustivo sul latino nel Perù coloniale (HELMER A. 2013), sostiene che nella società peruviana coesistevano varie lingue con funzioni specifiche: il latino, lo spagnolo colto, lo spagnolo colloquiale, le lingue indigene (principalmente quechua y aymara). Insomma, esisteva una situazione di diglossia. L'analisi di Helmer fa leva sugli studi di Charles A. Ferguson e di Joshua A. Fishman. Il primo, nel 1959, aveva definito la diglossia come la convivenza di due varietà linguistiche in uno stesso territorio o presso una stessa popolazione, in cui una rappresentava la lingua della cultura (varietà A) superiore all'altra (varietà B). Come scrive Ferguson:

La diglossia è una situazione linguistica relativamente stabile in cui in aggiunta ai dialetti originari della lingua (che possono comprendere una varietà standard o standard regionali), vi è una varietà sovrapposta molto divergente ed altamente codificata (spesso grammaticalmente più complessa), veicolo di un vasto e rispettato corpus letterario, sia di un periodo precedente sia di un'altra comunità linguistica, che viene appresa in larga parte attraverso l'istruzione formale e viene usata per lo più per scopi formali e nella forma scritta, ma che non è usata mai da nessun settore della comunità per la comune conversazione (FERGUSON C. A. 1973 [1959]: 294).

Ma se Ferguson si riferiva solo a varietà della stessa lingua, successivamente Joshua A. Fishman espande il concetto definendo «diglossia estesa» una situazione di compresenza di lingue che non sono geneticamente collegate (FISHMAN J. A. 1972: 91-106).

Rispetto a tali argomentazioni, peraltro molto dibattute tra fergusoniani e fishmaniani, per il caso del Perù coloniale Helmer propone un sistema di diglossia doppia. In pratica in Perù (così come nella *Nueva España*) erano in uso due sistemi linguistici: il primo era costituito dalle lingue colte (il latino e lo spagnolo barocco, ovvero la varietà A) e dallo spagnolo colloquiale (varietà B); il secondo

comprendeva lo spagnolo colloquiale (A) e le lingue indigene (B). Vale a dire che

[e]n un ambiente en el que cualquier español inmigrante, sin importar su origen, era automáticamente superior a los indígenas, negros y castas, el latín sirvió como símbolo o marca de superioridad entre aquellos del mismo origen, es decir, entre españoles (HELMER A. 2013: 65).

Vediamo quindi chi e come aveva accesso al latino. L'educazione scolastica in Perù si istituzionalizza alla metà del XV secolo e segue le linee di quella europea in generale e spagnola in particolare, che trasferisce nella colonia le proprie strutture politiche, sociali, economiche e culturali. Con queste trasferisce anche il concetto di *limpieza de sangre* che permetteva, a chi ne era in possesso, di accedere alle cariche e funzioni pubbliche. In questo senso un ruolo discriminante era svolto dall'istruzione rivolta principalmente a spagnoli o a figli legittimi di spagnoli appartenenti alle classi alte. Questi potevano avere accesso all'università, i cui insegnamenti erano tenuti obbligatoriamente in latino¹. Ciò era probabilmente dovuto al fatto che il curriculum accademico era legato alla religione per la grande importanza assegnata alla teologia. In ogni caso, i corsi di latino e di retorica erano obbligatori per qualunque facoltà. Ciò ovviamente significa che chi accedeva all'università aveva già una più che buona infarinatura di latino acquisita negli studi precedenti (privati o presso collegi). Per l'insegnamento della grammatica il testo fondamentale era *Introductiones latinae* (1481 e successive edizioni) di Antonio Nebrija. Gli studenti leggevano anche i classici (Giulio Cesare, Cicerone, Virgilio, Orazio, Sallustio) che venivano però, come ricorda Magdalena Chocano Mena,

debidamente expurgados de la “indecencia pagana”. A través de estas lecturas los jóvenes absorbían una perspectiva

1 Nelle colonie americane fra il 1538 e il 1812 vennero fondate più di trenta università. In Perù la prima fu la Universidad de San Marcos, istituita nel 1551 sul modello dell'Università di Salamanca.

imperial del orden mundial, lo cual influía en la formación política de la joven élite colonial (CHOCANO MENA M. 2014: 197-198).

Naturalmente la dissertazione finale per il titolo di dottore era scritta e discussa in latino. Inoltre, due volte l'anno gli studenti universitari dovevano cimentarsi nella presentazione pubblica di un lavoro in latino (e in spagnolo) redatto sotto la supervisione del proprio professore: altra prova preparatoria per il loro futuro ruolo di potere nella colonia.

Fra gli scrittori in latino della colonia peruviana, Helmer cita Fray Luis Jerónimo de Oré, autore di *Symbolo Catholico Indiano*, opera (scritta in latino, spagnolo, quechua e aymara) indicativa della mescolanza tra indios ed europei in ambito religioso. Inoltre, segnala Manuel Cantón y Arche e José Miguel de Carvajal y Vargas, autori, nel 1774 e nel 1779, dei discorsi per l'inaugurazione dell'anno accademico presso la Universidad de San Marcos. E ricorda due casi eccezionali: quello di José Manuel Valdés, di madre negra e padre indio, per il quale fu revocato l'editto reale del 1752 che proibiva gli studi di medicina alla gente di colore; e quello di José Manuel de Devalós, mulatto, dottore in Medicina a Montpellier, il quale, tornato in Perù, occupò la cattedra di Metodo di medicina presso la Universidad de San Marcos.

Se poi volessimo concentrare l'attenzione sulla letteratura femminile coloniale in latino, anche in questo caso ci troviamo di fronte a una lacuna critica dovuta sicuramente alle stesse difficoltà indicate per la produzione al maschile, ma anche, e soprattutto, ai preconcetti, a lungo mantenutisi, sulla scarsa educazione scolastica riservata alle donne durante la colonia. In realtà, come dimostrano alcuni lavori neanche troppo recenti, come quello di Luis Martín (1983), già alla metà del '600 esistevano almeno cinque scuole di monache per le figlie di spagnoli, più alcune per orfane meticce. E già in queste istituzioni l'insegnamento dei rudimenti del latino era obbligatorio e serviva per poter seguire le liturgie religiose o ad esercitare le pratiche di devozione. Ma è soprattutto nei conventi dove le donne potevano sviluppare e mettere in pratica la loro eru-

dizione². Electa Arenal e Stacey Schlau (1989) parlano dei conventi come di spazi della “subcultura”, ovvero luoghi da cui le donne esercitavano un ruolo politico e culturale che si realizzava anche attraverso espressioni letterarie atte a manifestare quei desideri e sentimenti che sarebbero stati loro preclusi nella vita mondana: una sorta di via di fuga mentale dalla quotidianità monacale. Allo stesso tempo, esse approfittavano dell’invito dei loro confessori a raccontare le proprie esperienze mistiche, per inserire commenti su fatti contemporanei relativi all’amministrazione politica e religiosa, aspetto che permetteva un’apertura al mondo esterno: altro comportamento che era loro vietato in quanto monache. E in entrambi i casi spesso utilizzavano come lingua colta il latino.

Quali tracce sono rimaste di queste figure maschili e femminili e delle loro opere? Il già citato volume di Ángela Helmer include un vasto repertorio di 504 testi scritti in latino o in latino e spagnolo e pubblicati tra il 1563 e il 1821. Fra gli autori non compare alcuna donna, eppure le fonti bibliografiche utilizzate da Helmer sono tra le più autorevoli per l’epoca coloniale peruviana: *La Imprenta en Lima* (1904-1907) e il *Catálogo breve de la biblioteca americana que obsequia a la Nacional de Santiago* (1926) di José Toribio Medina e *Impresos Peruanos* (1935-1957) di Rubén Vargas Ugarte. Può essersi trattato di una scelta della studiosa, così come possiamo trovarci di fronte ad una ulteriore difficoltà nel reperimento delle informazioni sui testi in cui possono essere incorsi anche Medina e Ugarte, soprattutto per quanto riguarda la produzione femminile conventuale. In effetti, accedere ad archivi e biblioteche dei conventi implica dover superare una serie di ostacoli come l’acquisizione di permessi speciali da parte delle autorità ecclesiastiche o le resistenze interne. E senza considerare il fatto che certamente si tratta di opere molto disperse, spesso non diffuse in forma autonoma, aspetto che le accomuna a quelle prodotte in ambiente laico³. Perché oltre alle religiose, a pronunciarsi in latino sono state anche scrittrici laiche

2 Fra i conventi fondati a Lima durante la colonia si ricordano: Encarnación (1561), Concepción (1573), Santísima Trinidad (1584), Santa Clara (1604), Santa Catalina de Sena (1624), Nuestra Señora del Prado (1640).

3 Sul tema cfr. ROSSI DE FIORI I. M. *et al.* 2008.

appartenenti alle classe alte. Di alcune di esse dà conto Teodoro Hampe Martínez (2013: 118), pur senza specificare se si tratta di scrittrici che si esprimevano anche in latino⁴. E qui vale la pena far intervenire Ricardo Palma con una delle sue famose *Tradiciones peruanas: El latín de una limeña*. Palma sembra essere l'unica fonte in cui è possibile rintracciare se non altro i nomi delle scrittrici in latino nel Perù coloniale. Le autrici da lui citate sono sia laiche sia religiose. Ecco i loro nomi e le poche notizie biografiche reperite o indicate dallo stesso Palma: María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor (aristocratica, autrice di commedie e poesie bucoliche, morta nel 1772), Sor Violante Cisneros (monaca del convento della Concepción, autrice di poemi che si leggevano durante le novene o i funerali), Rosalía Astudillo y Herrera (poetessa), Sor Rosa Corbalán (monaca della Concepción), Josefa Bravo de Lagunas y Villela (badessa del convento di Santa Clara), Sor María Juana (monaca cappuccina del convento di Jesús María, traduttrice dal latino, francese e italiano), Sor Juana de Herrera y Mendoza (monaca del convento di Santa Catalina), Manuela Orrantía (promotrice di salotti letterari), María Juana Calderón y Vadillo (1726-1809, figlia del marchese di Casa Calderón e moglie di don Gaspar Ceballos), Isabel de Orbea (promotrice di un noto salotto letterario e denunciata al Tribunale dell'Inquisizione perché autrice di testi filosofici), Sor Clara Fuentes (monaca della Trinità).

Delle virtù artistiche in latino (e sicuramente anche in spagnolo) di queste autrici Palma non ha una grande opinione. Di María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor, chiamata dai suoi contemporanei la “la limana musa”, scrive:

no sólo martirizó a las musas castellanas, sino a las latinas. Y digo que las martirizó y sacó a vergüenza pública, porque (y perdónemese la falta de galantería) los versos que de mi paisana he leído son de lo malo lo mejor (PALMA R. 1894 [1875]: 107-108).

4 Un ulteriore elenco di scrittrici peruviane dell'epoca coloniale (che pure non specifica se si esprimevano anche in latino) si trova in: VINATEA RECOBA M. 2008.

Ma il punto è che Palma ha un'opinione negativa dell'eccessivo uso del latino nel Perù coloniale. Ecco come si esprime ancora nella stessa *Tradición*:

Sabido es que en sistema de educación antigua entraba por mucho el hacer perder a los muchachos tres o cuatro años en el estadio de la lengua de Cicerón y Virgilio, y a la postre se quedaban sin saber a derechas el latín ni el castellano.

Preguntábale un chico al autor de sus días:

-Papá, ¿qué cosa es latín?

-Una cosa que se aprende en tres años y se olvida en tres semanas.

Heinecio con *Metafísica* en latín, Justiniano con su *Instituta* en latín e Hipócrates con sus *Aforismos* en latín, tengo para mí que debían dejar poco jugo en la inteligencia de los escolares. Y no lo digo porque piense, ¡Dios me libre de tal barbaridad!, que en los tiempos que fueron no hubo entre nosotros hombres eminentes en letras y ciencias, sino porque me escarabajea el imaginarme una actuación universitaria en la cual se leía durante sesenta minutos una tesis doctoral, muy aplaudida siempre, por lo mismo que el concurso de damas y personajes non conocía a Nebrija ni por el forro, y que los mismos catedráticos de Scoto y Digesto Viejo se quedaban a veces tan a oscuras como el último motilón.

Así no era extraño que los estudiantes saliesen de las aulas con poca substancia en el meollo, pero muy cargados de ergotismo y muy pedantes de lengua (PALMA R. 1894 [1875]: 105).

Sempre per Palma, il latino dalle Università avrebbe esteso i propri danni all'ambito medico dove «los galenos a fuerza de latinajos, más que de recetas, enviaban al prójimo a pudrir tierra»; alle aule dei tribunali, dove «la gente de toga y garnacha zurcía los alegatos mitad en latín y mitad en castellano; con lo cual, amén del batiborrillo, la justicia, que de suyo es ciega, sufría como si le

batieran las cataratas» (PALMA R. 1894 [1875]: 106); arrivando fino alle cucine papali:

buena prueba de ello es lo que se cuenta de un papa que, fastidiado de la polenta y de los macarroni, aventurose un día a comer cierto plato de estas tierras de América, y tan sabroso hubo de parecerle a Su Santidad, que perdió la chabeta, y olvidándose del toscano, exclamó en latín: *Beati indiani qui manducant pepiame* (PALMA R. 1894 [1875]: 106).

E poi il latino è arrivato anche alle donne, alcune delle quali, come dimostra l'elenco indicato in precedenza, «dieron en la flor de latinizar», tanto che «muchas traducían al dedillo las *Metamorfosis* y el *Ars Amandi*, de Ovidio, con lo que está dicho que hubo hasta latín de alcoba» (PALMA R. 1894: 108).

Quest'ultima affermazione serve da spunto a Palma per raccontare un episodio occorso a Mariquita Castellanos, vissuta ai tempi di Manuel Cayetano de Amat y Junient, Viceré del Perù dal 1761 al 1776 e nota per aver coniato un detto rimasto famoso: «¡Pues bonita soy yo, la Castellanos!», che è anche il titolo di un'altra *Tradición* di Palma, di cui Mariquita è protagonista⁵.

Narra Palma che Mariquita era corteggiata da un poeta latinista (di cui non fa il nome), il quale le aveva promesso in dono una gonna di raso molto preziosa. Ma il regalo non arrivava, cosicché Mariquita, durante una visita dell'uomo decide di scoraggiare il corteggiatore ricevendolo a monosillabi. Come scrive Palma:

El poeta perdió los estribos y la lengua se enlatinó, diciendo a la joven:

-Háblame, niña, con pausa.

¿Estás triste? ¿Quare causa?

Y Mariquita, recordando el latín que había oído al capellán de las clarisas, le contestó rápidamente:

5 La *Tradición* narra la rivalità tra due donne: Micaela Villegas y Hurtado, più conosciuta come la Perricholi, amante del viceré Amat, e Maria (Mariquita) Castellanos, molto vicina a un nobile peruviano.

-Tristis est anima mea,

Hasta que la saya vea.

El amartelado poeta, viendo que la muchacha ponía el dedo en la llaga, tuvo que formular esta excusa que, en situaciones tales, basta para cortar el nudo gordiano.

-¿Et quare conturbas me,

Si sabes que no hay con qué?

A lo que la picaruela demoledora de corazones, mostrándole el camino de la puerta, dijo:

-Entonces, fugite in allia,

Que otro gato dará algalia

(PALMA R. 1894 [1875]: 108).

Nell'immaginario palmiano, i due interlocutori verrebbero così meno a una delle regole fondamentali della diglossia, ovvero che la varietà A della lingua non possa essere usata in contesti informali, sebbene in questo caso la trasgressione venga realizzata con una forma ibrida data dalla versificazione del dialogo. Inoltre, Palma, con l'ironia che contraddistingue le sue *Tradiciones*, mette in evidenza come Mariquita sia capace di tenere testa al poeta proprio nell'ambito linguistico in cui l'uomo le dovrebbe essere superiore, manifestandosi in grado di usare il latino al suo stesso livello e facendolo anche rimare con un detto spagnolo colloquiale ("otro gato dará algalia"). Del resto le donne peruviane, e in particolare di Lima, sono state rappresentate come simbolo di bellezza, sensualità, arguzia, eloquenza e intelligenza tanto che un noto detto popolare definisce Lima come il «paraíso de mujeres, purgatorio de hombres e infierno de maridos». E Mariquita, evidentemente, non smentisce la fama delle limegne.

Per concludere, la ricezione del latino nel Perù coloniale ha determinato la costituzione di una classe dirigente (intellettuale, politica e religiosa) profondamente segnata dall'educazione alla cultura classica. Il successivo processo d'indipendenza non ha determinato l'immediata scomparsa del latino, visto che, contemporaneamente, era in voga una corrente neoclassica. Piuttosto, le idee indipenden-

tiste hanno utilizzato il mondo classico, in particolare la romanità, come termine di paragone per spiegare affinità e differenze con la cultura occidentale, fino ad arrivare, come noto, alla definizione di America Latina.

Bibliografia

ARENAL Electa - SCHLAU Stacey, 1989, *Untold sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, University of New Mexico, Albuquerque.

CHOCANO MENA Magdalena, 2014, *La América colonial (1492-1763). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid.

FERGUSON Charles A., 1973 [1959], *Diglossia*, in Pier Paolo GIGLIOLI, *Linguaggio e società*, Il Mulino, Bologna, pp. 281-300 [ed. orig. *Diglossia*, "Word", n. 15, pp. 325-340].

FISHMAN Joshua A., 1972, *The Sociology of Language: An Interdisciplinary Social Science Approach to Language in Society*, Newbury House, Rowley, Mass.

GIL Juan, 1990, *El latín en América: lengua general y lengua de élite*, en *I Simposio de Filología Iberoamericana* (Sevilla, 26 al 30 de marzo de 1990), Libros Pórtico, Zaragoza, pp. 97-135.

HAMPE MARTÍNEZ Teodoro, 1999, *Introducción*, en ID. (curador), *La tradición clásica en el Perú colonial*, Fondo Editorial de la UNMSM, Lima, pp. 3-12.

HAMPE MARTÍNEZ Teodoro, 2013, *Imagen y participación de las mujeres en la cultura del Perú virreinal: una aproximación bibliográfica*, en Sara Beatriz GUARDIA (Editora), *Historia de las mujeres en América Latina*, CEMHL, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 109-124.

HELMER Ángela, 2010, *La herencia latina en documentos del Perú colonial*, "Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana", 10, 2, 20, pp. 105-118.

HELMER Ángela, 2013, *El latín en el Perú colonial. Diglosia e historia de una lengua viva*, Fondo Editorial Universidad Nacional de San Marcos, Lima.

MARTÍN Luis, 1983, *Daughters of the Conquistadores. Women of the Viceroyalty of Peru*, University of New Mexico, Albuquerque.

PALMA Ricardo, 1894 [1875], *El latín de una limeña*, en *Tradiciones Peruanas. Tercera serie*, Montaner y Simón, Barcelona, Tomo II, pp. 105-109.

ROSSI DE FIORI Íride María - CARAMELLA DE GAMARRA Rosanna, 2001, *El hábito y la palabra. Escrituras de monjas hispanoamericanas en el período colonial*, Biblioteca de Textos Universitarios, Salta.

ROSSI DE FIORI Íride María *et al.*, 2008, *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*, Ediciones Universidad Católica de Salta, Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, Salta.

VINATEA RECOBA Martina, 2008, *Mujeres escritoras en el virreinato peruano durante los siglos XVI y XVII*, "Histórica", XXXII, 1, pp. 147-160.

Lima fundada: *atravesando el tiempo peruano*

Virginia Gil Amate
Universidad de Oviedo

Lima Fundada (PERALTA BARNUEVO P. 1863 [1732]) es un poema de exaltación del Perú, una obra temprana de las muchas que en el siglo XVIII se escribirán para dar a conocer lo propio, lo local, con ánimos reivindicativos. Para su autor su lugar de origen, el virreinato del Perú, era digno de la mayor alabanza y, sin embargo, observaba la carencia de un poema heroico donde quedara fijada su gloria. A esa tarea dedicó el abrumador esfuerzo de escribir esas miles de octavas, a construir una imagen poética del Perú proyectada en los tres segmentos que forman el tiempo cronológico: pasado, presente y futuro. Lo hizo convirtiendo a Lima en el espacio que metonímicamente representaría todo el territorio regido desde ella y sin ánimo de sostener en la mera palabra su importancia, porque no hay una sola estrofa en el poema que aparezca marcada por una mirada que tenga en su horizonte la amargura de la marginalidad, al contrario, el ángulo de focalización es sólido y grandioso: «Y aunque de tantos ínclitos lugares / Es codicia anhelada tu grandeza» (X, CXII). Tampoco aparece una nerviosa necesidad de encumbrar lo propio, lo que hace Peralta Barnuevo es activar un punto de vista que sin lamento, sin resquemor y sin dudas, constata la fama del lugar en que nació:

Tu por tantos ilustres venturosa,
Por más heroico Aquiles exaltada,
Eres, para más ínclitas memorias
De asombros patria, habitación de glorias
(X, CXIV).

Como es sabido, el poema se estructura en 10 partes alrededor de la figura central de Francisco Pizarro. El presente narrativo se sitúa en el siglo XVI y ocupa los cuatro primeros cantos, los dos últimos y parte del antepenúltimo, anunciándose desde ellos el futuro del Perú, esto es, lo que acontecerá desde la muerte del conquistador en 1541 hasta el siglo XVIII, que se extenderá en los cantos V, VI, VII y parte del VIII. Por tanto, lo que se plantea en el poema como presente (la conquista del territorio, en el desarrollo argumental de la narración) y como futuro (el devenir del virreinato hasta el momento de la redacción del poema, en los vaticinios centrales), era el pasado remoto o inmediato para el autor y los lectores coetáneos de la obra. Es decir, un tiempo concluido que ejemplificaba y sellaba la grandeza peruana y, a la par, proclamaba su egregio porvenir puesto que el futuro, lo ya acontecido, era una promesa cumplida:

El joven, pues, celeste así decía,
Así al grande Adalid continuaba:
Y de la descripción que extracto hacía
A la futura historia así pasaba
(V, III).

Una fuerte convicción parece palpar en el núcleo del poema, la idea de que el origen es el espejo del porvenir y este responde al honor de su ascendencia -Lima será «Hija del ascendiente más famoso / madre de la prosapia más constante» (X, CIX)-, vigente todavía en la ideología de la época ya que en el poema podemos encontrar tanto lo que se resiste a desaparecer de lo antiguo, como los atisbos de lo nuevo que iban a ir obligando a los autores a contem-

plar la realidad si pretendían recrearla. Uniendo uno y otro lo que obtenemos es el credo del poeta en el que se celebra, con convencimiento, la historia del Perú. Esta obviedad puede conducirnos a otra forma de lectura y aprecio de *Lima fundada*. Si generalmente se ha achacado la desmesurada hipérbole diseminada en los versos a la condición cortesana del poeta y del poema, otra sería la óptica si consideráramos que el mayor ataque foráneo que América, y por tanto parte de los americanos, recibían y habían recibido tenía que ver con la conquista y colonización del territorio, con un origen si no infame, al menos sospechoso, puesto que todavía no se había implantado la mirada negativa sobre la condición continental que las historias naturales europeas desarrollarán a partir de mediados del siglo XVIII. *Lima Fundada* es, en el orden temático, una clara reivindicación de un territorio frente a la idea de una conquista que mancha su historia y, en tal labor, la acción del poeta no es lavar, a base de versos un pecado, es no creer en él, de ahí los versos.

Por tanto, no es sólo un tradicional ejercicio de adulación palaciega que las estrofas iniciales del primer canto realicen una identificación entre el héroe central del poema, Francisco Pizarro, y el marqués de Castelfuerte, virrey del Perú en el tiempo de la composición y publicación de la obra; ni es mera exhibición de la ortodoxia católica de Peralta, que las finales del décimo y último canto sitúen a Pizarro entrando en el templo que él mismo mandó erigir en Lima, sino muestra de una compleja estructura poética en la que se sostiene y simboliza que lo que fue sigue siendo —Pizarro y Armendariz, los dos marqueses, los dos guerreros, los dos vasallos leales del rey de España, ambos con mando en el Perú—, por lo que el virrey puede ser saludado como prole inmortal de la victoria» (I, V); y en la que el pasado del autor y de los lectores coetáneos del poema, es decir, el futuro del presente poético ya recorrido en el vaticinio de los cantos centrales acaba, sin embargo, de empezar en un tiempo sin tiempo porque el dueño de su destino no es exactamente de este mundo. «Complacido el Dios de las victorias» (X, CCX) recibirá el Perú de manos de su conquistador en los últimos versos para que el principio del virreinato sea el seguro de su permanencia: «Llega; y cumpliendo su ferviente anhelo, /

Por gracias de la gloria más constante / Al dueño eterno con ardor profundo / Da la ciudad y le consagra un mundo» (X, CXXI).

Además de fijar con claridad su percepción, lo que construye Peralta en *Lima Fundada* es una memoria histórica de un signo diferente a la que postuló el Inca Garcilaso un siglo antes y a la que trazará, un siglo después, José Joaquín del Olmedo. El Inca había lanzado un funesto aviso en los *Comentarios reales* para la andadura futura de ese Perú que no se ajustaba al de su infancia y juventud. Como Peralta, el Inca impuso a la materia histórica una determinada estructura narrativa que expresara, en su misma forma, su interpretación de los hechos, según hizo explícito en el Libro VIII de la segunda parte de los *Comentarios reales de los Incas*:

Que lo antepusimos de su lugar, por contar a lo último de nuestra obra y trabajo, lo más lastimero de todo lo que en nuestra tierra ha pasado y hemos escrito; porque en todo sea tragedia, como lo muestran los finales de los libros de esta segunda parte de nuestros *Comentarios* (GARCILASO DE LA VEGA 1944 [1617]: 251).

Por su parte Olmedo en *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* defenestrará el pasado con el mismo recurso virgiliano que utilizó Peralta para ensalzarlo, porque lo que en el poema del siglo XVIII era la voz del ángel tutelar del Perú con la que elogiar a los conquistadores, a España, al virreinato del Perú y a sus pobladores; en el del XIX se permutará por el juicio del último emperador del Tahuantinsuyo en el que la calamitosa semblanza de los españoles («¡Guerra al usurpador! —¿Qué le debemos? / ¿Luces, costumbres, religión o leyes...? / ¡Si ellos fueron estúpidos, viciosos, / feroces y por fin supersticiosos!»), OLMEDO J. J. 1947 [1825-1826]: 135) se acompasa con una visión idílica del pasado indígena («Yo con riendas de seda regí el pueblo», dirá el poético Huayna Cápac) y con un cierre categórico hacia cualquier tipo de aspiración política o cultural («más no quisiera / que el cetro de los Incas renaciera» (OLMEDO J. J. 1947 [1825-1826]: 143). Si el Inca Garcilaso no esperaba nada bueno de ese virreinato que había tomado el

rumbo de la hispanización; si José Joaquín del Olmedo precintaba el pasado que pudiera vincular a las nuevas repúblicas con lo indígena y lo español, Peralta señalaba un futuro esplendoroso para un Perú que ya gozaba de un pasado y un presente eminente y en el que no faltaban amoríos entre Pizarro y una Princesa incaica. Estos, si bien eran una metáfora de la dominación de tan hermoso territorio, también servían para dejar constancia, y celebrar, las uniones interraciales (al menos las efectuadas en las cimas de la pirámide social) efectuadas en esa nueva realidad política que no nacía con códigos segregacionistas («Con que unida en real noble misterio, / La sangre logre hacer lo que el Imperio», V, XXVI) y para que la palla, nada menos que la hermana de Atahuallpa en la ficción poética, ilustrara al conquistador a lo largo de 24 octavas sobre el pasado indígena y la nobleza de sus reyes («Cuatro estirpes formaron, cuatro edades, / En que reinaron hombres excelentes» II, XIII), de los que elegirá cinco para mostrar, como cuarenta años antes había hecho Carlos de Sigüenza y Góngora con los príncipes aztecas, la ejemplaridad de sus personas y sus gobiernos y la acción civilizatoria que llevaron a cabo:

No la ambición ni la codicia armaban
El poderoso brazo a las conquistas,
Que contra el vicio y el horror llevaban
Guerreras las virtudes en sus listas:
Trofeos eran, cuellos que pisaban,
Fieros ritos, costumbres nunca vistas;
Yendo al pelear por verlas ya deshechas
La razón como puntas de las flechas (II, XXXI).

En el recorrido por la historia virreinal el poeta no elude momentos oscuros de la historia, aunque opte, siguiendo las cláusulas de la poesía heroica, por no regodearse en ellos. Sobre el asunto reflexionará la voz del ángel mientras narra a Pizarro lo que sucederá en el Perú con la llegada en 1544 del primer virrey («Primer virrey será, primer fomento / De un civil crudo Marte doloroso» V, X) y las nuevas ordenanzas, las Leyes de Indias, que tan alabadas

fueron en España como denostadas en América por antiguos conquistadores españoles, así Bernal Díaz del Castillo, por cronistas mestizos, como el Inca Garcilaso, o por poetas criollos, es el caso de Peralta Barnuevo. El parlamento del ángel recreará la acción del virrey Blasco Núñez Vela sin ahorro de críticas:

En fuerza de las órdenes reales
Determina extinguir los que elementos
De la vida serán de los leales;
Feudos con nombre de repartimientos:
Con el primer senado odios mortales
Excitará con tales ardimientos,
Que lo verán en sólo los amagos
Mandar delirios y firmar estragos
(V, XI).

66

Y sin detenerse mucho, por motivos argumentales (para no apenar al héroe al que se dirige), por razones morales (ya que no es lo infame, sino lo noble, lo que debe recordarse) y porque abundan los hechos hazañosos en el Perú para construir una, dirá el poeta, «inmortal memoria» (V, XV). Definiendo, en la estrofa XIV del canto V, los dominios de esta, que serán los del poema, con respecto al virreinato:

Esas confusas nieblas, que celages
Se ofrecen a la vista enrojecidos,
Esconden las ruinas, los ultrajes,
Que ocultarse conviene a tus sentidos:
Más terminando en fieles homenajes,
Gozos serán de horrores producidos:
Que nunca han de postrar en la memoria
Máquinas de dolor, muros de gloria.

Que el “dolor” no abata a la “gloria” será el fiel que guie la fijación poética de la memoria. No podía ser de otro modo toda vez que el lugar del mundo a recrear, según le dice la Venus del Rimac a

Pizarro en el canto X, supera en índole y en hechos a lo trasmitido por la tradición grecolatina:

Que, mas que el hijo de Peleo, ardiente
Fundaste el mismo imperio que venciste;
Que, más que el dueño de Ítaca, prudente,
No erraste el mar que inmenso repetiste:
Que, más que Eneas, pio y reverente,
No ya un Lacio, una América erigiste,
Donde de Italia y Troya las grandezas
Cabén en un girón de tus riquezas
(X, CIV).

Veamos, entonces, en *Lima Fundada*, la imagen del Perú que construyó Peralta. Esta, es bien conocido, y a ello debe parte de su mala reputación el que en su tiempo fue aclamado por sus muchas virtudes intelectuales y literarias, es una figuración laudatoria de la conquista y su resultado, el virreinato del Perú. El indudable motivo de orgullo que para el poeta era el carácter hispánico del virreinato (tanto que es Dios el que decreta tal condición en su parlamento inserto en el canto IX: «Serás orbe español / cielo cristiano», IX, XLVIII), no va a ir acompañado de una colocación secundaria del Perú con respecto a España, ni en el orden religioso (al contrario, la propia América, al tomar la palabra en el canto IX, destacará la transitividad de la ejemplaridad cristiana: «allá a los templos / Milagros de este irán, irán ejemplos», IX, XLIV); ni en el territorial (así las riquezas que del Perú llegan a otras partes del mundo no lo convierten en víctima expropiada sino que redundan en su centralidad estratégica: «Tu eres, para regar a las naciones / del orbe que te bebe, insigne fuente» X, XCV); ni en el cultural, donde lo que Peralta traza es una ecuación de igualdad entre talentos («La América otra España así es luciente / La España así otra América es famosa», VII, CLXXIV).

Dos puntos de partida son esenciales en la cosmovisión peruana de *Lima fundada*, el primero es que lo hispánico no es algo foráneo, impuesto como un disfraz o una máscara sobre territorio

indígena sino la misma esencia del virreinato en el que nació el poeta. El segundo es que para Peralta no es suficiente la vía de representación de lo americano que, desde las primeras crónicas de Indias hasta la poesía barroca, había hecho de su espacio el lugar del Paraíso terrenal. De ahí que los afirmativos versos del mexicano Bernardo de Balbuena, «Indias del mundo, cielo de la tierra», tengan una variación en el poema del peruano. En este, a través de la voz del ángel tutelar de América se asumirá el cariz simbólico de los mismos, la constancia de la belleza, riqueza y fecundidad natural y material de América («Cuanto en montes me das de plata y oro / Cuanto ya en los demás duros metales / Que hacen un nuevo cielo de tesoros, / que al mundo dan eternos materiales», I, LXIV), pero se propondrá por encima de la naturaleza inmutable el dinamismo de la acción civilizadora:

En fin, el ser el cielo de la tierra,
Poco será, oh altísimo tonante,
Si tanto bien de mi tu luz destierra,
Si cielo no me formas más brillante:
Declara en mi contra el abismo guerra;
Haz con los hombres tu deidad triunfante;
Que así con los que canten tu victoria
Fundarás otra América en tu gloria (I, LXV).

Lo mismo ocurre, fuera del ámbito de la evangelización y más allá de los tiempos de la conquista, cuando se plasma en su totalidad el espacio físico americano, sin escatimar sus extremos destructivos en las pormenorizadas descripciones de los terremotos, maremotos, sequías y enfermedades que durante los siglos virreinales asolaron el Cono Sur. Las explicaciones de los fenómenos naturales hacen que el poema colinde con la poesía filosófica que se desarrollará a lo largo del siglo; y los detalles de orden socio-político, esto es, la reacción de los pobladores, la lucha por la reconstrucción de los lugares devastados y la actuación de las autoridades civiles y religiosas, lo vincularán a la poesía patriótica que vendrá, en la que siempre es superior la acción al paisaje, la historia a la

naturaleza. Por eso la mayor vindicación que se realiza del Perú la protagoniza su caudal humano, deteniéndose en la molesta leyenda «que corre por España», según indica el poeta en una de las notas aclaratorias insertas en el canto VII, sobre el temprano declive de la inteligencia de los americanos. En una estrofa resume de forma clara y hermosa (y así contrarrestamos la tendencia a exhibir los versos más extravagantes del poeta) el nefasto prejuicio, utilizando el sol en su vertiente local, simbólica del Perú, y en su constancia general geográfica:

Siempre en virtud y en genio soberano,
Astros serán de indeficiente esfera,
Que de su edad en el invierno cano
Conservarán eterna primavera:
Fatuo será el error, que juzgue vano
Desvanecerse en la estación postrera,
Y que en ellos con triste maravilla
Caduque el mismo Sol donde más brilla
(VII, CCLXXXII).

A lo que seguirá una octava que encadena, en la implícita respuesta a sus retóricas preguntas, la constancia del error:

¿Qué infelice región, que temple inverso
Podrá causar tan tétrico fracaso?
¿Qué horizonte fatal, que cielo adverso
A influjo tal dará constante paso?
¿Qué flor es ya ceniza antes que el cierzo?
¿Qué astro se pone aun antes del Ocaso?
¿Ni cómo se podrá con tal violencia
Experiencia formar contra experiencia?
(VII, CCLXXXIII).

El canto VII, el más largo de todos, con nada menos que 296 octavas, repasará los nombres y las obras de aquellos que han destacado en los ámbitos de la política, la administración, la milicia, la

iglesia, la docencia, la arquitectura, la ciencia y las letras sagradas o profanas. Sin olvidarse de los autores inéditos, «tan numerosos, tan lucientes» (VII, CLXIX), que de haber nacido en Europa habrían tenido acceso a las prensas. Es el ángel del Perú el que insta a Pizarro a «mirar», a «ver», a «observar atento», a «reconocer» y «celebrar» los talentos del Perú, en su inmensa mayoría criollos, que muestran (no se necesita “fe” ante lo evidente) que tal lugar nació «Más para dar Apolos que tesoros» (VII, CCLXXX). Peralta nos sitúa en su recuento, de nuevo, en la constancia, por eso el suyo no es uno más de los inventarios que se labraron en los siglos virreinales para demostrar el valor de América. El suyo, además de un catálogo de peruanos ilustres, anterior al que para México proyectó Eguiara y Egurén, al añadir ámbitos en los que destacaron los peruanos, cuenta una historia diferente a la que labró la memoria después de la Independencia. Anotemos las palabras de Bolívar en la *Carta de Jamaica* sobre la total ausencia de responsabilidades llevadas a cabo por los americanos:

Estábamos como acabo de exponer, abstraídos y digámoslo así, ausentes del universo, en cuanto es relativo a la ciencia de gobierno y administración del estado. Jamás éramos virreyes, ni gobernadores, si no por causas muy extraordinarias; arzobispos y obispos pocas veces; diplomáticos, nunca; militares solo en calidad de subalternos; nobles sin privilegios reales, no éramos en fin, ni magistrados ni financieros, y casi ni aun comerciantes (BOLÍVAR S. 1985 [1815]: 64).

Y contrapongámoslas a una nota al pie de su poema que colocó con orgullo, no exactamente español, Pedro de Peralta Barnuevo:

Ha producido Lima y el Reino diez Arzobispos, sesenta y un Obispos, siete Consejeros, diez Presidentes, diez Inquisidores, cerca de cien Oidores, y en lo político y militar, cinco Virreyes, siete Generales y entre ellos dos Capitanes Generales, un Teniente General, fuera de otros Generales del Callao y de este

Mar; y lo que es más glorioso, tiene tres Santos canonizados y cinco para canonizar, como queda insinuado (PERALTA BARNUEVO P. 1863 [1732]: 268).

En la constatación del reconocimiento de la valía del Perú y en la probada competencia de sus habitantes, se apoya Peralta para que su patria de origen aspirara a más. ¿Qué ángel tutelar del Perú podría decirle ahora que los futuros criollos no consideraron oportuno reafirmar sus datos y que, quizá, por eso mismo, la crítica literaria posterior valoraría desdeñosamente su poema y su arte?

Bibliografía

BOLÍVAR Simón, 1985 [1815], *Carta de Jamaica*, en *Doctrina del Libertador*, prólogo de Augusto MIJARES, compilación, notas y cronología de Manuel PÉREZ VILLA, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

GARCILASO DE LA VEGA, El Inca, 1944 [1617], *Historia general del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*, edición de Ángel ROSENBLAT, prólogo de José de la RIVA AGÜERO, Emecé, Buenos Aires.

OLMEDO José Joaquín de, 1947 [1825-1826], *La victoria de Junín. Canto a Bolívar*, en *Poesías completas*, edición de Aurelio ESPINOSA POLIT, Fondo de Cultura Económica, México.

PERALTA BARNUEVO Pedro, 1863 [1732], *Lima fundada o conquista del Perú*, en Manuel ODRIOZOLA (Editor), *Colección de documentos literarios del Perú*, Imprenta Aurelio Alfaro, Lima.

Raíces humanistas y vigencia del pensamiento latinoamericanista de José Martí

Pablo Guadarrama González
Universidad Católica de Colombia

En la trayectoria ascendente del pensamiento latinoamericano existen determinados puntos nodales que marcan el momento de continuidad y ruptura con la herencia espiritual anterior, que no está constituida exclusivamente por elementos de carga positiva y progresista. Estos puntos, entre los que se encuentra la obra martiana, incorporan la riqueza de los aportes de sus antecesores, que les llegan adecuadamente en lo nacional, lo continental y lo universal; ubican en su justo lugar aquellas ideas que entorpecen el desarrollo de los pueblos, y expresan la quintaesencia de su respectiva época histórica, a fin de coadyuvar a su perfeccionamiento y sentar precedentes para las generaciones posteriores.

José Martí no solo es la cúspide de esa línea humanista práctica del pensamiento progresista cubano iniciada significativamente con Félix Várela, sino también el máximo indicador de cambios y promotor de definiciones en el plano continental por su latinoamericanismo antiimperialista, elemento este que le hará ganar admiradores más allá de nuestras fronteras.

El humanismo práctico no se circunscribe a sentir compasión por los sufrimientos de determinados sectores sociales en situaciones de esclavitud, explotación o discriminación. Es práctico si logra sugerir algunas formas, vías e instrumentos para conseguir

la eliminación de tales expresiones de enajenación, y ante todo, cuando el que lo propugna pone como ejemplo su revolucionaria actividad personal para alcanzar lo que propugna, como se puede apreciar en el caso del héroe nacional cubano.

El humanismo práctico está imbricado con su latinoamericanismo, y se expresa desde temprano cuando escribe: «Estoy orgulloso, ciertamente, de mi amor a los hombres, de mi apasionado afecto a todas estas tierras, preparadas a común destino por iguales y cruentos dolores» (MARTÍ J. 1963-1973, 7: 112).

Esto significa que el humanismo práctico martiano posee una dimensión histórica y contextual. No pretende formularse para todas las épocas y todas las circunstancias, como es común en muchos sistemas filosóficos especulativos; sin embargo, trasciende su tiempo y su circunstancia precisamente porque supo corresponderse con ella y enrumbar su superación.

La historicidad, que a la vez presupone objetividad, está presente en ese humanismo martiano concreto: «los pueblos no están hechos de los hombres como debieran ser, sino de los hombres como son. Y las revoluciones no triunfan, y los pueblos no se mejoran si aguardan a que la naturaleza humana cambie» (MARTÍ J. 1963-1973, 13: 34). En este aspecto Martí se diferenció considerablemente de otros pensadores latinoamericanos —tanto de su época, imbuida de positivismo, como de etapas anteriores y posteriores—, los cuales priorizaron la transformación ética del hombre de estas tierras por medio de la educación y la cultura en general, antes que emprender la transformación socioeconómica y política de estas sociedades.

Consecuente con sus ideas, Martí, más que exigir un perfeccionado hombre abstracto —pues sabía de antemano no lo encontraría en parte alguna—, intentó moldear la masa humana con la levadura eficiente de la acción revolucionaria de su pueblo, del cual surgen los líderes cuando las necesidades históricas lo requieren. Por eso consideraba que Bolívar, al igual que San Martín, O'Higgins, Artigas, Hidalgo y demás próceres de la independencia, eran fruto de sus respectivos pueblos y de su época, así como de su circunstancia histórica. «En Martí —plantea Salvador Morales—,

Bolívar es un héroe popular porque en él no hay menosprecio al pueblo que fue la base de su acción triunfante. Porque en definitiva supieron ambos que la masa constituye el verdadero jefe de las revoluciones» (MORALES S. 1985: 108).

Su patriotismo efectivo, orgánicamente vinculado con el latinoamericanismo antiimperialista, el democratismo revolucionario y el eticismo político (HART DÁVALOS A. 1995) —que en todo caso presuponían objetividad, historicidad y perspectiva dialéctica— constituyeron elipses concéntricas alrededor de su humanismo práctico. Tales elementos podrían ser considerados, en síntesis, el núcleo duro del pensamiento sociopolítico martiano.

Escrutar los factores que distancian la obra martiana de los componentes tradicionales y específicos de las corrientes filosóficas, éticas, jurídicas, políticas, del pensamiento burgués de su época y de la actual, es empresa ya iniciada, pero reclamará siempre rigurosa investigación (GUADARRAMA GONZÁLEZ P. 2015).

Y para ese fin habrá que tomar en consideración no tanto la recepción misma del pensamiento martiano —aunque por supuesto siempre habrá que tenerla presente—, sino el efecto que tuvo este en otras personalidades latinoamericanas. Asimismo, en ese contexto será necesario perfilar las líneas de pensamiento a partir no solo de los elementos nucleicos indicados, sino también de otros no menos importantes, como el anticlericalismo, el idealismo y la religiosidad martianos (TOLEDO SANDE L. 1982) presentes en sus obras, así como sus ideas anticipatorias sobre el nuevo orden social (ÉSTRADE P. 1979) que concebía para nuestros pueblos.

Se debe tratar de encontrar en la obra martiana los presupuestos conceptuales básicos que permitan la elaboración de indicaciones metodológicas para aquilatar las dimensiones de su herencia y el efecto que debe lograr su creativa recepción (HIDALGO PAZ H. 1989).

Es necesario destacar en el propio Martí aquellas formulaciones que indican el grado de prioridad que le otorgó a la consolidación del factor subjetivo; entre ellas, la herencia espiritual como fermento de las transformaciones que, inspiradas en el ejemplo de las generaciones revolucionarias anteriores, emprendían las nuevas.

En este sentido, cuando sostenía que «trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra» (MARTÍ J. 1963-1973, 6: 15), no subestimaba el poder material ni absolutizaba el arma de la crítica en detrimento de la crítica de las armas, sino que expresaba categóricamente su convencimiento de que esta última no podía efectuarse si no se cultivaban de manera adecuada los ejemplos más dignos y las ideas más valiosas del pasado.

Por eso en la preparación de la guerra necesaria no solo conquistó los brazos de Antonio Maceo y Máximo Gómez, entre otros, para empuñar de nuevo los machetes y reiniciar la guerra por la independencia, sino que revivió magistralmente el recuerdo de Ignacio Agramonte y Carlos Manuel Céspedes, pues «los muertos están mandando, y aconsejando y vigilando, y los vivos los oyen, y los obedecen» (MARTÍ J. 1963-1973, 4: 272).

Fue así José Martí un artífice de la reconquista de la herencia revolucionaria cubana, pero un artífice consciente de que «la gloria no es de los que ven para atrás, sino para adelante» (MARTÍ J. 1963-1973, 4: 272).

El humanismo en el pensamiento latinoamericano se ha hecho mucho más patente cuando las circunstancias históricas lo han demandado. Esto pudo apreciarse desde aquellos primeros momentos en que se debatieron la condición humana de los aborígenes de esta región, los argumentos a favor del respeto a sus derechos, la justeza o no de la importación de esclavos africanos o asiáticos. La escolástica latinoamericana le otorgó especial atención a la problemática antropológica (GUADARRAMA GONZÁLEZ P. 1997), en correspondencia con las ideas renacentistas y modernas de la nueva época (GUADARRAMA GONZÁLEZ P. 1996: 104).

El humanismo no constituye una corriente filosófica o cultural homogénea. En verdad se caracteriza en lo fundamental por propuestas que sitúan al hombre como valor principal en todo lo existente, y partir de esa consideración, subordina toda actividad a propiciarle mejores condiciones de vida material y espiritual, de manera tal que pueda desplegar sus potencialidades, siempre limitadas históricamente. La toma de conciencia de estas limitaciones no las ve como obstáculo insalvable, sino como elemento movili-

zador para que el hombre siempre sea concebido como fin y nunca como medio. Sus propuestas están dirigidas a reafirmar al hombre en el mundo, a ofrecerle mayores grados de libertad y a debilitar todas las fuerzas que de algún modo puedan alienarlo.

Todo poder supuesto a fuerzas aparentemente incontroladas por el hombre, que son expresión histórica de incapacidad de dominio relativo sobre sus condiciones de existencia y engendradas consciente o inconscientemente por él, limitan sus grados de libertad y se inscriben en el complejo fenómeno de la enajenación (GUADARRAMA GONZÁLEZ P. 2003).

Durante su estancia de estudios en España, cuando profundiza en el conocimiento de la historia de la filosofía —«a Martí le interesa menos la historia de la filosofía porque más le interesa saber la función de la filosofía en la historia; y, de modo especial, saber si es la filosofía capaz de aportar a los procesos de cambios históricos a favor de los pobres de la tierra y de las diversidades oprimidas» (FORNET-BETANCOURT R. 1994: 45-46), tarea esta que continuaría luego en la enseñanza de esta disciplina en Guatemala y México—, Martí fue influido por el idealismo filosófico, en especial el romanticismo y el espiritualismo ecléctico krausista, imperante en esa época en la península. La crítica a las posiciones del positivismo y el materialismo era lo más común en el ambiente filosófico español de aquellos años.

Martí se distanciaba también del positivismo por no coincidir con el escepticismo y el agnosticismo derivados del fenomenalismo empirista de esta filosofía, que renunciaba al conocimiento de las causas de los procesos naturales y sociales. Para el pensador cubano, la «Filosofía es el conocimiento de la causa de los seres, de sus distinciones, de sus analogías y de sus relaciones» (MARTÍ J. 1963-1973, 19: 359). Y esta concepción basada en su profundo optimismo epistemológico le impedía aceptar aquella tesis agnóstica que al limitar al hombre en su dominio del mundo a través del conocimiento podía sumirlo en la inactividad, ante los posibles obstáculos que a este se le plantean si se presupone la imposibilidad de conocer las causas de los diversos fenómenos de la realidad. Solo una filosofía que estimulara el dialéctico conocimiento del mundo

podría, como en el caso de Martí, servir a su transformación y convertir el humanismo, de mera filantropía abstracta en instrumento práctico de perfeccionamiento del hombre y sus circunstancias. «La existencia humana, cuya obra es formar y destruir para transformar perpetuamente, sin que nadie en estos cambios de la vida se destruya ni aniquile» (MARTÍ J. 1963-1973, 6: 257).

Tal vez fue el reduccionismo biologicista del positivismo, que situaba al hombre en una dimensión más cercana al mundo animal y alejado de cualquier tipo de trascendencia, lo que le hacía discrepar de esta postura filosófica.

Si algo rechazó siempre Martí fue cualquier tipo de dogmatismo en el terreno de la filosofía. Su postura filosófica se distanciaba de cualquiera de las corrientes de pensamiento que podían ser caracterizadas en una escuela específica. Por ello, a pesar de los múltiples intentos por encerrarlo en las coordenadas de una de las denominaciones usuales según las cuales se clasifican las posturas filosóficas, sus reflexiones teóricas sobre infinidad de temas de carácter cosmológico, antropológico, epistemológico, axiológico, ético, estético, etc., rebasan los parámetros de las clasificaciones tradicionales.

El pensamiento filosófico de Martí constituye una especie de intento sintetizador de lo mejor que se había consolidado y difundido en la producción filosófica universal hasta su época, y por esa razón no podía subvalorar, entre otras, la filosofía positivista. Del mismo modo que tampoco fue indiferente ante las ideas filosóficas de otros grandes pensadores, como Hegel o Marx, aspecto que no es objeto del presente análisis.

Martí tuvo la posibilidad, y hasta la alternativa, de haber formado parte de la generación del positivismo *sui generis* latinoamericano de su época (GUADARRAMA GONZÁLEZ P. 2004) pero sabiamente, optó por la mejor opción de un hombre de su estirpe intelectual y humana, al situarse por encima de los patronímicos, gentilicios y ortodoxias en cuanto a corrientes filosóficas, y hacer de las filosofías, y no de una filosofía en particular, el inagotable arsenal para la comprensión y transformación del mundo.

El pensamiento martiano es magistral continuidad superadora

de la línea humanista que articula con el pensamiento cubano y latinoamericano del XIX, caracterizada por concebir y cultivar la bondad del hombre como premisa indispensable para lograr cada vez formas superiores de convivencia.

Tempranamente Martí se caracterizó por justipreciar la naturaleza humana, sus potencialidades e imperfecciones. Desde muy joven confió en la bondad de los hombres en sentido general, aunque desconfiara individualmente de algunos de ellos. Y en correspondencia con esa bondad, en 1877 sostuvo: «Para merecerla trabajo» (MARTÍ J. 1963-1973, 6: 26-27). De esto último puede inferirse que no la concibe como un don natural o divino, sino como algo que se construye y se conquista a través de la propia actividad humana cuando se orienta al bien.

Este problema, que ha preocupado a tantos filósofos en distintas épocas, Martí no se lo plantea en los términos usuales dirigidos a constatar si el hombre es bueno o malo por naturaleza, aunque para él

el hombre natural es bueno, y acata y premia la inteligencia superior, mientras esta no se vale de su sumisión para dañarle, o le ofende prescindiendo de él, que es cosa que no perdona el hombre natural, dispuesto a recobrar por la fuerza el respeto de quien le hiere la susceptibilidad o le perjudica el interés (MARTÍ J. 1963-1973, 4: 270).

Aquí se refiere al hombre natural:

Aquel sujeto que es denominado con la expresión “hombre natural” no es, por lo demás, un individuo, sino que expresa o constituye una diversidad de sectores humanos unidos por su condición de explotados y a la vez marginados. Sus símbolos, según nos lo presenta Martí, despiertan todos en nosotros la idea de una humanidad reprimida que se empuja a pesar de eso en una actitud emergente (ROIG A. A. 1994: 34).

Como el hombre común de los pueblos latinoamericanos: el indio, el campesino, el obrero, etc., usualmente esquilados por las diferentes modalidades que les han doblegado.

Martí trata de contribuir activamente a la conformación de esa cualidad indispensable al género humano, que es la disposición general hacia el bien, aunque las excepciones no sirvan más que para confirmar la regla. Su aspiración era que el hombre fuese cada vez mejor, y a ese fin dedicó todos sus empeños redentores.

Consideraba que «El hombre es feo; pero la humanidad es hermosa. La humanidad es alegre, paciente y buena» (MARTÍ J. 1963-1973, 11: 383). Su perspectiva antropológica fue lo suficientemente realista como para percatarse de que algunos individuos de la especie humana no eran portadores de lo mejor de la condición humana, pero ello no justificaba ningún tipo de concepción misantrópica, racista o discriminatoria.

Estaba convencido, y lo demostró en su gran actividad política con plena vigencia latinoamericana hoy, de que «La cobardía y la indiferencia no pueden ser nunca las leyes de la humanidad. Es necesario, para ser servido de todos, servir a todos» (MARTÍ J. 1963-1973, 1: 337). Su humanismo práctico le conducía consecuentemente a pensar que solo «¡Desconfían de la humanidad los cobardes y los míseros! ¡Los hombres serán hermanos, en tanto que los reúna la común contemplación de las obras hermosas!» (MARTÍ J. 1963-1973, 14: 391).

Tal humanismo práctico, o práctica del humanismo, queda plasmado en múltiples ocasiones en su amplia obra escrita, pero se aprecia especialmente en el célebre ensayo *Nuestra América*, cuando ratifica su fe en lo mejor del hombre y, a la vez, desconfía de lo peor de él. «Hay que dar ocasión a lo mejor —sostenía— para que se revele y prevalezca sobre lo peor. Si no, lo peor prevalece» (MARTÍ J. 1963-1973, 4: 22). Así manifiesta el criterio ya consolidado en él de que había que propiciar las actitudes provechosas y cargadas de bondad en el hombre, en lugar de estimular la ferocidad latente en él. Esa ferocidad la había apreciado en las cruentas guerras intestinas que desangraban a los pueblos latinoamericanos después de lograda la independencia. Por ello, durante su estancia

en México, afirma: «Es natural que en la guerra se luche y se mate; la guerra es una de las semejanzas del ser humano con la fiera, y el hombre fiera duerme en el fondo del más humilde ser» (MARTÍ J. 1963-1973, 4: 219). Sin embargo, el optimismo realista en su concepción antropológica le indujo siempre a hurgar más en los espacios donde se construye el hombre superior que en aquellos donde pueda propiciarse su destrucción.

El culto martiano al hombre se asentaba en su juicio de que este constituye el valor supremo de todo lo existente.

«Las ciencias —sostenía al comentar la muerte de Emerson— confirman lo que el espíritu posee: la analogía de todas las fuerzas de la naturaleza; la semejanza de todos los seres vivos; la igualdad de la composición de todos los elementos del Universo; la soberanía del hombre, de quien se conocen inferiores, más a quien no se conocen superiores» (MARTÍ J. 1963-1973, 13: 25).

Tal supremacía de lo humano era para Martí patrimonio de todo el género humano y no prerrogativa exclusiva de alguna raza o pueblo. Esa es la idea que quiere sembrar en los niños cuando en *La Edad de Oro*, al narrar la historia humana a través de la construcción de las viviendas, sostiene: «El hombre es el mismo en todas partes, y aparece y crece de la misma manera, y hace y piensa las mismas cosas, sin más diferencia que la de la tierra en que vive» (MARTÍ J. 1963-1973, 18: 357). En esa consideración fundaba su desprecio a todo tipo de racismo y a cualquier idea que pusiese en duda los valores de la condición humana inherentes a cada persona.

El humanismo martiano no está marcado por formulaciones abstractas, como en ocasiones se les exige a los filósofos; es un humanismo concreto, revolucionario y, ante todo, práctico, porque está concebido para transformar al hombre en su circunstancia, al transformar las circunstancias que condicionan al hombre. En su caso, el cubano, el latinoamericano, que no disponían de auténticas condiciones humanas de existencia. Si bien cultivó fervientemente las ideas revolucionarias y las consideró como trincheras, en ningún momento subestimó el papel determinante de la actividad práctica humana, pues sabía muy bien que las ideas necesitan de quienes las empuñen para realizarlas. Al respecto Marx y Engels sostenían:

«Las ideas no pueden nunca ejecutar nada. Para la ejecución de las ideas hacen falta los hombres que pongan en acción una fuerza práctica» (MARX C. - ENGELS F. 1965: 195).

Su discurso humanista no era volátil ni ligero, sino profundo y enraizado, porque estaba dirigido a hombres específicos, y, en especial, a un pueblo que se aprestaba a luchar por su emancipación. Por esas mismas razones era, a la vez, un discurso universal.

Su clara visión de que los hombres no estaban fundidos en moldes perfectos y homogéneos le permitió continuar la tarea de liberación nacional, consciente de la materia prima con que contaba en aquella empresa. Consideró iluso y propio de actitudes conformistas presuponer que cualquier cambio en la sociedad o en la estructura sociopolítica de un país como el nuestro debía aguardar por transformaciones en la naturaleza humana.

No se trata de que Martí considerase la naturaleza humana como algo inalterable, dado de una vez y por todas, sino al contrario, fundaba su optimismo en su constante perfeccionamiento, pero no aguardaba idílicos saltos renovadores de su condición para iniciar cualquier empresa, y mucho menos la independencia cubana, que ya no podía esperar más. Precisamente en su profunda convicción de la posibilidad del mejoramiento humano fundamentó el criterio de que era no solo posible, sino necesario, enfrentarse tanto al colonialismo español como al acechante y voraz tigre norteamericano, dispuesto a atacar en cualquier momento y a devorar de un tirón a Cuba y Puerto Rico.

Su concepción antropológica de orientación práctico-humanista se imbricaba orgánicamente con su actividad política revolucionaria. Las preocupaciones filosóficas de Martí sobre la esencia humana estuvieron siempre latentes, aunque no quedaran formuladas en extensos tratados sobre el tema. Su permanente contacto con distintos tipos de hombres, dada su compleja labor intelectual y política, le obligaban a la reflexión constante sobre cuál debía ser su diferenciado comportamiento ante cada uno de ellos. Pero más que eso, le interesaba arribar a conclusiones de mayor trascendencia teórica, y por eso expresaba:

¿Qué me importa saber lo que el hombre hizo en este determinado momento de su vida, en esta o aquella época concreta, accidental y transitoria? Su esencia permanente es lo que quiero investigar, no efectos que pasan, sino la causa que las produce busco. No me importan las estaciones del camino humano, que se levantan y destruyen en arreglo a las conveniencias de los vivientes, sino el vapor acomodable, pero libre, que echa a andar el tren por ellas (MARTÍ J. 1963-1973, 18: 24).

Tal búsqueda confirma que su visión del hombre no era empírica, estrecha, circunstancial, sino que trataba de fundarse en la mejor comprensión de su esencia. Y en esto también se distanciaba del positivismo, además de su permanente preocupación por la búsqueda de las causas de los fenómenos. Esa era la única forma de orientar acertadamente su acción emancipadora.

Martí fue un eminente luchador político y, a la vez, un profundo cultivador de la teoría, del pensamiento, de las definiciones conceptuales, porque sabía que el logro de la libertad política era premisa indispensable para alcanzar formas más amplias y superiores de emancipación humana. Tal vez en este aspecto se adelantaría a Lenin, en cuanto a considerar que sin teoría revolucionaria no era posible una exitosa práctica revolucionaria.

Si el hombre no disfruta de las mínimas posibilidades de despliegue de su gestión ciudadana, difícilmente pueda auspiciar empresas de mayor envergadura en su conquista constante de formas superiores de realización. Pero su estratégica misión desalienadora no se dejó enturbiar por las urgencias políticas que reclamaban el logro de la independencia. Puso en primer orden esa tarea, a su juicio, también incumplida para el resto de los pueblos de América, convencido de la magnitud extraordinaria que tendría la posterior labor orientadora del hombre latinoamericano hacia el digno estatus de la condición humana. Cuando los pueblos han alcanzado determinadas conquistas en el plano político que les permitan hablar de otras libertades, entonces se hace más necesario gobernar adecuadamente para que estas puedan conquistarse y desplegarse.

«El gobierno de los hombres —sostenía— es la misión más alta del ser humano, y solo debe fiarse a quien ame a los hombres y entienda su naturaleza» (MARTÍ J. 1963-1973, 10: 449). Ese amor que propugnaba no era tampoco en abstracto, estaba dirigido en primer lugar a los de su pueblo sufrido, y a los de la gran patria latinoamericana, como revela durante su estancia en Guatemala en 1877, cuando declara su entrañable amor por el hombre de estas tierras al expresar: «Para ellas trabajo» (MARTÍ J. 1963-1973, 7: 112).

En función de su redención puso su pluma y su obra. Al plantear que «es deber del hombre levantar al hombre» (MARTÍ J. 1963-1973, 10: 451), se distanciaba de la usual filantropía, que supone encontrar en la compasión y el consuelo el instrumento adecuado para contemplar al hombre. El humanismo martiano supera toda forma de visión contemplativa, porque es un humanismo militante, comprometido con los sectores humildes del pueblo. «Martí inaugura en Cuba un nuevo humanismo, fundado en el decoro y en la dignidad plena del hombre, pero no del hombre en general sino de «los pobres de la tierra» (PUPO R. 1992: 192).

Su misión liberadora, con la guerra necesaria de independencia del pueblo cubano, puso de manifiesto que en el caso de Martí se está en presencia de un humanismo de nuevo tipo, articulado con lo mejor del pensamiento humanista latinoamericano de su época (GUADARRAMA GONZÁLEZ P. 2013). Haber atisbado y contribuido a denunciar que en la cúpula gubernamental norteamericana se había gestado una actitud política que atentaba contra la dignidad y la independencia de los pueblos latinoamericanos, constituyó otro de los méritos extra ordinarios de su humanismo práctico.

Su gestión como representante diplomático latinoamericano, como publicista incansable; su labor en la constitución del Partido Revolucionario Cubano —que también se planteaba emancipar a Puerto Rico, todo estaba concebido para obstaculizar de algún modo las pretensiones yanquis. Quien había propugnado que hacer era la mejor manera de decir predicó con el ejemplo como intelectual orgánico de su tiempo. Y un año antes de morir declaró: «Yo ya no hombre sentado: nunca lo fui» (MARTÍ J. 1963-1973, 3: 226).

En lugar de evadir compromisos, los asumió paradigmáticamente como para dejar establecido, de una vez y por todas, que nadie que en esta América se sienta hijo de su pueblo, por muchos laureles que coseche, puede asumir poses expectantes. Pero la labor del intelectual no ha de medirse exclusivamente por la mayor o menor cuota de sacrificio que desempeñe como ser político.

Tan nefasto es a las luchas emancipadoras de los pueblos la pretendida «apatía política» de sus intelectuales —de los cuales siempre se aguarda luz— como la reducción panfletaria de su exquisita labor espiritual que engalane y enriquezca la cultura de su tierra. En la medida en que cumpla esta última labor contribuirá a la infinita humanización del hombre.

La alienación del hombre está siempre condicionada por el insuficiente conocimiento que este posee sobre aquellas fuerzas que le parecen muchas veces hostiles hasta el momento en que se le revelan en todas sus dimensiones y se percata de su carácter endeble. Las fuerzas desconocidas de la naturaleza se constituyen en elementos alienantes cuando los hombres no son capaces de establecer las necesarias vías de apropiación a través, en primer lugar, del desarrollo de la ciencia, de lo que Martí denominó la «fe científica», la fe en la «eterna sabiduría», frente a la «fe mística», que «no es un medio para llegar a la verdad, sino para oscurecerla y detenerla; no ayuda al hombre sino que lo detiene» (MARTÍ J. 1963-1973, 19: 363).

El primer elemento desalienador al cual Martí rindió tributo fue la ciencia. Martí supo también ubicar al hombre adecuadamente en su imbricado nexo con la naturaleza. Supo saltar los escollos del socialdarwinismo, tan arraigado en la filosofía positivista predominante en su época y que fue obstáculo para la mejor comprensión de la condición humana de los hombres de estas tierras en muchos destacados pensadores latinoamericanos durante el tránsito finisecular. Insistió en el necesario nexo permanente del hombre con su hábitat natural, del cual no podrá prescindir jamás, sino que únicamente si lo conserva y mejora podrá asegurar su supervivencia.

Cuando concebía al hombre como lo superior de lo existente partía de su vínculo orgánico con la naturaleza, con la cual está

obligado a matrimonio eterno. A su juicio: «La naturaleza inspira, cura, consuela, fortalece y prepara para la virtud del hombre. Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza» (MARTÍ J. 1963-1973, 13: 25-26). Es sabido que en tanto el hombre no tenga dominio suficiente de su pedestal natural, será un ser alienado, del mismo modo que lo será si no tiene control suficiente sobre sus condiciones sociales de existencia. Este es un proceso que no se produce de una vez y por todas, ni parece tener consumación última en algún momento de la historia. Más bien funciona como paradigma permanente al cual se aproximan todos los experimentos sociales, y muy en especial, los saltos que se producen en el desarrollo científico-técnico de manera acelerada. Martí intuye con gran genialidad que la complementación de la plenitud humana se observa cuando el hombre sostiene esas relaciones íntimas con la naturaleza. La intimidad presupone un creciente proceso desalienador en el cual la recíproca entrega hace posible la consumación de ese orgasmo espiritual que constituye el control por el hombre de las rebeldes fuerzas naturales. Respecto a la fidelidad de la naturaleza al hombre, planteaba:

¡Oh!, no hay crianza como la de esta vida directa, esta lección genuina, estas relaciones ingenuas y profundas de la naturaleza con el hombre, que le dejan en el alma cierto perpetuo placer de desposado, a quien no engañó jamás su amada (MARTÍ J. 1963-1973, 13: 25-26).

No caben dudas de que Martí se adelantó considerablemente a innumerables pensadores que, a partir del siglo XX, le otorgarían cada vez más atención a la necesidad de una armoniosa relación del hombre con la naturaleza, a fin de atenuar en lo posible el ecocidio propiciado por el capitalismo, que puede conducir a un suicidio universal de la especie humana. Su realismo lo condujo a conformar una perspectiva muy concreta y realista del ser humano con plena vigencia en la actualidad.

La labor desalienadora de Martí se desenvuelve en diferentes

planos, en primer lugar, en el político. Su objetivo inmediato era alcanzar la libertad para los cubanos. Esa tarea principal, a la que dedicó todas sus fuerzas, no le empañaba la vista, proyectada hacia objetivos superiores y de mayor trascendencia.

Cuando desde cualquier ciudad americana irradiaba su pensamiento como corresponsal de prestigiosas publicaciones, sabía que tenía una de las vías principales para contribuir a la emancipación humana respecto a múltiples tabúes. En primer lugar, los que el hombre se ha construido respecto a su propio ser, a su situación en el mundo, a su fortaleza como gestante de la civilización.

Martí aspiraba a que el hombre se reconociese en sus creaciones más sublimes para que se inyectara impulsos superiores que le hicieran alcanzar nuevos planos de excelencia. La toma de conciencia de sus potencialidades epistemológicas y de su capacidad transformadora del mundo en que vivía fue arenga permanente de su pensamiento. Prueba de ello es la siguiente idea:

La voluntad es la ley del hombre: la conciencia es la penalidad que completa esta ley. El ser tiene fuerzas, y con ellas el deber de usarlas. No ha de volver a Dios los ojos: tiene a Dios en sí: hubo de la vida razón con qué entenderse, inteligencia con qué aplicarse, fuerza activa con qué cumplir la honrada voluntad. Todo en la tierra es consecuencia de los seres en la tierra vivos. Nos vamos de nosotros por inexplicable lucha hermosa, pero mientras en nosotros estemos, de nosotros brota la revelación, la enseñanza, el cumplimiento de toda obra y ley. La Providencia para los hombres no es más que el resultado de sus obras mismas: no vivimos a merced de una fuerza extraña (MARTÍ J. 1963-1973, 4: 286).

Esta última idea sintetiza su misión desmitificadora, desalienadora. Aquí pone toda su atención en lo que el hombre debe saber para reconocerse como artífice exclusivo de su destino, en el cual no debe presuponer el efecto de elementos que no sean más que el producto de su propia actividad fecunda. En otro momento pun-

tualizaba también:

La humanidad asciende cuando adelanta; el hombre es en la tierra descubridor de las fuerzas humanas. No es que la fuerza de progreso esté en la tierra escondida; no es que la recibamos por una ley fija, lógica y fatal. —Es fatal el progreso, pero está en nosotros mismos; nosotros somos nuestro criterio; nosotros somos nuestras leyes, todo depende de nosotros: —el hombre es la lógica y la Providencia de la humanidad [...]. Hay un Dios: el hombre (MARTÍ J. 1963-1973, 6: 226).

Cuando consagra la voluntad como ley suprema de la humanidad, Martí quiere insistir en lo que es capaz de lograr el hombre cuando asume conscientemente su poderío, no de manera individual, aislada, sino a través de ese catalizador de la historia que son los pueblos. Porque para Martí:

88

Nada es un hombre en sí, y lo que es, lo pone en él su pueblo. En vano concede la Naturaleza a algunos de sus hijos cualidades privilegiadas; porque serán polvo y azote si no se hacen carne de su pueblo, mientras que si van con él, y le sirven de brazo y de voz, por él se verán encumbrados, como las flores que lleva en su cima una montaña (MARTÍ J. 1963-1973, 13: 34).

Su vida misma y su obra intelectual constituyen prueba definitiva de este aserto vigente hasta el día de hoy. Cuando Martí exhorta al hombre a que vuelva los ojos sobre sí mismo, en lugar de hacerlo sobre deidades consoladoras, no lo hace por incredulidad. Trata de darle al hombre confianza y seguridad en su decisiva gestión social. Si todo lo que se produce en la tierra es, para Martí, producto de seres vivos, lógicamente todo lo que se gesticione en la sociedad deberá concebirlo engendrado por el portador social que es el hombre. Si es así, es al hombre a quien se le deben pedir cuentas por los males del mundo; pero también a él se le deberán erigir altares por sus

milagros.

En Martí la dimensión de lo humano no solo es grandiosa, sino que rebasa todos los límites, e incluso pone en apuros al reino escatológico al sostener:

El hombre crece tanto, que ya se sale de su mundo e influye en el otro. Por la fuerza de su conocimiento abarca la composición de lo invisible, y por la gloria de una vida de derecho llega a sus puertas, seguro y dicho so. Cuando las condiciones de los hombres cambian, cambian la literatura, la filosofía y la religión, que es una parte de ella; siempre fue el cielo copia de los hombres, y se pobló de imágenes serenas, regocijadas o vengativas, conforme viviesen en paz, en gozos de sentidos o en esclavitud y tormento las naciones que las crearon. Cada sacudida en la historia de un pueblo altera su Olimpo (MARTÍ J. 1963-1973, 13: 33).

¿Qué mejor prueba de enfoque histórico de sus reflexiones y de comprensión del fenómeno de la religión? La visión histórica de todos los procesos sociales siempre estuvo muy presente en los análisis martianos, mucho más cuando se trata de generalizaciones respecto a la trayectoria humana en sus distintas fases de ascenso, como se aprecia cuando plantea:

¿Cómo hemos de llegar al conocimiento de la humanidad futura y probable sin el conocimiento exacto de la humanidad presente y la pasada? Esta es una humanidad que se desenvuelve y se concentra en estaciones y en fases. Lo que pasa en algo queda. Para estudiar los elementos de la sociedad de hoy es necesario estudiar en algo los residuos de la sociedad que han vivido (MARTÍ J. 1963-1973, 21: 75-76).

Las preocupaciones martianas por mejorar las condiciones de vida de los hombres, no obstante su profunda convicción del activo papel de la espiritualidad humana, estaban orientadas ante todo al mundo terrenal, de manera que no dejaba nada pendiente para

una presunta vida ultraterrenal. Si cayó en combate luchando por la independencia de Cuba y Puerto Rico, y sobre todo por la dignidad de los pueblos latinoamericanos y explotados del mundo, sin haber satisfecho sus deseos de escribir un libro sobre el concepto de la vida, lo más importante fue que se inmortalizó por su pensamiento y sus actos, convencido de que «La muerte no es verdad cuando se ha cumplido bien la obra de la vida; truécase en polvo el cráneo pensador: pero viven perpetuamente y fructifican los pensamientos que en él se elaboraron» (MARTÍ J. 1963-1973, 6: 420).

Las ideas escatológicas y teológicas de Martí han sido motivo de numerosas y controvertidas consideraciones. Pero lo esencial no es lo que pensó sobre la muerte, la posible vida eterna sobrenatural o la existencia de Dios, sino lo que pensó y ejecutó para tratar de aproximar a los humildes a algún tipo de paraíso terrenal, sin negarse a admitir, por supuesto, la posibilidad también de uno celestial. Debe tenerse presente que hasta algunos de los más reconocidos han sido generalmente respetuosos ante aquellos que comparten tales creencias, en incluso han considerado cualquier imposición de ideas ateístas como nuevas formas de religión de Estado, como expuso el joven Carlos Marx en su tesis doctoral.

Su concepción de la relación del hombre con sus divinidades resultaba apropiada para esa redención permanente que exigía ante las adversidades que siempre golpean. Esto se aprecia en su carta testamento literario cuando plantea: «En la cruz murió el hombre en un día: pero se ha de aprender a morir en la cruz todos los días» (MARTÍ J. 1963-1973, 1: 28), idea que puede interpretarse de mil formas, pero nunca de aliento derrotista.

Las ideas desalienadoras de Martí se revelan también en relación con el carácter del trabajo y su consideración de actividad eminentemente humana y no degradante, como múltiples poderes dominantes se han encargado de difamar. Para él, «el trabajo es fuente de toda alegría» (MARTÍ J. 1963-1973, 21: 184), y actividad ennoblecedora que sitúa al hombre en el centro de la dimensión de lo estrictamente humano.

Y por eso le rinde culto, porque al rendírsele lo está dirigiendo al sujeto exclusivo de la labor productiva consciente, gestor de

tantas maravillas, que la naturaleza por sí misma nunca hubiera sido capaz de engendrar. Sin embargo, Martí se percató de que en determinadas esferas sociales se trata de desvirtuar el trabajo y en su lugar se estimula el consumo desenfrenado, «el individualismo excesivo, la adoración de la riqueza» (MARTÍ J. 1963-1973, 1: 237), como en los Estados Unidos, donde los valores de aquella emergente sociedad tecnocrática y mercantil, que Emerson criticara, mostraban sus rasgos más enajenantes.

La formación de los valores éticos que Martí concebía como propios del hombre superior eran antitéticos con los que estimulaba aquella sociedad donde el egoísmo más desenfrenado constituía una terrible amenaza para una vida humana digna, no ya para la felicidad de los pueblos, también tan añorada por él.

El humanismo práctico y desalienador dispuso a Martí a desplegar una vida superior y a preparar su heroica muerte. Supo ante todo oponerse a cualquier tipo de culto a su persona y encontrar realización plena en su entrega a los demás, especialmente a su pueblo y a su patria, que fueron su verdadera religión.

Al rememorar el centenario de su muerte en 1995, se solicitó extraer, sintéticamente, algunas ideas que de un golpe propiciaran actitudes dignas de imitación por parte de las nuevas generaciones, a fin de asumirlas como propias, como aquellas confesadas meses antes de su caída en combate:

Yo, ¿qué me importa? La única gloria verdadera del hombre —si un poco de fama fuera cosa alguna en la composición de obra tan vasta como el mundo— estaría en la suma de los servicios que hubiese, por sobre su propia persona, prestado a los demás. Lo que ciega a los hombres, los hace llegar tarde, o demasiado pronto, es la preocupación de sí. Yo ya sé cómo voy a morir. Lo que quiero es prestar el servicio que puedo prestar ahora (MARTÍ J. 1963-1973, 3: 226).

De ahí que Jorge Mañach y muchos cubanos lo hayan denominado, con razón, el Apóstol.

Como auténtico hombre de su tiempo, en la época que le co-

respondió vivir se puso a tono con las nuevas exigencias, y su pensamiento y acción no solo fueron anticolonialistas, sino que analizó algunos de los rasgos que transformaban la sociedad capitalista durante el siglo XIX, especialmente la norteamericana, y en consecuencia desarrolló un análisis y una actitud también antiimperialista. Martí tuvo plena conciencia de que vivía en una época de trascendentales cambios en la historia americana y mundial. Si bien el viejo colonialismo había comenzado a desmoronarse, nuevas formas de dominación colonial e imperial emergían, de ahí que calificara a los Estados Unidos de América como una nueva Roma. Como intelectual auténtico de su época no podía situarse al margen de aquellos cambios. Por el contrario, debía estudiarlos para sacar el mejor provecho con vistas a la orientación de los rumbos tanto de Cuba como del resto de los pueblos latinoamericanos ante los nuevos peligros que acechaban.

América Latina es el terreno natural en que ha germinado con mayor vigor la admiración por la trascendencia de su pensamiento. Eso se debe en gran parte al lugar que ocupa la Revolución Cubana en la actual coyuntura internacional de transformación neoliberal y de desorientación de las filas revolucionarias en todo el orbe, ante el fracaso de los falsos paradigmas de socialismo.

Martí desarrolló una visión muy realista del devenir histórico, en particular de la articulación entre el papel de los pueblos y sus líderes. A su juicio: «Cuando los tiempos o los pueblos tienen por hábito o necesidad que hacer hombres, la Naturaleza tiene por costumbre sacarse del seno maternal quien los haga. Y la Naturaleza americana puso su espada nueva en manos de Bolívar» (MARTÍ J. 1963-1973, 22: 206). Habría que cuestionarse si en la actualidad son suficientes los ejemplos para confirmar o no este enunciado martiano, después del descalabro del «socialismo real», y también del neoliberalismo real, cuando varios pueblos latinoamericanos han puesto en la proa de sus respectivos gobiernos a hombres y mujeres viriles que han optado por un rumbo de reivindicación de sus recursos naturales, su dignidad y han emprendido la marcha hacia su segunda independencia.

En los tiempos actuales de utopías concretas, diría Ernst Bloch;

de intentos de realización del ideal bolivariano de integración de los pueblos latinoamericanos, reverdece la siguiente sugerencia del prócer cubano lanzada a fines del siglo XIX: «¡Pero así está Bolívar en el cielo de América, vigilante y ceñudo, sentado aun en la roca de crear, con el inca al lado y el haz de banderas a los pies; así está él, calzadas aún las botas de campaña, porque lo que él no dejó hecho, sin hacer está hasta hoy: porque Bolívar tiene que hacer en América todavía» (MARTÍ J. 1963-1973, 8: 241).

Algo similar se debe considerar en relación con Miranda, Artigas, San Martín, O'Higgins, Hidalgo, Morelos, Morazán y Martí, entre tantos que no solo lucharon por la independencia política, sino por mayor justicia social, y ante todo por la eliminación de la esclavitud y todo lo que atentase contra la dignidad de los hombres y mujeres latinoamericanos, con independencia de clase, etnia o género. Por tal motivo, el Héroe Nacional cubano destacó la vehemencia de aquella generación en su lucha por la independencia y la igualdad al valorar altamente que: «[...] donde estaba San Martín siguió siendo libre la América. Hay hombres así, que no pueden ver la esclavitud. San Martín no podía; y se fue a libertar a Chile y Perú. En dieciocho días cruzó con su ejército los Andes altísimos y fríos» (MARTÍ J. 1963-1973, 28: 308). Junto a este tributo a la heroicidad se encontraba la alta estimación por las convicciones ideológicas y la firmeza política de los forjadores de la gran patria latinoamericana, de ahí que considerase, en el caso de Sucre, que «Amó la América, y la gloria, pero no más que la libertad» (MARTÍ J. 1963-1973, 5: 471).

La estimación del valor del sacrificio justificado por la redención humana se aprecia en su carta testamento literario. Por eso consideraba que cuando tal altruismo fructificaba, valía la pena la entrega al sacrificio. Estimó en alto grado lo sucedido a Hidalgo, a quien

le quitaron uno a uno, como para ofenderlo, los vestidos de sacerdote. Lo sacaron detrás de una tapia, y le dispararon los tiros de muerte a la cabeza. Cayó vivo, revuelto en sangre, y en el suelo lo acabaron de matar. Le cortaron la cabeza y la colgaron en una jaula, en la Alhóndiga misma

de Granaditas, donde tuvo su gobierno. Enterraron los cadáveres descabezados. Pero México es libre (MARTÍ J. 1963-1973, 28: 307).

Lo que significa para Martí que su heroicidad no había sido inútil. Tales ejemplos de sacrificio y sufrimiento necesarios inspiraron el héroe cubano.

Martí consideraba que «La Humanidad no se redime sino por determinada cantidad de sufrimiento, y cuando unos la esquivan, es preciso que otros la acumulen, para que así se salven todos» (MARTÍ J. 1963-1973, 8: 125). Su decisión personal fue asumir la necesaria cuota de sufrimiento y sacrificio en aras de liberar no solo a dos islas: Cuba y Puerto Rico, sino conquistar la dignidad plena de los pueblos latinoamericanos. A su juicio, «Mientras haya en América una nación esclava, la libertad de todas las demás corre peligro» (MARTÍ J. 1963-1973, 8: 227).

La nueva época en que vivió Martí reclamaba completar la independencia de los pueblos latinoamericanos, y a esa tarea se consagró. Cayó en 1895 combatiendo en los campos de batalla. El argentino Ezequiel Martínez Estrada lo calificaría a la vez como «un Santo, un Sabio y un Mártir». Otros héroes, como Antonio Maceo, también murieron heroicamente, pero Cuba fue libre del colonialismo español. Los voraces Estados Unidos de América, después de haber engullido tantos territorios vecinos no vacilaron en intervenir militarmente en Cuba, Puerto Rico y hasta en la lejana Filipinas. Medio siglo de lucha costó a los cubanos la conquista de su plena soberanía.

No caben dudas de que en las fuentes teóricas e ideológicas del pensamiento independentista de Martí se destacan las ideas de numerosos cultivadores de las ideas humanistas y de luchadores sociales desde la antigüedad hasta su época, especialmente de los próceres de la independencia latinoamericana, pero más que por ideas se dejó seducir por el ejemplo de los actos de su humanismo práctico, que a sí mismo se exigía.

Como auténtico hombre de su tiempo, en la época que le correspondió vivir se puso a tono con las nuevas exigencias, y su

pensamiento y acción no solo fueron anticolonialistas, sino que analizó algunos de los rasgos que transformaban la sociedad capitalista durante el siglo XIX, especialmente la norteamericana, y en consecuencia desarrolló un análisis y una actitud también antiimperialista.

Martí tuvo plena conciencia de que vivía en una época de trascendentales cambios en la historia americana y mundial. Si bien el viejo colonialismo había comenzado a desmoronarse, nuevas formas de dominación colonial e imperial emergían, de ahí que calificara a los Estados Unidos de América como una nueva Roma.

Como intelectual auténtico de su época no podía situarse al margen de aquellos cambios. Por el contrario, debía estudiarlos para sacar el mejor provecho con vistas a la orientación de los rumbos tanto de Cuba como del resto de los pueblos latinoamericanos ante los nuevos peligros que acechaban. También Martí tomaría conciencia de que la vida política española había cambiado significativamente en relación con la de la época del inicio del proceso independentista latinoamericano.

Sabía muy bien que vivía en una época diferente no solo en relación con España, sino también con Estados Unidos y el mundo en general. Su cosmopolita concepción partía del presupuesto según el cual: «El mundo no es una serie de actos, separados por catástrofes, sino un acto inmenso elaborado por una incesante obra de unión» (MARTÍ J. 1963-1973, 25: 194). Esta idea constituiría una premisa básica en la conformación de su ideario integracionista y latinoamericanista. Su dialéctica concepción de la evolución histórica le hacía recomendar que «De vez en cuando es necesario sacudir el mundo, para que lo podrido caiga a tierra» (MARTÍ J. 1963-1973, 11: 242). Sin embargo, su mayor aspiración era lograr el máximo equilibrio posible, especialmente en cuanto a las desigualdades sociales entre ricos y pobres, pues para él, «El mundo es equilibrio, y hay que poner en paz a tiempo las dos pesas de la balanza» (MARTÍ J. 1963-1973, 2: 251).

Comprendió muy bien que el mayor desafío de su época y de las venideras era dar solución a la cuestión social, para lo cual había que adoptar las actitudes necesarias para intentar solucionarlas, en

lugar de postergarlas innecesariamente. De ahí que sostuviese las siguientes ideas que parecen escritas para nuestra época, sencillamente porque se correspondió auténticamente con sus circunstancias:

Los problemas se retardan, mas no se desvanecen. Negarnos a resolver un problema de cuya resolución nos pueden venir males, no es más que dejar cosecha de males a nuestros hijos. Debemos vivir en nuestros tiempos, batallar en ellos, decir lo cierto bravamente, desarmar el bienestar impuro (MARTÍ J. 1963-1973, 2: 251).

Para él, el proceso de dominación europea sobre las culturas aborígenes de este continente, posteriormente rebautizado como América, había constituido una trágica e inhumana ruptura con lo que debía haber sido su desarrollo histórico.

La perspectiva universalista que se aprecia en Martí le permitió evadir cualquier chauvinismo y justipreciar adecuadamente la riqueza y las potencialidades contenidas en la ya conformada cultura latinoamericana, dados sus valiosos ingredientes y el creciente protagonismo que en ella iba asumiendo lo que él concibió como «el hombre natural», es decir, los sectores populares. «En “Nuestra América”, Martí anunciaba ya el advenimiento del hombre natural, es decir, del hombre del pueblo al escenario político latinoamericano. El hombre natural vendría a ser el polo opuesto de los “letrados artificiales” o los “criollos exóticos”» (IBARRA J. 2008: 2006.)

Sus propuestas emancipadoras de los pueblos latinoamericanos para lograr su segunda y definitiva independencia en relación con las nuevas formas de dominación imperiales que los asediaban, se basaban esencialmente en impulsar un mejor conocimiento de la historia de los pueblos latinoamericanos, «de los incas acá», como había propuesto, pero sobre todo un mejor conocimiento de las luchas independentistas, sus logros y reveses, dada la actitud de las oligarquías conservadoras que se habían instalado en ellas, incluso manteniendo la denigrante institución de la esclavitud. Martí sabe muy bien y trata por todos los medios a su alcance de divulgar la idea de que aquel proceso independentista inconcluso no era el

simple producto de ideas foráneas y exóticas, sino que, aun cuando los próceres habían recibido la influencia de pensadores o políticos europeos y norteamericanos, o habían encontrado promisorio ejemplo en la Revolución Francesa o en la Guerra de Independencia de las Trece Colonias norteamericanas, la fuente nutritiva principal de aquel proceso era eminentemente endógena y se había ido fraguando lentamente en insurrecciones de indígenas, esclavos, campesinos, artesanos, comuneros, etc., que en distintas regiones y épocas habían encendido la llama de la libertad, aun cuando esta fuese violentamente apagada en numerosas ocasiones, pero de sus cenizas, como ave fénix, una y otra vez resurgían. Por eso insistía en que «La independencia de América venía de un siglo atrás sangrando; ni de Rousseau ni de Washington viene nuestra América, sino de sí misma!» (MARTÍ J. 1963-1973, 8: 244).

La lucha de Martí no tiene las miras puestas solo en Cuba y Puerto Rico, sino en toda Latinoamérica frente al peligro que desde temprano había avizorado Bolívar ante las fagocitantes pretensiones de los Estados Unidos de América.

«Es claro que la restauración del bolivarianismo en Martí tiene el sentido de oposición al imperialismo» (SOLER R. 1989: 29).

Se percató desde muy temprano de las intenciones de dominación yanqui sobre nuestros pueblos a través de la doctrina panamericanista, opuesta al latinoamericanismo propugnado por él, y lo pudo confirmar durante su participación en la Conferencia Monetaria de Washington, pues «los acontecimientos posteriores habrían de confirmar los temores y prevenciones de Martí respecto a los propósitos imperialistas del llamado “sistema panamericano”».

Por tal motivo, se debe concebir la existencia de una indisoluble postura patriótica, latinoamericanista y antiimperialista en el prócer cubano, propiciadora del cultivo de la identidad cultural y la integración de los pueblos de nuestra América. Ello lo proyectaba, dado su humanismo concreto y revolucionario, hacia una perspectiva mucho más universalista y dignificante de todo hombre o mujer esclavizado, explotado o humillado en el mundo. Por esa razón, su pensamiento y actitud mantienen plena vigencia en la actualidad y se reproducen no solo en quienes le veneran como un santo, sino

en quienes asumen una actitud continuadora de su ejemplo, como recomendaba con suficientes méritos para ello Ernesto *Che* Guevara cuando sostenía:

Porque a los héroes, compañeros, a los héroes del pueblo no se les puede separar del pueblo, no se les puede convertir en estatuas, en algo que está fuera de la vida de ese pueblo para el cual la dieron. El héroe popular debe ser una cosa viva y presente en cada momento de la historia de un pueblo. [...] Esa es mi recomendación final, que se acerquen a Martí sin pena, sin pensar que se acercan a un Dios, sino a un hombre más grande que los demás hombres, más sabio y más sacrificado que los demás hombres, y pensar que lo reviven un poco cada vez que piensen en él, y lo reviven mucho cada vez que actúen como él quería que actuaran (GUEVARA E. 1978: 76).

Las aspiraciones y conquistas de los próceres independentistas latinoamericanos por lograr formas superiores de justicia social, así como las ideas y actividades de los forjadores del socialismo moderno —entre las que sobresalen las de los marxistas—, se han orientado hacia esas formas de humanismo práctico, aunque no siempre las experiencias socialistas del pasado siglo XX hayan contribuido a su realización exitosa. Las ideas y las actividades de los mejores exponentes del pensamiento ilustrado latinoamericano se orientaron hacia la realización de diversas expresiones de humanismo práctico. Cuando estas ideas cristalizaron en Miranda, Bolívar, San Martín, O'Higgins, Artigas, Morelos y Martí, así como en otros de los que les acompañaron en esas luchas, dicho humanismo se articuló estrechamente con su latinoamericanismo y la convicción de que resultaba imprescindible la unidad de los pueblos de esta región para enfrentarse no solo a los poderes coloniales existentes, sino también a los nuevos imperiales emergentes, como el yanqui. En ese sentido, el pensamiento y la actividad de José Martí constituyeron un magnífico colofón de esa exigida articulación entre el humanismo práctico y la praxis latinoamericanista.

El humanismo práctico es aquel que no se limita simplemente a identificarse con las penurias de los hombres en determinadas circunstancias de esclavitud, explotación o discriminación, sino el que indica las vías e instrumentos para lograr de manera efectiva la eliminación de tales formas de enajenación, y además lo experimenta a través del heroico ejemplo personal. La lucha por lograr la dignidad plena del hombre fue la brújula orientadora del Héroe Nacional cubano, y para alcanzarla no se limitó a fundamentarla teóricamente, como también supo hacerlo, sino que hizo todo lo posible en su tiempo y circunstancias para lograrlo en el pueblo cubano, como parte concreta de la humanidad.

En el humanismo práctico de José Martí es evidente el distanciamiento de la simple actitud filantrópica de los humanismos abstractos generados por el pensamiento antiguo, renacentista e ilustrado, así como las aproximaciones al humanismo positivo, real y concreto propugnado por Marx en sus trabajos filosóficos de juventud, dada la actitud liberadora del prócer cubano hacia los pobres de la Tierra, con los que quiso echar su suerte a andar.

El ejemplo de los forjadores de la independencia y de sus continuadores, de los héroes del pensamiento y la acción combativa, estuvo muy presente en la conformación de su pensamiento latinoamericanista e integracionista. Algunas de las principales tareas que se le planteaban a José Martí para su época las supo cumplir cabalmente, otras —como la defensa de la soberanía de los países latinoamericanos frente la dominación imperialista yanqui, la reforma agraria, la alfabetización masiva, la dignificación del indio, el negro y la mujer; la reivindicación de los valores culturales de los pueblos latinoamericanos, entre otros— quedaron postergadas para las nuevas generaciones intelectuales y políticas.

Es hora de balances, no para regodeos en la crítica en relación con las insuficiencias de la generación de los forjadores de la independencia latinoamericana y sus continuadores. No se trata ahora de cenáculos intelectuales para enjuiciar a los ancestros políticos de la independencia latinoamericana por lo que dejaron de pensar o hacer, o no supieron reflexionar y ejecutar eficientemente. El sol tiene manchas, sostenía con razón Martí. Los desagradecidos solo

ven las manchas. Los agradecidos solo la luz. La tarea que corresponde a las actuales generaciones es profundizar, a través de todas las vías investigativas, académicas y divulgativas posibles, en la savia epistémica y humanista de los más significativos representantes del pensamiento filosófico latinoamericano, en particular el de José Martí (RODRÍGUEZ P. P. 2012), y, a la vez, en la fundamentación teórica de la justeza de la praxis revolucionaria de los forjadores de la independencia.

Bibliografía

ESTRADE Paul, 1979, *Martí: orden y revolución*, “Anuario del Centro de Estudios Martianos”, n. 2, pp. 75-91.

FORNET-BETANCOURT Raúl, 1994, *José Martí y la filosofía*, en Otmar ETE y Titus HEYDENREICH (Editores), *José Martí 1895-1995*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Mein, pp. 45-46.

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, 1996, *La filosofía en las Antillas bajo la dominación colonial española*, en Germán MARQUÍNEZ ARGOTE, Mauricio BEUCHOT *et al.*, *La filosofía en América colonial*, Editorial El Búho, Bogotá.

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, 1997, *La reflexión antropológica en la escolástica latinoamericana*, en Pablo GUADARRAMA GONZÁLEZ *et al.*, *Filosofía en América Latina*, Editorial Félix Varela, La Habana.

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, 2003, *José Martí y el humanismo latinoamericano*, Convenio Andrés Bello, Bogotá.

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, 2004, *Positivismo y antipositivismo en América Latina*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana.

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, 2013, *Pensamiento Filosófico Latinoamericano. Humanismo, método e historia*. Università degli Studi di Salerno - Universidad Católica de Colombia, Planeta, Bogotá, vol III.

GUADARRAMA GONZÁLEZ Pablo, 2015, *José Martí: humanismo práctico y latinoamericanista*, Editorial Capiro, Santa Clara.

GUEVARA Ernesto, 1978, *José Martí*, en *Siete enfoques marxistas sobre José*

Martí, Editora Política, La Habana.

HART DÁVALOS Armando, 1995, *José Martí y los desafíos del siglo XXI*, en *Vigencia del pensamiento martiano*, Ediciones CREART, La Habana.

HIDALGO PAZ Ibrahim, 1989, *Incursiones en la obra de José Martí*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

IBARRA Jorge, 2008, *José Martí, dirigente político e ideólogo*, Centro de Estudios Martianos, La Habana.

MARTÍ José, 1963-1973, *Obras Completas*, Biblioteca Nacional de Cuba, La Habana, 27 vols.

MARX Carlos y ENGELS Federico, 1965, *La sagrada familia*, Editora Política, La Habana.

MORALES Salvador, 1985, *Martí en Venezuela, Bolívar en Martí*, Editora Política, La Habana.

PUPO Rigoberto, 1992, *Aproximación al pensamiento filosófico de José Martí*, en "Revista Cubana de Ciencias Sociales", 27, La Habana.

RODRÍGUEZ Pedro Pablo, 2012, *Pensar, prever, servir. El ideario de José Martí*, Ediciones Unión, La Habana.

ROIG Arturo Andrés, 1994, *Ética y liberación: José Martí y el "hombre natural"*, en *José Martí. Actas del Primer Congreso de Estudios Latinoamericanos*, Universidad Nacional de la Plata, La Plata.

SOLER Ricaurte, 1989, *José Martí: bolívarismo y antiimperialismo*, en *Simpósio Internacional de Pensamiento Político y Antiimperialismo en José Martí. Memorias*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

TOLEDO SANDE Luis, 1982, *Ideología y práctica en José Martí*, Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.

Venus negras y Vírgenes mulatas en el modernismo hispanoamericano

Irina Bajini

Università degli Studi di Milano

La relación del modernismo literario con la tradición grecolatina ha sido estudiada en sus aspectos de referencialidad y erudición sobre todo por su proximidad intencionada con el parnasianismo.

En dicha referencialidad encontramos una imagen de Venus fosilizada y estereotipada. En el imaginario modernista, la mujer se coloca en un lugar erótico sagrado y se compara, según la lectura feminista de Nydia Palacios Vivas, con una diosa quien, tal como refiere Hesíodo, nació de la espuma del mar procedente de los genitales castrados del dios del cielo Urano. De ahí que Venus/Afroditá represente la belleza física, el amor sexual y la fertilidad dentro del paradigma de la subordinación femenina al hombre y al padre (PALACIOS VIVAS N. 2007: 3).

Entre los muchos ensayos sobre el tema y además de la valiosa reflexión de Carlos Rovira sobre lo clásico en Rubén Darío (2009), destaca el de Ana María Risco (2012) sobre la representación discursiva de Venus en el modernismo argentino, donde se analizan las vinculaciones de la imagen de la diosa con la construida por Horacio en sus *Odas*, y se demuestra que la influencia de Horacio en Rubén Darío y los modernistas en general no reside solamente en ese modelo epicureísta de la exaltación del goce de la vida, sino también en el paradigma del hombre de letras que aspira a gozar de los placeres de la vida sin sujeciones materiales. En el

epicureísmo horaciano que se manifiesta en la obra de Darío, por lo tanto, no leemos una mera referencialidad “frívola”, sino que podemos interpretar una propuesta estético–vital de supervivencia al liberalismo capitalista que intenta asimilar a los escritores a la misma categoría de trabajadores, y a la que se resisten los poetas de la “aristocrática bohemia” modernista. Finalmente, según Emilio Rollié, otro tópico que vincula la poesía horaciana y la modernista se deriva a partir de la cuestión amorosa, ya que Horacio, al igual que Rubén Darío, no busca una relación amorosa estable, sino que persigue amores ocasionales, movido por el ideal epicureísta de la libertad individual (ROLLIÉ E. 2005: 51).

Una dicotomía evidente en el modernismo es la que se da entre la imagen de Diana, la virgen deseada, distante e imposible, y Venus, la hetaira o la amante pasional, dos actitudes distintas ante conceptos diferentes de amor que a menudo se encuentran contradictoriamente en un autor “políticamente correcto” como José Martí. Estas dicotomías aparecen claramente expuestas en la única novela que escribió, *Amistad funesta*. En ella, dos de los personajes femeninos centrales encarnan la perfección moral, mientras que los dos restantes son eminentemente negativos. Javier Herrero señala que la relación entre la virgen y la hetaira constituye el «centro dialéctico» de la escritura de finales del siglo XIX, por medio del cual se comunica el conflicto espiritual de la época (HERRERO J. 1980: 39). Así, la virgen simboliza la «incontaminación... frente a la civilización industrial», mientras que la hetaira tiene como morada «el templo sacrílego de la sensualidad y el poder, del vicio y el crimen» (HERRERO J. 1980: 38). En el caso de Martí, el dualismo en torno a la mujer, que Ángel Rama define como la oposición Naturaleza/Cultura, se manifiesta como exaltación de la mujer tradicional (perteneciente a la sociedad hispanoamericana urbana o rural) y rechazo a la mujer moderna (estadounidense o urbana), siendo esta última el personaje central de su poesía (RAMA A. 2005: 94–98). Valga, para resumirlas, el señalar que varias protagonistas femeninas en *Versos sencillos* adoptan el nombre de Eva.

Esta premisa sobre un posible desliz misógino del apóstol de Cuba, sobre el cual hace hincapié Jacqueline Cruz (1992), quizás

me ayude a introducir el tema de mi artículo, que por su presencia, en el título, de los adjetivos “negras” y “mulatas”, pretende fijarse en la representación literaria de la mujer de origen africano en el contexto histórico y cultural del modernismo hispanoamericano, empezando por los citados José Martí y Rubén Darío, ambos paladines, con su pluma, de la dignidad humana, reivindicadores de los oprimidos y muy preocupados por el así llamado “problema negro”¹.

El primer poeta al que se le ocurrió bautizar en pleno siglo XIX a una mujer de origen haitiano como “Venus noire” fue Baudelaire. En realidad, la actriz y bailarina Jeanne Duval no era negra, sino mestiza² y el mismo poeta, en *Sed non satiata*, la describe como:

Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits³,

1 No extraña que a Rubén Darío, a pesar de considerarse a sí mismo como un reivindicador de los oprimidos y tener una «gota de sangre de África» en sus venas (DARÍO R. 1961: 612), nunca el negro americano le interesaría, de veras, como sujeto poético. A diferencia del indio -con su glorioso aunque nebuloso pasado de templos, mitos y sacrificios humanos- el ex esclavo no le ofrecía al poeta el estímulo de un pasado legendario sino la tristeza de un presente de pobreza, que solo podría considerar y comentar desde el punto de vista político. Diferente, por supuesto, es el caso de José Martí, que mueve de un humanitarismo universal donde el negro existe como símbolo de injusticia colonial, pero que cobra vida como ser humano en su realidad cotidiana, en muchas de sus crónicas y hasta en sus postrimeros *Diarios de campaña*.

2 Emmanuel Richon anota que en el grupo de poetas que se reunía alrededor de Théodore de Banville, y al que pertenecía Baudelaire, había un buen número de autores de departamentos de Ultramar: «A. Lacaussade, Réunionnais, directeur de revue, fut le premier critique, à rendre compte de la poésie baudelairienne et à permettre à Baudelaire de publier régulièrement, Leconte de Lisle, dont l'orientalisme trouve largement ses sources dans ses origines réunionnaises. Tous ces poètes créoles ne pouvaient qu'avoir des contacts privilégiés spécifiques vis-à-vis d'un auteur s'étant rendu aux îles, et ayant puisé comme eux une grande partie de son inspiration, et qui plus est, ayant choisi de vivre avec une femme, elle aussi, originaire de l'univers de la culture créole, Jeanne Duval» (Richon E. 2016).

3 «Extraña deidad, /morena como las noches, /de perfume donde se mezclan el almizcle y el tabaco,/obra de algún obi, el Fausto de la llanura,/ bruja de

para luego definirla como un «démon sans pitié» y una «Mégère libertine» (BAUDELAIRE C. 2001: 55).

Es evidente que el discurso mítico sobre la mujer negativa de las colonias inspirara en Francia muchas obras literarias y artísticas realizadas según los cánones estéticos románticos y que este acercamiento al tema por parte de los intelectuales europeos fuera, como escribió Edward Said en su *Orientalismo*, una de las muchas formas súbodas de control por parte de la mentalidad blanca colonialista (SAID E. 2003: 322).

Si de Francia nos trasladamos a Cuba nos encontramos con modelos femeninos sensuales y demoníacos bien cercanos a la extraña deidad de Baudelaire, y a “mulatas de rumbo” que el pincel del vizcaíno Víctor Landaluce pinta como una mujer coqueta y casquivana, de desenfrenado apetito sexual, amante de los placeres y del lujo, y la pluma de Bartolomé Crespo Borbón define como una «trucha que nada entre dos aguas, una mezcla ambigua de hereje y cristiana» (cit. en KOUSINSKI V. 1993: 35). La mujer mestiza, en fin, es ambiciosa y oportunista y proclive a las enfermedades venéreas como fruto de su condición racial inferior e impura. Este juicio se debía también a la creencia positivista en el determinismo biológico: para estudiar las diferencias y anomalías anatómicas de la raza negra, una joven de la tribu de los Otentotos, Saartjie Baartman, a principios del siglo XIX había sido trasladada a Inglaterra y durante años había sido sometida a crueles experimentos (recientemente, en el 2010, el cineasta Abdellatif Kechiche realizó *Venus negra*, una película inspirada en la vida de esa mujer). Es cierto que tanto Eduardo Ezponda –autor de *La mulata, estudio fisiológico, social y jurídico* (1878)– como Benjamín de Céspedes –que diez años más tarde describió su propia experiencia de médico dedicado a curar las enfermedades venéreas y a ayudar a las meretrices con *La prostitución en la ciudad de La Habana*– creían en la inferioridad biológica de la raza negra y en su natural y “fatal” propensión a una sexualidad desenfrenada (CÁMARA M. 2000: 139).

Hasta *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, famosa novela “progre-

flancos de ébano, hija de las negras medianoches» (la traducción es mía).

sista” y antiesclavista del patriota cubano Cirilo Villaverde, que fue publicada en 1882, aunque no siguiera directamente los cánones del positivismo, muestra, por parte de su autor, cierta tendencia al determinismo racial:

Sus cejas describían un arco y daban mayor sombra a los negros y rasgados, los cuales eran todo movilidad y fuego. La boca tenía chica y los labios llenos, indicando más voluptuosidad que firmeza de carácter. Las mejillas llenas y redondas y un hoyuelo en medio de la barba formaban un conjunto bello que para ser perfecto sólo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna (VILLAVERDE C. 2001[1882]: 22–23).

Esta actitud negativa hacia la mulata tiene una explicación histórica bastante evidente. La mulata es fruto de una violencia colonial: de un lado no tiene identidad porque su padre blanco no la reconoce como hija, de otro tiene que rechazar a su madre si quiere llevar a cabo el proceso de “blanqueamiento” de su misma piel para integrarse en la sociedad racista americana. Es por eso que también el teatro bufo cubano de la segunda parte del siglo XIX representa a la mulata de una forma especialmente denigrante: a diferencia de la negra, sucia, ignorante pero inofensiva, la mulata es peligrosa por su ambigüedad y atractivo, y por acercarse a dos imágenes femeninas de gran fuerza simbólica: Ochún, la diosa del amor del panteón yoruba, y la católica “Virgen de la Caridad del Cobre” y futura patrona de Cuba: ambas se representan con tez morena, cara fina, nariz pequeña y pelo negro, visten ropa amarilla, sus adornos son una corona y joyas doradas. Puede extrañar a primera vista que la más libertina y sensual de los *orichas* yorubas se haya sincretizado en la más popular y querida de las vírgenes isleñas, que en calidad de “Madre del Pueblo cubano” se volvió protectora de los *mambises* durante la guerra de Independencia (BAJINI I. 2012: 13). Es que a finales del siglo XIX el proceso de reflexión sobre la esencia identitaria cubana se había desarrollado paralelamente al sentimiento libertario, que reconocía el papel central del esclavo

y del afrodescendiente en la economía y en la sociedad nacional, y el modelo transgresor de la mulata iba a mezclarse con el otro más conciliador y maternal de la virgen, gracias a una representación cada vez más positiva, aunque paternalista, del sujeto negro dentro del movimiento literario modernista. Sin embargo, los dos ejemplos poéticos a los que me voy a referir brevemente ahora, *La negra Dominga* de Rubén Darío e *Isla famosa* de José Martí, no dejan de asombrar por su negrofilia algo contradictoria en relación a la representación del cuerpo femenino, donde la evocación del mito clásico de Venus parece más que nada un pretexto.

El primero, publicado gracias a Julián del Casal en el periódico habanero “La Caricatura” en 1892 al final de una breve estancia de Darío en Cuba, es una estampa exótica y colorida que condensa recursos que son inconfundibles del modernismo e introduce un modelo femenino de piel oscura que puede emular y superar a cualquier otro referente de belleza en la mujer.

La negra Dominga, en efecto, es
retoño de café y mandinga,
es flor de ébano henchida de sol.
Ama el ocre, el rojo y el verde,
y en su boca, que besa y que muerde,
tiene el ansia de beso español.
Serpentina, fogosa y violenta,
con caricias de miel y pimienta
vibra y muestra su loca pasión:
fuegos tiene que Venus alaba
y envidiara la reina de Saba
para el lecho del rey Salomón.
Vencedora, magnífica y fiera,
Con halagos de gata y pantera
Tiende al blanco su brazo febril,
Y en su boca do el beso está loco,
Muestra dientes de carne de coco
Con reflejos de lácteo marfil
(DARÍO R. 1961: 441).

Sin embargo, en la vitalidad desbordante de esa fogosa y violenta “flor de ébano” que canta y baila en locales nocturnos y populares suscitando el deseo y jamás el amor de los hombres blancos, se vislumbra la dicotomía dariana entre la hetaira –Venus negra – y Diana – Virgen blanca. Y si de la pasional Dominga pasamos a *Isla famosa*, donde Martí elige directamente a Cuba como tema, el prejuicio se vuelve más fuerte.

En el prólogo a sus *Versos libres*, que fueron reunidos por Emilio de Armas, Fina García Marruz y Cintio Vitier solo en 1981, Martí definía sus endecasílabos como «hirsutos, nacidos de grandes miedos, o de grandes esperanzas, o de indómito amor de libertad, o de amor doloroso a la hermosura» (MARTÍ J. 1964: 131). Por lo tanto, no sorprende la confesión de soledad y dolor del poeta en el exilio al comienzo del poema: «Aquí estoy, solo estoy, despedazado». Sin embargo, en una visión de pesadilla, una edénica pareja mestiza cambia un beso fúnebre al son de una danza siniestra:

En lindo campo tropical, galanes
Blancos, y Venus negras, de unas flores
Fétidas y fangosas coronados:
Danzando van: a cada giro nuevo
Bajo los muelles pies la tierra cede!
(MARTÍ J. 1964: 163)

En este caso, al contrario que en el poema de Darío, no hay ningún acento de admiración hacia las Venus negras ni de simpatía hacia su relación con los galanes blancos. Y más incómodos no sentimos al leer el cierre del poema:

Y cuando en ancho beso los gastados
Labios sin lustre ya, trémulos juntan,
Sáltanles de los labios agoreras
Aves tintas en hiel, aves de muerte
(MARTÍ J. 1964: 163).

En conclusión, es innegable que la visión de la mujer de José

Martí, al igual que su concepción global de la realidad, se asienta sobre una base dualista, que distingue en la mujer, y en menor medida en el hombre, dos tipos morales opuestos, al tiempo que establece una diferenciación radical entre uno y otro sexo. Para él, así como para Darío, hubiera sido imposible superar, en la representación femenina, la dicotomía Diana–Venus, y mucho más en su vertiente racial. No hay duda que tampoco en el siglo XX las vanguardias negristas e indigenistas lo supieron hacer, y que algo —o mucho— de estos prejuicios se mantienen hasta hoy en día en mucha literatura hispanoamericana de carácter comercial⁴, lo que se debería mayormente investigar en áreas geográficas tradicionalmente “blancas” (Cono Sur) y “cholas” (Países Andinos), así como, por supuesto, en México y Centroamérica.

Bibliografía

BAJINI Irina, 2012, *La Isla de las mujeres. Recorridos literarios femeninos de la Independencia al Período Especial*, Ediciones Unión, La Habana.

Baudelaire Charles, 2001, *Les fleurs du mal*, Mozambook
(<http://cdi.merici.ca/2015-03-04/LesFleursdumal.pdf>).

CÁMARA Madeline, 2000, *¿Dónde está la hija de Cecilia?*, “Revista Hispano Cubana”, n. 6, invierno–enero–abril, 2000, pp. 139–149
(http://www.hispanocubana.org/revistahc/pdf/REVISTA_HC_6.pdf).

CRUZ Jacqueline, 1992, “*Esclava vencedora*”. *La mujer en la obra literaria de José Martí*, “Hispania”, 75, 1, march 1992, pp. 30–37
(http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc_086v_7).

DARÍO Rubén, 1961, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid.

HERRERO Javier, 1980, *Fin de siglo y modernismo: la virgen y la hetaira*, “Re-

4 El caso de Cuba es ejemplar, donde muchos autores de los años 90 (el así llamado “Período Especial”) volvieron a insistir en el rancio cliché de “Baco-Tabaco-Venus” (BAJINI I. 2012: 151).

vista Iberoamericana”, 110–111, pp. 29–50

(<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3434>).

KUTZINSKI Vera, 1993, *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*, University of Virginia Press, Charlottesville.

MARTÍ José, 1964, *Poesía. Obras completas*, vol. 16, Editorial Nacional de Cuba, La Habana.

PALACIOS VIVAS Nydia, 2007, *El imaginario femenino en Cantos de vida y esperanza*, “Cátedra” (UNAN_Managua), 13, julio–diciembre, 2007 (<http://www.escriitorasnicaragua.org/criticas/21>).

RAMA Ángel, 2015, *Martí, modernidad, latinoamericanismo*, selección y presentación de María PAMPÍN, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

RICHON Emmanuel, 2016, *De Baudelaire à Césaire la gestation du concept de négritude*, “Potomitan. Site de promotion des cultures et des langues créoles”, 18/05/2016 (<http://www.potomitan.info/ baudelaire/ baudelaire.php>).

RISCO Ana María, 2012, *Particularidades de la secularización modernista y elementos de la tradición clásica. La constitución contradictoria de una legitimidad intelectual*, “Praesentia”, 13, 2012, pp. 1-27 (<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/viewFile/4240/4027>).

ROLLIÉ Emilio, 2005, *Horacio. Odas. Una introducción crítica*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

ROVIRA Carlos, 2009, *La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad*, “Cuad. CILHA”, 10, 1, ene./jun. 2009 (http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152009000100010).

SAID Edward, 2003 [1978], *Orientalismo*, traducción de Cristóbal PERA, Debolsillo, Barcelona.

VILLAVARDE Cirilo, 2001 [1882], *Cecilia Valdés*, Letras Cubanas, La Habana.

Rubén Darío: *flauta de Pan, lira de Apolo*

Paco Tovar
Universitat de Lleida

¡Oh, cuántas veces, cuántas veces oí los sones
de las sirenas líricas en los clásicos mares!
¡Y cuántas he mirado tropeles de tritones
y cortejos de ninfas ceñidas de azahares!
(R. D., *Retorno*)

Una vez más insiste Rubén Darío en identificar, desde su escritura, los cantos de sirena y sus fantasías de visionario. Esos registros marcan el compás de viejas historias forjadas en ritmos nuevos. La estética literaria de Darío, sin códigos ni dependencias, responde así a un mestizaje cultural propio, que habrá de navegar entre los ecos de su tradición clásica, unas huellas que justifica, cuanto menos, desde *Azul* (1888): «el azul era para mí el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el *coruleum*, que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro. Y Ovidio había cantado» (DARÍO R. 1950: 197)¹.

1 Darío asume, junto a sus referentes clásicos, una herencia de amplio espectro: quizás una «gota de sangre de África o de indio chorotega o nagrandano [...], las cosas viejas, en Palenque y Utatlán» (DARÍO R. 2007: 158); posiblemente ciertos registros legendarios, una sensualidad propia de los indios, en cabeza Moctezuma, y querencias entrañables por Walt Whitman, Leconte de Lisle, Díaz Mirón y J. J. Palma. Reconoce también lo que aprendió en los clásicos españoles: Garcilaso, Cervantes, Lope, Gracián, Teresa de Ávila, Góngora, Quevedo y, más cerca, de Quintana; de Shakespeare, Dante, Hugo y Verlaine (de Víctor Hugo usurparía su *Azul*, no cuando el francés proporcionó una

En última instancia, lo que al mismo Darío le importa es la belleza, y sentirla viva con armonía. Por eso gusta de sátiros libidinosos, de «blancas y gallardas» ninfas, de Psiquis, Apolo, Diana, Eros y Venus; de Pan, tritones y, con el botín de ninfas montado en sus lomos, centauros, rudos y enormes unos, alegres y saltarines otros... Es cierto que Rubén dice: «yo detesto la vida y el tiempo que en que me tocó nacer» (DARÍO R. 2007: 158).

Sí, soy pagano. Adorador de los viejos dioses, y ciudadano de los viejos tiempos. Yo me inclino ante Júpiter porque tiene el rayo y el águila; canto a Citerea porque está desnuda y protege el beso de dos bocas que se besan; y amo a Pan porque, como yo, es aficionado a la música y a los sonoros ditirambos, junto a los riachuelos armoniosos donde triscan las náyades, la cadera sobre la linfa, el busto al aire, todas sonrosadas al beso fecundo y ardiente del gran sol (DARÍO R. 1991: 43).

De las entrañas, y por la vista, fluyen los recuerdos en Darío: palabras con aromas, luces, ruidos y ecos; añoranzas, ensueños, vidas, esperanzas... y lamentos.

En cuestión de formas, reconocerá el mismo autor haber manejado hexámetros clásicos, a semejanza de Horacio, utilizados igualmente por Carducci; también los maneja Longfellow. Esos recursos métricos, de íntima voluntad y pura belleza, de «incontenible entusiasmo», nunca desaparecerán; tienden a «extenderse, modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los tiempos» (DARÍO R. 2007: 325). No se trata de mimetizar sistemáticamente la forma de unos versos ya legitimados en poesía, imponiendo sus trampas y coartando ideas, sino de moldear estas últimas libre-

definición del arte, sino de una obra suya: *Les châtiments*). También Europa, con la dominante simbolista de acentos afrancesados, le ofrecerá el magisterio de Catulle Mendès y los acuerdos en favor de Van Bever y Léautaud; Arsène Houssaye, Armand Silvestre y el novelista de convencionales “ficciones eróticas” René Maizeroy. A estos últimos, incluido Catulle Mendès, calificará Guillermo de Torre, cuando menos de autores muy secundarios; cuanto más de talla menor (TORRE G. 1969).

mente. Darío valora con ello un aprendizaje forjado al compás del tiempo.

He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado y de las provisiones en lo futuro. He dicho que la tierra es bella, que en el arcano del vivir hay que gozar de la realidad alimentados de ideal. Y que hay instantes tristes por culpa de un monstruo malhechor llamado Esfinge (DARÍO R. 2007: 325)².

Rubén Darío es un «verdadero artista» porque tampoco extraña, desde la forma, una herencia de raíces clásicas, comprendiéndola en «todas las maneras». Busca en última instancia descifrar el misterio de la belleza, persiguiéndola. Su triunfo responde a un alma en movimiento que, a su vez, no es otra cosa sino «iniciación melódica que de la flauta fluye/ y la barca del sueño que en el espacio boga» (*Yo persigo una forma...*)³. Instalado en su laberinto, Rubén siente con palabras modificando las voces conocidas y actualizando algunas olvidadas, implicándose con ellas en «ritmos desconocidos, aunque fueran antiguos». Todo ello a cuenta propia y con particular significado. Su escritura oscila con aire nuevo entre antiguos mitos y «lo que una historia esencial llamaría postmodernismo» (ROVIRA J. C. 2011: XXI).

A Rubén, la alusión continua al mito, y su adaptación imaginativa y personalizada, le sirve para expresar su enfrentamiento con el enigma y el misterio de la existencia [...]. La imaginación activa de Rubén, alejada de lo inmediato, revela en la expresión poética la potencialidad del mito como es-

2 Rubén Darío matiza su querencia por el uso de los heptasílabos en poesía desvelando que toda su obra responde a impulsos musicales: «No gusto de moldes nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con cuerpo y alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música-música de las ideas, música del verso (DARÍO R. 2007: 323).

3 En adelante, los versos de Rubén Darío citados remiten a *Obras completas. Poesía* (DARÍO R. 2007), indicando el título del poema en cursiva.

estructura existencial para reflejar crisis interiores y buscar la coherencia de su identidad (PEÑAS-BERMEJO F. J. 1997: 104).

El mundo helénico, en sus varias representaciones, viene a ser un «mandato secular» en la escritura que circula por las venas de Rubén Darío. De ningún modo es un simple «influjo literarios» (SALINAS P. 1975: 79)⁴.

Sin Azul

De niño, Rubén ya escribía versos; muy pronto, en sus *Epístolas y poemas* (1885-1888), identificó el arte: surgió a cuento de Júpiter Capitolino, en los territorios del Olimpo griego. Allí nacieron Venus y los Dioses habitaron; habría de mostrar su rostro la bella Diana y el adusto Marte; Fidias esculpió sus figuras, que adornaron el Partenón; la hermosura de Atenas tuvo altares; Virgilio cantó grandes historias en armonía con su flauta, y Homero al son de la trompa. Grecia fue también cuna de tragedias y comedias, y aquellas tierras prendió la chispa de los epigramas, Prometeo rugió y clamaría el ciego Edipo. Darío añora todo eso a final del siglo diecinueve, valorando aquella herencia e invocando al nuevo artista que, siempre tras el progreso, «sentirá el ardiente beso del espíritu de Dios» (*El arte*).

Pasó el tiempo de las musas, cuando «reinaba el arte poderoso», de par en par se abrieron sus templos y «bajo el azul iban errantes/ las balsámicas brisas del Egeo». Invocándolas otra vez, Darío reclama su presencia. Junto a ellas volvería lo que han robado al hombre: a Esquilo, Teócrito y Homero; «las estatuas de los pórticos» y «el oráculo de Delfos». Pero Rubén sabe: aquel pasado finalizó; será difícil recuperarlo ya que «los humanos orgullosos/ pretenden arrojar a Dios del cielo» (*El poeta a las musas*). Sin embargo, habrán de volver los días que añora. Lo perdido adquirirá vigor nuevo al llegar «lo que la poesía con la idea/ envuelve, viste, y con su luz di-

⁴ Salinas reconoce la diferencia entre la fuerza expresiva de lo clásico en Rubén Darío negando que sólo utilice sus formas literarias como artificio retórico.

vina/ de inmortales colores hermosea». Entonces cantará otra vez, con «rudo verso y ruda pauta», el poeta del troyano; atraparé ninfas con su flauta el sátiro lascivo, y se producirán milagros: el «Arte supremo» se oirá con aguas de un sonoro Egeo; con su arpa, Tirteo inventará himnos y poblará espacios de armonía; tendrá sentido «la regia pompa» que, bajo palabras, «los antiguos vates nos legaron». Rubén Darío, al pensar en su Grecia se imagina

una virgen altiva, encantadora,
cubierta de riquísima armadura;
en la diestra la cítara sonora,
en la siniestra el rayo que fulmina,
y bajo el palio de una eterna aurora;
su mirada de amor todo ilumina;
su santa maldición todo consume;
toda llena de luz, toda divina.

(*El poeta a las musas*)

Rubén añade: nada es gratuito. El poeta debe cumplir un precepto que ya formulara Boileau: «*pulir y repulir ¡cosas mías!*» (*A Ricardo Contreras*).

La hermosura tiene lugar en boca y pensamiento de sabios. Ellos equilibran, corazón y mente; con ellos hablan los dioses y por ellos, desde Atenas, Venus mana de su concha, nos aventuramos en buscar un misterio: la «manzana de oro» (*A Juan Montalvo*). Ciego y sordo, el hombre común ignora lo dicho, usurpando el puesto reservado al Dios, ya cristiano para ignorar sus palabras. Él vio caer ciudades; también a Grecia, lugar donde moraron dioses paganos, celebraron saturnales bulliciosas, con adornos de pámpanos y flores ofrecieron su amor las doncellas. Tierra que

alzó templos y murallas,
que a la estatua dio ser; y al mármol venas,
que a Milcíades tuvo en las batallas
y un Platón en el Ágora de Atenas.

(*El porvenir*)

En sus bosques y fuentes, al son de «pastoril zampona», podía escucharse a Teócrito. Fue cuna del arte.

Cayó también Roma «que vio en el circo en ruda brega/ al gladiador de músculos de acero,/ y la corona al vencedor entrega». Una y otra, Grecia y Roma, ¿dónde paran?: «los dioses las dejaron,/ y al morir Pan los bosques suspiraron», abandonando su hogar ninfas y sátiros. Un ángel traerá esperanzas con salvador mensaje: habrán de volver aquellos dioses antiguos para entonar sus «mágicos cantares»; tendrá el Dios cristiano su Partenón y Coliseo; musas y poetas: «hijos tuyos serán, con mejor arte». Todo ha de suceder por gracia y obra de América, «el porvenir del mundo» (*El porvenir*).

La humanidad, mientras, espera: «estamos en el siglo diecinueve», aburridos ya de «tanta flor y tanta luz», con *spleen* por haber sufrido «reveses y engaños». Las mujeres prueban que hay belleza todavía y la representó el arte con figuras de Psiquis, Venus, Apolo, ninfas y sátiros. Pero el tiempo que ha tocado en suerte al hombre finisecular no es «incentivo de pasiones». No hay que gastar «el mármol de Carrara». Hoy son burdeles y orgías lo que ayer tallaron cinceles y martillos..., aunque Rubén mismo dirá: «¡Oh Poesía!...¡Tuya es el alma mía!» (*Ecce Homo*).

En Azul

Darío reconocerá en *Historia de mis libros* que al escribir *El sátiro sordo* le habían influido Catulle Mendès, Flaubert y Hugo. En *La ninfa* dice haber utilizado el modelo parisiense aplicado a sus narraciones por Mazerol, Armand Silvestre y Mendès. Valera no cuestiona esas huellas de «lo moderno» en una y otra pieza de Rubén, pero en ambas descubre también su querencia por las «literaturas clásicas».

Cerca del Olimpo un viejo sátiro perseguía ninfas, tocaba su flauta y reinaba en su bosque. Un día importunó al dios Apolo, que lo dejaría sordo. Nunca volvió a escuchar el trino de los pájaros y el rumor de los arroyos; tampoco la música y el sonar de los instru-

mentos. Para entretenerlo «danzaban coros de bacantes encendidas en su fiebre loca» y «faunos adolescentes, como hermosos efebos». Así pasaba la vida este barbudo rey con patas de cabra.

El poeta Orfeo, «espantado de la miseria de los hombres», buscó refugio en los territorios del viejo sátiro. Allí era todo «alegría y danza, belleza y lujuria». Dispuesto a conseguir su propósito, cantó de Afrodita, Eros, Dionisio y Pan; del aire y de la tierra; de los «senos de nieve tibia y las copas de oro labrado»; de pájaros y del sol. La voz de Orfeo

hacía gemir los leones y llorar los guijarros con la música de su lira rítmica. Las bacantes más furiosas habían callado y le oían como en un sueño. Una náyade virgen a quien nunca ni una sola mirada del sátiro había profanado, se acercó tímida al cantor y le dijo: “Yo te amo” [...]. No había más eco que el de la voz de Orfeo. Naturaleza sentía el himno. Venus, que pasaba por las cercanías, preguntó de lejos con su divina voz: “¿Está aquí acaso Apolo?” (*El sátiro sordo*)

El sátiro, insensible ante la hermosura de los cantos, ignoró el buen criterio de la alondra, que apreciaría el talento de Orfeo; escuchó la de un asno filósofo, incompetente para semejante juicio. Así fue como el viejo sátiro expulsó a Orfeo de su reino, quién, ya fuera del bosque, tuvo la intención de ahorcarse, lo que no hizo: se casó con Eurídice. Fantasía de cuento griego.

Lesbia, que tanto daba que hablar «por sus extravagancias», invitó a un reducido grupo de amigos. Aspasia los presidía. Durante la sobremesa, entre licores, hablaron de los «buenos artistas». Juzgaron sus obras. Conversaron también a propósito de sátiros, centauros, hipocentauros y faunos. Dudaban de su realidad. Uno de los invitados planteó un interrogante: «¿con qué derecho negamos los modernos, hechos que afirman los antiguos?». El narrador, llamado hasta entonces, quiso intervenir: «¿Para mí las ninfas! Yo desearía contemplar esas desnudeces de los bosques y de las fuentes, aunque, como Acteón, fuese despedazado por los perros». Añadió: «las ninfas no existen». Lesbia mostró su desacuerdo: sí existen,

«las verás»... Y así fue: no cabía duda, «era una verdadera ninfa». Hundía su carne rosa en el agua cristalina de una fuente. La visión, a semejanza de Cítereia, huyó de pronto «recogiéndole sus cabellos que goteaban brillantes». Solo quedaron frente al testigo «estatuas en la penumbra»: discóbolos en bronce, cariátides lascivas, gigantesco talamones y hermosos gladiadores luciendo sus «posturas gímnicas». Lesbia reirá después como una chiquilla. Se burlaba o era un detalle cómplice. Historia de salón parisino (*La ninfa*).

Sabe Rubén Darío que las ninfas, en primavera, juegan desnudas cerca del agua; que las puede ver junto a Diana, Venus Cítereia y Adonis, todos cincelados en mármol y alabastro; que son causa de la bebida y recurso de poetas. Así es como admira Grecia y su lengua de tiempo antiguo, la que «Pan inventó en las florestas» y las ninfas empleaban modulando sus himnos de amor. Pero Darío, en primavera, quiere amar en carne y hueso (*Primavera*). «Las impulsivas/ fuerzas que arrastran con poder pasmoso» el cuerpo del hombre son las que Pan «enciende, anima, exalta». De ahí brota «polen, savia, calor, nervio, corteza,/ y en torrentes de vida brota y salta/del seno de la gran Naturaleza» (*Estival*). Ésta se transforma en calma. El macho sueña. Ella lo visita de nuevo:

nerviosa, sensitiva,
muestra el cuello gentil y delicado
de las Hebes antiguas,
bellos gestos de diosa,
tersos brazos de ninfa [...]
(*Invernal*)

Eso es pasión. Hace frío. Dentro, «el amor que abrasa».

Con la nostalgia, el poeta sufre contemplando a Venus, la estrella, desde su jardín. Besaría sus labios de fuego. Ella lo escucha en silencio y lo mira con tristeza (*Venus*). Consuela el arte: filigranas en vasos de marfil, metopas corintias, Diana virgen con desceñida ropa. Entonces, no reclama el poeta una musa escandalosa, sino discreta. Ofrecerá su canto al son de la «septicorde lira/ o, rítmica y sonora, la flauta de cristal» (*J. J. Palma*).

El interés por la mitología griega y sus antiguos relatos habrá de confirmarlo Rubén Darío en *Prosas profanas* (1896). Venus, Eros, Baco, Citeres, Pan, Pentiselea, reina de las amazonas, ninfas y faunos, desfilan por sus versos; también sátiros⁵ y, con mayor presencia, los centauros que habitan el friso literario de Rubén hablan desde su coloquio y lloran el fin de una época en *La lágrimas del centauro*⁶.

En *Historia de mis libros*, Rubén Darío también cita su *Coloquio de los centauros*, otro “mito” de Naturaleza, del misterio de la vida universal, de la superioridad infinita de Psique y de la muerte ineludible, no bajo la representación católico-medieval, un esqueleto fatal con guadaña, sino hermosa y «con el Amor dormido a sus pies».

La escenografía del coloquio es un bosque junto al océano, en la Isla de Oro, lugar donde ha fondeado su esquife un argonauta. Éste oye cómo llegan los centauros al son de un torrente para despertar el aire y estremecer una «hoja de laurel-rosa». Escucha en silencio, al igual que otros habitantes marinos y terrestres, la voz de los centauros. Quirón al frente inaugura los parlamentos de

5 *Alaba los ojos de Julia, Garçonnière, Pórtico, Responso a Verlaine, Recreaciones arqueológicas y Coloquio de los centauros*.

6 Cuento de Rubén Darío publicado en San Salvador: “El Porvenir de Centro-América” (23 de abril de 1896), impreso de nuevo en Buenos Aires, una semana después (14 de junio del mismo año), y recogido en “Blanco y negro” (29 de agosto de 1908) bajo el título de *Palimpsesto*. Esa historia remite a ciento veintinueve años de Valeriano y Decio. Cuenta de un sátiro y un centauro. Ambos, sedientos, detienen su marcha y beben juntos el agua de un arroyo, cerca de la Tebaida. Hablan de una experiencia común: por el camino han visto a un ser divino, quizás Júpiter, con el “disfraz de un bello anciano”. El sátiro relaciona esa figura con el anuncio de un tiempo nuevo: en Oriente comienza el fin del paganismo. El interlocutor lamenta esa pérdida, llora sobre la tierra negra y, al mismo tiempo, en otro lugar, brota con fuerza el cristianismo, pero, sin romper con el pasado: «He aquí que la siringa, la flauta pagana, crecerá y aparecerá más tarde en los tubos de los órganos de las basílicas, por premio al sátiro que buscó a Dios; y pues el centauro ha llorado la mitad por los dioses antiguos de Grecia y mitad por la nueva fe, sentenciado será a correr mientras viva sobre el haz de la tierra, hasta que de un salto portentoso, en virtud de sus lágrimas, ascienda al cielo azul para quedar para siempre luminoso en la maravilla de las constelaciones» (DARÍO R. 1997: 217-219).

cada interlocutor: Reto, Abantes, Folo, Orneo, Astilo, Neso, Eurito, Hípea, Odites, Clito, Caumantes, Grineo, Lícidas, Arneo, Medón, Amico y Eurito. Cada uno tendrá respuesta del sabio «arquero luminoso», hijo de Crono y Fílira, hija de Océano, y de la misma generación que los dioses Olímpicos, Zeus incluido. Quirón Llega del Zodiaco. Aún, «presas en las crines» tiene «abejas griegas» y no esconde la herida que pudo matarlo. Fue Prometeo quien lo salvó de su inmortalidad, evitándole un perpetuo sufrimiento.

Largo sería ir desgranando la red mitológica del *Coloquio*, tan evidente y de amplio valor simbólico; tampoco es fácil seguir el itinerario de sus personajes. Basta por ahora recordar el prólogo⁷: el mito del viaje y sus leyendas remite a Homero y Hesíodo, pero antes a Píndaro. Tardías son las referencias de los *Argonautiká* de Apolonio de Rodas y Valerio Flaco y los *Argonautiká órficos*, del siglo IV a. C. El navegante mítico de Rubén tiene rasgos de Orfeo y no de Jasón: es un sabio divino, defiende varios cultos, misterios y doctrinas y fue maestro de algunos héroes.

La Isla de Oro que cita el poeta es imaginaria, pero tiene mucho de Samotracia, de acuerdo a la doctrina órfica, sin olvidar Lemos, Delos, Samos, Lesbos y Naxos; tampoco las *Islas Afortunadas* o *Islas de los Bienaventurados*, lugar donde Aquiles contrajo matrimonio con Medea, y la *Isla Blanca*, donde yacen los huesos de Aquiles y Patroclo enterrados en la misma tumba por Tetis. Cerca de Samotracia, en casa de Quirón, según los *Argonautiká órficos*, habría de interpretar Orfeo un canto cosmogónico antes de partir.

Si Eros representa en los versos de Rubén lo sexual, el concepto de unidad y el amor fraterno, Thanatos implica división, separación y esa desconsolada e inevitable finitud que atormentó al poeta. Sin embargo, *El coloquio de los Centauros* introduce algunos matices: Quirón, al igual que Odiseo, rechaza su inmortalidad en busca de mayor eternidad,

⁷ El trabajo de María José Echarte Cossío desvela en parte la relación de los mitos griegos que cita Rubén Darío en su *Coloquio* y el valor simbólico de los mismos debidamente actualizados en los versos darianos (ECHARTE COSSÍO M. J. 2009: 157-182).

es decir, proyectarse más allá de nuestra existencia mundana y alcanzar los más altos grados de creatividad para unir todos los polos antinómicos: la flauta y la lira, el cuerpo y el alma, lo individual y lo colectivo, lo humano y lo universal, lo real y lo ideal de forma que el “yo” no sea únicamente el centro sino también la circunferencia, la totalidad que resulta de la tensión interior de la unión de opuestos (PEÑAS-BERMEJO F. 1997: 104).

Las figura de Apolo, escondiéndose bajo el Océano, cierra el poema de Rubén Darío anunciando la noche, identificada con la zona oscura de su contrario Dioniso. Eolo «vuelve a hinchar sus carrillos y sus odres» y se divisa lejos «un templo de mármol»: Delfos. Resuelve así el poeta una lucha de contrarios, personificando la unión de ambos extremos a cuenta de Orfeo. Y «por el llano extenso van en tropel sonoro/ los Centauros, y al paso, tiembla la isla de oro».

José Enrique Rodó afirma que Darío se aleja en *Palimpsesto* de la mitología griega original. Los centauros del poema, dice Rodó, tienen poco de homéricos, brutales y feos, representados en los frisos del Partenón y en las metopas de Olimpia. Su apariencia evoca mejor a los

blandos y enamoradizos centauros en que degeneró la enflaquecida posteridad de los monstruos biformes, cuando proscritos de la venganza de Hércules, fueron guiados por Neptuno a la isla en que las sirenas tendían sus redes de voluptuosidad. No pelean como los héroes de la Centauromanía [...]; ni lamentan con querellas simbólicas el conflicto de su doble naturaleza (RODÓ J. E. 1967: 184).

En tropel galopan con armonía propia de aventura dieciochesca en salón galante, donde las ninfas ignoran que son piezas de caza: «¡Cuadro lascivo de tentación!». Diana, con su dardo, herirá de muerte a uno de los centauros cuando éste ha logrado ya su botín, una de las ninfas, que también morirá por la flecha de

Diana. Las ninfas llorarán esa pérdida. Los centauros huirán con estruendo.

La simplicidad de la descripción escénica, y la del tropel de los centauros, en pocos rasgos firmes y severos, acentúa la ilusión de un bajo relieve [...]. Todo es hermoso, fresco, juvenil en esta encantadora evocación de la fábula (RODÓ J. E. 1967: 148).

Esa interpretación vale para *Friso*, el primer tanteo dariano en sus «Recreaciones arqueológicas», donde «la fresca viña de Corinto», el «carro de la Aurora» y el «rostro de la bella Eunice» alegran el canto de la musa gentil «a quien favor prodiga/ el divino Sminteo», entregando al poeta el amor de su amada. Cipris, la celeste, concedió el triunfo a quien rogaba por él con sus lágrimas. Dionisos, Baco, Eros, las «ménades ardientes» y la flor de Citeres alegraron la fiesta, que tampoco se olvidaría de Ares y Flora. Todos llegaron a gozar desde «el campo azul do el Sagitario/ de coruscantes flechas resplandece», iluminando la tierra que bañan. Los centauros interrumpirán el cuadro al llegar de la selva mientras «resonaba el grito de Atis», las ninfas, con temor, permanecía invioladas y el «apacible coro de las Horas deslizaba su paso misterioso». Pan, Eco, Narciso y Adonis serán testigos de la escena. No faltó Amor, que «pasó con su dorada antorcha». Cerca podían verse «las dos aves de Cipris»; también a Leda y Eunice. Con esas visiones triunfó de nuevo «el Dios viril en mármol cincelado/ cabe la freca viña de Corinto».

El juego de imágenes mantiene la referencia griega original, pero transformada en objeto artístico. Será Rodó quién plantee una cuestión: «si todos esos helenismos, tan desemejantes en la forma y en la interpretación de la antigüedad no son más modernos que paganos» (RODÓ J. E. 1967: 183). Tampoco su Grecia es la Grecia de parnasianos y romanistas «sino, sencillamente, la que apareció bajo el sol de Italia cuando Pericles revivía en el avatar de los Medici. Estos sonoros versos tienen todo el aire de la poesía del Renacimiento italiano y español» (RODÓ J. E. 1967: 185)

Bajo ese criterio, la escritura de Rubén Darío en *Prosas profanas*

responde al nuevo clasicismo. Para lograr ese propósito, Darío tuvo en cuenta «ecos y maneras de épocas pasadas» y cuidó las formas recurriendo al verso libre. Hay en los versos de *Friso* más escultura y arquitectura que música; «más cincel que cuerda o flauta». En *Palimpsesto*, el «ritmo se acerca a la repercusión de los números latinos» (DARÍO R. 1950: 2012).

Rubén también afirma que si *Azul* simbolizaba el inicio de su primavera, corre savia del otoño en *Cantos de vida y esperanza* (1905). Decidió en parte manejar los hexámetros de tradición grecolatina porque, a pesar de «la opinión de tantos catedráticos», hay en la misma lengua española «sílabas largas y breves, y que lo que ha faltado es un análisis más hondo y musical de nuestra prosodia» (DARÍO R. 1950: 216).

Los versos de Rubén Darío se juzgaron de mármol y eran de «carne viva». En primavera, de noche, cuando la música del Pan griego renueva sus notas y vuelven a sonar viejos ritmos de origen latino, aquella estatua desvela su misterio: le nacen patas de chivo en los muslos «y dos cuernos de sátiro en la frente». Allí

va el dios en celo tras la hembra,
y la caña de Pan se alza del lodo;
y la eterna Vida sus semillas siembra,
y brota la armonía del gran Todo
(*Cantos de vida y esperanza*).

Dispuesto a montar el caballo «rudo y tembloroso» del arte, dijo el poeta: limpia y hermosa es la vida; el «cielo estaba azul y yo estaba desnudo». Le protegió Apolo y le indicó la senda Belafonte. «Toda cima es ilustre si Pegaso la sella,/ y yo, fuerte, he subido donde Pegaso pudo». Es Darío el «caballero de la hermosa energía»; domó su montura y con el rumbo fijo en la aurora, seguirá «el vasto azur, siempre adelante» (*Pegaso*).

Saluda el poeta en uno de sus cantos a los cisnes «con su en-

corvado cuello». Silenciosos, hermosos, blancos y «errantes soñadores». Junto a ellos, el americano Rubén Darío lanza el grito que lo identifica, porque «¡La aurora es inmortal!», y, «[...] en “tierras de sol y de armonía,/ aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!» (*Los cisnes*). El cisne tiene su historia, que Darío escenifica en soneto: el amor hirió al «olímpico pájaro»; hermosa, «desnuda y vencida», Leda, suspiró. Mientras, «del fondo verdoso de fronda tupida/ chispean turbios los ojos de Pan» (*Leda*).

Cleopompo y Heliodemo también cuentan desde un poema. Mientras dialogan, uno «muerde/la manzana epicúrea»; confía el otro en «la eterna armonía». Oscurece. Hora de grillos halagando a Flora. Y, «en el azul florece un diamante supremo». Abajo, reflejados en la pupila de una vaca, se miran Cleopompo y Heliodemo; «rueda en un ritmo visible/ la música del mundo» (*Cleopompo y Heliodemo*).

El porvenir toma forma de augurio. Pasa Minerva, como búho; también pasa como paloma un esclavo. Un gerifalte pasa, como el poder, y pasan el nostálgico ruiseñor y el inmortal murciélago. Pasa una mosca y un moscardón. Laboriosa y obediente pasa una abeja. Todos, y cada uno, guardan un secreto: que no pasa nada: «La muerte llegó» (*Augurios*).

«Pájaro Azul »

Resulta evidente: Darío ama desde sus primeros versos el mundo clásico: dioses, mitos, héroes y relatos; la música de Pan y la de Apolo; el Olimpo y Atenas; el arte y lo que muestran sus formas; sentir como vivir; la muerte... Todo es Naturaleza y sus enigmas. Con palabras viejas escribe nueva poesía: «iniciación melódica que de la flauta fluye» y «barco del sueño que en el espacio boga».

Herederero de lo clásico, Darío utiliza primero sus imágenes, las entraña después y, por fin, las decanta en particular sonido. Ahí es donde muere

la Grecia histórica y real y nace la crisálida de lo griego, siempre presente en la historia [...]. Eso fue lo griego para Rubén. Un área de fijación para la inquietud acuciadora de sus deseo (SALINAS P. 1979: 76-77).

El mismo Rubén Darío afirma que lo griego responde también a lo amoroso, descubre la hermosura de un «clima erótico», valorando el misterio de los símbolos. En última instancia, busca sentir hurgando en la belleza.

Vivió así el poeta; muerto

resonará en el tiempo con el poder evocador de un símbolo de renovación y poesía, como el de Apolo Hipérboreo, que el mito clásico representó sobre aéreo carro de cisnes, difundiendo nueva belleza y nueva vida en el seno de la naturaleza arrancado el letargo del invierno (RODÓ J. E. 1967: 1031).

“Tú que fuiste —me dijo— un antiguo argonauta,
Alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,
Sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta

En unir carne y alma a la esfera que gira,
Y amando a Pan y Apolo en la lira y la flauta,
Ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira”
(*Palabras de la Satiresa*).

Bibliografía

DARÍO Rubén, 1950, *Obras completas. Crítica y ensayo*, vol. I, edición de San Miguel Raimundez, Afrodísio Aguado, Madrid.

DARÍO Rubén, 1991, *Cartas del país azul* [*La Época*, Santiago de Chile, 3 febrero 1888], cit. en *La vida y la obra de Rubén Darío contada por él mismo*, “Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética”, Madrid.

DARÍO Rubén, 1977, *Las lágrimas del centauro, Cuentos completos*, edición de José María MARTÍNES, Catedra, Madrid.

DARÍO Rubén, 2007, *Obras Completas. Poesía*, vol. I, edición de Julio ORTEGA, Galaxia Gutemberg - Círculo de Lectores, Barcelona.

ECHARTE COSSÍO María José, 2009, “*Coloquio de los centauros*”: *arquitectura de los mitos*, en “*Anales de Literatura Hispanoamericana*”, vol. 38, pp. 157-182.

PEÑAS-BERMEJO Francisco Javier, 1997, *La imaginación mítica en la poesía de Rubén Darío*, en “*Ánthropos*”, n. 170-171, enero-abril, pp.100-105.

RODÓ José Enrique, 1967, *Obras completas*, edición de Emir RODRÍGUEZ MONEGAL, Aguilar, Madrid.

ROVIRA José Carlos, 2011, *Introducción a Rubén DARÍO, Obra poética*, edición de José Carlos ROVIRA, Fundación José Antonio Castro, Madrid.

SALINAS Pedro, 1975, *La poesía de Rubén Darío*, Seix Barral, Barcelona.

TORRE Guillermo, 1969, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Ediciones Guadarrama, Madrid.

El mito de Leda en la poesía de Rubén Darío

Mara Donat

Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano

La esperanza y el entusiasmo que el poeta nicaragüense Rubén Darío expresó en su obra, junto con el gusto por los preciosismos, la belleza plástica, el exotismo, la musicalidad armoniosa del verso, confieren a su poesía una levedad exquisita que a primer vista oculta la profundidad del discurso poético, sobre todo su enorme complejidad. El celebrado, y luego desacreditado, poeta modernista de España y América Latina, aun hoy en día no deja de cautivar, de sorprender y de seducir.

En este estudio quisiera abordar con cuidado la configuración de la fábula de Leda en su obra, para vislumbrar y analizar en detalle la función textual de la cita intertextual, sea directa o mera alusión. En particular, se propone profundizar de manera peculiar en la función metapoética que el mito asume en su obra mediante la reactualización. Se toman como ejemplo algunos textos poéticos recogidos en las recopilaciones que han afirmado al poeta en el canon literario, con específica mención o referencia a Leda y al Cisne, sobre todo en la obra titulada *Los Cisnes*¹.

Será suficiente recordar la trama esencial de la mitología clásica

1 Aunque Pablo Gianera en el prólogo *Rubén Darío: Nacimiento y crisis de la poesía moderna* relacione al cisne rubendariano con un cuadro de François Boucher resulta clara la reactualización de la fábula clásica en su obra, a menudo mediante la cita intertextual (DARÍO R. 2005: 21-22).

desarrollada por Ovidio en las *Metamorfosis* para poder abarcar el análisis que nos proponemos. Jupiter se transforma en cisne para seducir y copular con la bella Leda, madre de Helena y Clitemnestra, así como, de este último acoplamiento, de los Dioscuros (OVIDIO 2008-2012). Con más, la referencia al cisne es más amplia en la misma tradición clásica, puesto que incluso Sócrates hace mención del canto del cisne en el momento de su fallecimiento en los *Diálogos* de Platón². La tradición literaria occidental elabora al mito en varias ocasiones, desde el Renacimiento hasta la época contemporánea; es más, varias expresiones artísticas lo representan o reformulan, desde el arte plástico hasta la música, en el Barroco, en el Romanticismo, en el Decadentismo, en las Vanguardias del Novecientos³. El Modernismo, mediante el contacto literario con el Simbolismo francés, adquirió la figura del cisne como símbolo privilegiado del poeta y de la poesía, sobre todo en la voz de Rubén Darío.⁴ Como anticipamos al principio, no se trata de una mera trasposición de una tradición literaria a otra, tampoco de una mera copia de una figura simbólica, en cuanto cargada de significados previos. Vamos a analizar paulatinamente la profunda y compleja función representativa, identitaria, simbólica y estética que cumple la figura del cisne a través del mito de Leda en la poesía de Rubén Darío, dentro de un discurso metapoético.

Empezamos la exégesis y la interpretación de un poema que no es el primero en sentido cronológico, sino que ofrece una verdadera descripción de la trama mítica original desde la cita intertextual directa ya en el paratexto, puesto que dicho poema se titula *Leda*, incluido en *Otros poemas* (DARÍO R. 2005: 95). Sería ingenuo dignificar la descripción del mito por cumplir una mera función

2 En el *Fedón* n. 14 Sócrates remite al canto del cisne antes de morir para disertar sobre la eternidad del alma. No es un elemento lúgubre sino más bien festivo y de celebración.

3 Véase el aporte de José María Marcos Pérez (2000: 203-231). Sobre los mitos en la literatura española e hispanoamericana véase la rica recopilación de estudios en la edición de Juan Arturo López Férez (2010). Sobre Rubén Darío véase el aporte específico de María Luisa Arribas, *Vigencia de la mitología clásica en la poesía de Rubén Darío*, pp. 9-24.

4 Es muy completo y pertinente el estudio dedicado a este tema por K. H. Gaugell (1997). Sobre Rubén Darío véase el aporte de I. M. Zavala (1989).

ornamental como pareciera a un primer acercamiento. Por supuesto, el cisne cumple un papel de enaltecimiento de la belleza y la elegancia en toda la obra de Darío, elemento fundamental en la estética modernista de origen parnasiano. Ya en *Azul* (DARÍO R. 1996) el ave remite a paisajes exquisitos, con una función de puro objeto ornamental y exótico⁵. Aunque, no se crea, tampoco esa representación es banal, por construir un imaginario poético de sensibilidad parnasiana en un importante proceso de recepción en el Modernismo, inaugurado en la tradición hispánica por Darío; no nos detenemos en ello, ya está suficientemente desarrollado⁶. Solo destacamos como en la primera estrofa del poema que analizamos, *Leda* (DARÍO R. 2005: 95), estalla la imagen parnasiana del cisne, de manera inmediata. El poema se abre con el cisne como vehículo de la claridad, dentro de un campo semántico que expande lo blanco, desde la nieve, hasta el ámbar, el alba, la luz y el trasluz. Todos los términos aparecen a final del verso de la primera estrofa, endecasílabos con esquema de rima ABAB. El aspecto interesante es que tal claridad se formula a partir del contraste con la oscuridad, tanto que el poeta coloca al ave en la sombra y es el crepúsculo que «las cándidas alas sonrosa de luz». Se produce un crescendo, estético y simbólico al mismo tiempo, con una plasticidad siempre delineada por el poeta de manera fina. Parece un dibujo, pero el pincel son las palabras: pasada el alba, las alas se abren y el cuello se estira, todo tiende hacia lo alto en una dimensión donde el elemento ácuo y el cromatismo se funden en una única imagen de elevación; desde «el lago azulado» el ave alcanza el cielo luminoso, implícitamente azul claro: «el cisne es de plata, bañado de sol». Con la eficaz sinestesia la figura del cisne se hace plástica, casi una escultura, como solía aparecer en la obra *Azul*, pero cuidado, no se trata de

5 Este tipo de configuración recurre en las prosas recopiladas en *Azul* pero destaca en el poema *Era un aire suave...* al verso «y el ebúrneo cisne sobre el quieto estanque / como blanca góndola imprima su estela» (183). Véase las pp. 75, 99, 116-117.

6 Véase el aporte de Enrique Rull Fernández (1984) y del mismo Rubén Darío (1989: 31-47); véase también el trabajo de Max Henríquez Ureña (1962) y Lily Litvak (1975). Sobre el poeta en general es relevante el aporte de Guillermo de Torre (1969).

mero ornamento, aun siendo «el ámbar» y la «plata» elementos de adorno en el más logrado Modernismo. La operación del poeta en este texto es la de apropiarse del mito clásico, elaborándolo dentro de la nueva estética, sin trastornarlo. Lo estetiza sin duda, lo vuelve plástico según los medios representativos del estilo modernista que está forjando, pero no con la intención de fagocitar la imagen tradicional clásica, sino para transformarla. Este principio creador fundamental de Darío está expresado en sus pocas intervenciones metapoéticas (DARÍO R. 1989: 29-79). Con extremo entusiasmo siempre resalta la innovación, la sinceridad, como escribe en “El modernismo”: «Ahora, en la juventud misma que tiende a todo lo nuevo, falta la virtud del deseo, o, mejor, del entusiasmo, una pasión en arte, y, sobre todo, el don de la voluntad» (DARÍO R. 1989: 33). Más adelante desarrolla estos conceptos:

En América hemos tenido ese movimiento antes que en la España castellana, por razones clarísimas: desde luego, por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor [...] Y digo: esto no será modernismo, pero es *verdad*, es realidad de una vida nueva, certificación de una viva fuerza de un continente (DARÍO R. 1989: 35-36)⁷.

Volviendo a nuestro texto, *Leda*, es sobre todo la sinestesia el

7 Véase la relación de Darío con el Modernismo en el estudio de Ángel Rama (1985). El autor analiza el nuevo papel social del poeta en la época de desarrollo del mercado económico moderno, el periodismo como forma pública de comunicación que compromete profesionalmente a varios escritores profesionales en el papel renovado de intelectuales, su rebeldía y marginalidad en dicha sociedad que lleva a cierto “idealismo” y “aristocratismo”: «La religión del arte es la forma ideológica de la especialización provocada por la división del trabajo, en un momento en que ha quebrado el público real. Y el idealismo renaniano y el esteticismo, los únicos asideros autónomos que en primera instancia descubren los poetas como territorios propios que les permiten justificarse y redefinir su función social» (48). Véase especialmente pp. 49-51, 59-64, 76-77.

medio expresivo que reformula la fábula clásica en sentido formal, en el esquema tradicional del soneto. Siguiendo la construcción estetizante, el cisne es configurado en el lago mencionado arriba, «Tal se queda» –de plata– «cuando esponja las alas de seda», pero sigue siendo el mito del Olimpo, casi con ironía en el verso «olímpico pájaro herido de amor». Aquí el poeta aterriza al dios, mitiga el ornamento, puesto que no dice el ave, sino el pájaro, término genérico de la especie. Otro pasaje interesante en la reformulación del mito clásico en la estética modernista es la sinestesia operada sobre la metáfora de la cópula con Leda. El poeta subraya el elemento pasional por elegir una expresión dotada de fuerza, puesto que el cisne no seduce al cuerpo de la mujer, sino que la posee con violencia: «viola en las linfas sonoras a Leda»⁸. El cuerpo de la mujer seducida, al ser fecundado se transforma mediante los elementos de la naturaleza, como si fuera una planta, un árbol, no un cuerpo humano. Además, Darío inserta el elemento musical de derivación simbolista, típico en el amado Verlaine.⁹ Con el mismo procedimiento, el abrazo por el ala entorno al cuerpo de Leda, de clara configuración erótica, es suplantado por una imagen más directa, mediante una parecida manipulación de las diferentes áreas semánticas, pertenecientes al género humano y vegetal, en el retruécano: «buscando su pico los labios en flor». Toda la poesía de Darío es juguetona, rica en caprichos más o menos evidentes, elemento saliente de su poética porque el poeta afirma: «Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice: el arte no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos» (Darío R. 1989: 62). Aquí está claro que guiña un poco el ojo al mito clásico, reactualizándolo. Lo vuelve pícaro, erótico de manera fina, muy eficaz en la mezcla de elementos antiguos y modernos, según su poética declarada: «No gusto de *moldes* nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he

8 Véase el estudio de Pedro Salinas (1975: 75-102).

9 Véase el poema *Responso a Verlaine* (DARÍO R. 1996: 194-195) y las páginas dedicadas al poeta francés en sus reflexiones (DARÍO R. 1989: 100-105). En varias páginas de *El modernismo* el poeta alude o cita a Verlaine.

aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo—» (DARÍO R. 1989: 60). De nuevo resulta interesante el elemento sonoro tan sugerido por el poeta en la innovación poética, tal vez el carácter más sobresaliente del modernismo hispano e hispanoamericano¹⁰. La última estrofa, el segundo terceto, cierra el soneto con la imagen del Dios que remite a la música en la tradición clásica griega, un verdadero *voyeur* de la escena erótica mientras Leda se recobra con suspiros del fugaz amor de Júpiter: «del fondo verdoso de fronda tupida / chispean turbados los ojos de Pan»; las aliteraciones de /f/, /r/, /d/, /t/, /s/ de por sí destacan un elemento sonoro en las palabras, sintetizado de manera simbólica por Pan. Creo que Darío fue un poeta hábil en reformular el lenguaje y la tradición literaria occidental para forjar una nueva poética, su propia voz. No lo hizo con base en la espontaneidad, necesitó arrebatarse dentro de todos los temas y los lenguajes literarios ya consolidados, proponiendo un continuo juego provechoso con ellos. Entonces, la cita y alusión constante a mitos y personajes de la historia literaria, los homenajes a escritores del pasado, no son una mera muestra de escaparate, así como tampoco las piedras preciosas son un adorno vacío del imaginario poético. El poema *Leda* vuelve a proponer el mito clásico en la forma canónica del soneto para ennoblecer la belleza y resaltar la sensualidad y vitalidad erótica que ya el mito de Ovidio expresa, pero en una estética renovada, jugando con los motivos que construyen al mito y con los recursos estilísticos, sobre todo la sinestesia, el cromatismo, la conjunción de opuestos y más que nada la musicalidad¹¹.

Cabe preguntarnos, ¿por qué el erotismo? ¿Por qué el mito de

10 Es conocida la afirmación de Darío: «Como cada palabra tiene un alma hay en cada verso además de la armonía verbal una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces» (1989: 50). Véase E. Rodó (1989: 33-36) y sobre la capacidad armónica del poeta véase el estudio de Paz (1991).

11 Véase el aporte de Ricardo Gullón sobre el esteticismo de Darío (2016: 373-387). En la interpretación del estudioso ello no es mera postura superficial, sino búsqueda profunda del sentido del ser y de la poesía. Sobre el estilo de Darío véase E. Rodó (1989: 71-74) y J. I. Tigerino (1987).

Leda en la poesía contemporánea de Darío? ¿Con cuál intención? Así como el Cisne no es mero ornamento, tampoco Leda es mero objeto erótico y el mito ovidiano cumple un papel mucho más complejo a mi entender. Si toda literatura radica en el deseo y el erotismo, y el amor suele ser el motor fundamental de todo texto literario, me parece que Leda también configure el acto creativo de la poesía¹². De hecho, el poeta, Rubén Darío, se identifica de manera directa con el cisne, con el dios Júpiter, en su concepción demiúrgica del arte, de la palabra. Lo pone de manifiesto en diferente textos y lo expresa en su reflexión sobre el Modernismo: «La palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica» (1989: 62). Si consideramos *Los cisnes* (DARÍO R. 2005: 67-73), y sin orden cronológico tratamos de interpretar al mito configurado, salta a la vista el proceso identitario, por lo cual Leda y el cisne son ambos asumidos como símbolos de la poesía y del poeta que la crea. Es más, el mito clásico pertenece a la obra *Metamorfosis* de Ovidio, lo que implica una transformación. Así, como veremos, el mito adquiere una función simbólica para vehicular un discurso metapoético en el Darío modernista, precursor de muchos contenidos estéticos de las futuras vanguardias literarias. Pero nos adelantamos. Nos detenemos por el momento en el proceso identitario que se desarrolla en el fragmento III y IV de *Los cisnes* para culminar en el poema *Blasón* de *Prosas profanas*. En dichos fragmentos Darío lleva a cabo un proceso de interiorización del mito, por lo cual asume el amor divino en su yo poético para vehicular su propensión a la belleza eterna y a la armonía total, aun cuando eso conlleve a cierta melancolía. El amor es sensual y precioso en la obra de Darío pero, como el acto poético, implica un fondo de decepción y de amargura, de insatisfacción y de frustración. De todos modos, el poema se formula bajo la estética innovada a partir de la tradición, clásica, francesa, española, como veremos.

En el fragmento III (DARÍO R. 2005: 71) el dios Júpiter transformado en cisne se hace cuerpo y alma del poeta:

12 Véase la relación entre deseo y escritura en el trabajo de Jrade C. L. (1986)

Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos
a los de tus dos alas que abrazaron a Leda,
y a mi maduro ensueño, aún vestido de seda,
dirás, por los Dioscuros, la gloria de los cielos.

El poeta vuelve carnal al cisne en su anhelo de la nueva poesía a partir de la tradición más profunda, lo asume totalmente en su ser en forma física para transformar el corazón efímero del dios mítico en sangre humana, la del poeta, la que será la savia de la poesía innovadora:

Cisne, tendré tus alas blancas por un instante,
y el corazón de rosa que hay en tu dulce pecho
palpará en el mío con su sangre constante.

De nuevo Darío elige al soneto para proclamar esta identificación en la elegante belleza y la música, no obstante el otoño, su edad madura. Parece una ensoñación profética, de hecho en este poema Darío remite también a la función de la poesía como medio de conocimiento en sentido romántico, no mero ornamento, aspecto que está presente en muchos poemas que preceden y siguen la recopilación *Los cisnes*. Aquí resalta el sonido del corazón como medio de revelación: «mientras sus ritmos esconde la fuente de diamante». Así, Darío remite a la literatura clásica porque anhela crear la nueva poesía, moderna a partir del canon occidental; quiere volver a su fuente para actualizarla. Es lo que logra con estos poemas en un proceso metapoético. Ya salta a la vista la reflexión consciente sobre el acto creativo, el mito adquiere una función absolutamente innovadora dentro de la nueva estética, no solo en la forma y en la prosodia, sino incluso en el contenido que no suplantó al mito clásico, más bien lo interioriza para actualizarlo. No mera transposición o cita, ya es obvio. La operación es notable y logradísima. A parte, Darío conjuga el discurso metapoético, que de alguna manera el inaugura en la época moderna, con el discurso profético y epistemológico —de tipo romántico— que baja a las profundidades de la existencia hasta el misterio y la esfinge, como

veremos. Aquí está apenas introducido por la cita de los Dioscuros, a los cuales remite de nuevo en el fragmento IV (DARÍO R. 2005: 72-73) que vamos ahora a analizar, junto a este. La «gloria de los cielos» en este fragmento se hace vocativo y celebrativo, puesto que el poema abre triunfalmente: «¡Antes de todo, gloria a ti, Leda!», un tributo a la figura femenina que en su interiorización es la poesía. Leda es la amada del Cisne sagrado que a su vez es la poesía amada por el poeta hasta el agotamiento. Sigue entonces la exaltación de la figura femenina mítica, siendo la poesía; sigue la configuración sonora de la fábula original mediante la representación metafórica de nuevo del dios Pan y de instrumentos musicales, junto con elementos sonoros de la naturaleza y la construcción fonética del verso, rica en aliteraciones en la primera estrofa. Estalla la música, también mediante la personificación del cielo y la tierra:

Sonaban alternativamente
Flauta y cristales, Pan y la fuente.
¡Tierra era canto; Cielo, sonrisa!

La sinestesia exalta por medio de los sentidos y la sonoridad el amor mítico como elemento de metamorfosis, de creación. Muy relevante en la poesía innovadora de Darío es también la conjunción de contrarios como tierra y cielo, apenas citados, lo clásico y lo moderno, puesto que por el acto erótico «dioses y bestias hicieron pacto». De ahí siguen varias transformaciones que afectan a diferentes animales simbólicos, de manera que el poeta juega con los tópicos: alondra como luz, búhos como sabiduría, ruiseñor como melodía, leones como victoria, águilas como gloria y palomas como amor; además ellos configuran toda la obra literaria del poeta. Los cisnes están arriba, son “los príncipes”. Este sentido aristocrático culmina en el poema la sensibilidad rebelde de Darío llevada a cabo mediante la poesía. El yo poético no se cierra en una torre de marfil para aislarse y autocomplacerse sino más bien para oponerse al mundo corriente y mercantil que le marginaliza y que el mismo no comparte. Esa función de protesta asume también la belleza estetizante, como vimos (GULLÓN R. 2015: 373-387). Nada

es gratuito y superficial como pareciera en Darío, todo tiene un profundo sentido y cumple una precisa función social y estética, en cada poema y palabra. Por eso, como en muchos textos, aquí mediante el símbolo del cisne, el poeta resalta la pureza y la levedad. Es una reacción frente a la monótona y banal vida cotidiana con base en el orden burgués. Pero no es solo esto, los cisnes, esos príncipes aislados, son en realidad medios de entendimiento y conocimiento para alcanzar el primer misterio de la vida y de la poesía. Escribe Darío (2005: 72) :

Con vuestros pechos abris las sendas
Que arriba indican los Dioscuros.

De nuevo la metonimia pone en relación una parte del cuerpo del cisne con una nueva significación, jugando con la cita directa del mito y con la forma estética, puesto que se trata de una cuartina de rima ABAB, como las primeras dos partes del soneto, después de estrofas de forma, metro y ritmo variados. En sentido simbólico, como ampliación y amplificación del mito clásico, los cisnes son revelación de la eternidad, promesa de armonía. Conjugando el gusto clásico por las formas escultóricas y el gusto modernista por las preciosidades, el poeta concluye en otra cuartina rimada ABAB:

Ebúrneas joyas que anima un numen
Con su celeste melancolía

¡Melancolía de haber amado,
junto a la fuente de la arboleda,
el luminoso cuello estirado
entre los blancos muslos de Leda!

Entre nobleza y melancolía en el Modernismo lo clásico y lo romántico se conjugan para proyectarse en formas de entendimiento y en formas estéticas nuevas. La coherencia de la operación poética dariana es deslumbrante, su capacidad de síntesis formal y simbóli-

ca, su logro en conjugar con puentes eficaces elementos tan distantes. Los elementos escultóricos y ornamentales del modernismo se asocian a la imagen del origen por el “numen”, así como la escena mítica cambia de colocación, no se cumple en el lago sino bajo un árbol configurado como origen, por la “fuente”. Es el yo poético, o sea el cisne, quien yace entre los muslos de la Leda-poesía. La postura se configura de nuevo por metonimia del elemento privilegiado del cuerpo del cisne, el cuello, cargado de significación. El proceso identitario ya estaba bien representado por *Blasón*, poema precedente al que acabamos de analizar. Comparto el excelente estudio de González Vigil (2010: 275-306), quien destaca el papel identitario y de poética que cumple la lectura heráldica del cisne, dentro de una larga tradición, sobre todo de la emblemática renacentista. Sin repetirnos, remitimos a su completo estudio y destacamos solo las aportaciones alrededor de las dos funciones principales del texto, de nuestro interés. Compartimos aquí el comentario de González Vigil sobre el proceso de identificación (2010: 286):

En la percepción de Darío, el poeta era un partícipe privilegiado del mundo signado por el caos porque gozaba de claridad para construir analogías. Así, en “Blasón”, al cisne, que entre sus muchas identidades elogiadas destaca la de poeta, se le atribuye la posibilidad de rimar y ritmar, es decir, de crear armonía. [...] Por ello, en “Blasón”, el poeta se presenta como un agente especializado en la formulación de correspondencias en el lenguaje, de potencia catalizadora a favor de una imagen armoniosa de realidades múltiples que sugiere el cisne.

Nos importa subrayar el papel identitario de ese poema y su proyección hacia la indagación existencial por parte del poeta a partir de una inquietud de tipo romántico, lo que junto con la estética reformula al mito. Es que en los textos que ahora nos interesan la fábula clásica se enriquece de las aportaciones de las siguientes tradiciones literarias, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo, por cita o alusión intertextual directa en el poema. Esto nos

remite de nuevo al dilema entre lo clásico y lo moderno que caracteriza la obra innovadora de Darío y el mito de Leda se hace complejo, adquiriendo diferentes funciones simbólicas de manera simultánea, conjugando pasado y presente en la proyección hacia el futuro. Volvemos a *Blasón* (DARÍO R. 1967), por ejemplo. La típica y consolidada configuración dariana de tipo modernista a través del léxico estetizante y preciosista sigue modelando un cisne puro, ideal y sonoro, mito clásico lanzado hacia el porvenir, el «siempre adelante» de *Pegaso* (DARÍO R. 2005: 50) sintetizado aquí en los versos «como prora ideal que navega». La metonimia del cuello concentra en un detalle del cuerpo todas las significaciones metafóricas. Además, esa metonimia remite a la seducción en el mito de Ovidio. El elemento erótico adquiere aquí la función fecundante de la creación de la nueva poesía en un proceso metapoético. Leda es citada de manera directa pero se configura por medio del paisaje: «ascendió hasta la cima rosada / de las dulces colinas de Leda». De aquí el poeta salta a otras épocas literaria y a otro paisaje natural. El mito se transforma dentro del canon literario para expandir su significación. Italia y Vinci remiten al Renacimiento, así como en otros poemas Darío alude al cisne de Garcilaso, luego a la tradición barroca española; el Danubio y Lohengrín insertan al mito en un imaginario romántico rico en implicaciones simbólicas. De hecho el mito de Leda expande su sentido dentro de la metamorfosis en acto. Es mito de transformaciones y activa una metamorfosis a su vez en la obra de Darío, por la innovación temática en sentido metapoético y formal, sobre todo en la prosodia. No es solo vehículo de la Belleza Ideal esteticista y del erotismo vital y entusiasta del Modernismo —como destacan los importantes estudios de E. Rodó (1989) y P. Salinas (1975)—, sino también mito clásico reactualizado en la sensibilidad romántica para volverse vehículo de conocimiento, así como metáfora de la creación poética: si Leda es la poesía, ella es un medio de revelación por medio del mito que se metamorfosea y lleva a la nueva creación. Lo destaca González Vigil (2010: 291-292), quien explica como *Blasón* pertenece a los textos de «arte poética» cuyo origen «se remonta hasta la Grecia clásica» (289) y comenta:

Aunque el “Blasón” de Rubén Darío no lleva por título “Arte poética”, resulta manifiesta la expresión de un plan estético y las restricciones impuestas a este. La poesía no es un conocimiento al alcance de la sensibilidad general. Es actividad exclusiva de los cisnes/poetas, una aristocracia que se funda en una genealogía mítica que se remonta a entidades divinas; constituye, por tanto, un bien de pocos y, restringiendo referencias a proyectos estéticos disímiles al que distingue el ave heráldica, responsabilidad única del propio Darío.

Como puede apreciarse, el “Blasón” de Darío introduce dos modificaciones en la ejecución del género poemático: la fuente heráldica explícita pertenece al elogio y no a la entidad elogiada y el texto manifiesta una arte poética.

Vamos a ver de qué manera. Ya en el fragmento I de *Los cisnes* (DARÍO R. 2005: 67-69) todo el proceso es evidente. Darío establece un diálogo con la figura que simboliza mito y poesía, todavía no se ha identificado con “los príncipes”, más bien se entrega a ellos para interpretar la realidad que vive, su ser poeta y los acontecimientos históricos. Se refiere a los cisnes con un vosotros alocutorio y los exhorta a dar respuestas a miles de preguntas, busca un entendimiento que revele el misterio del mundo, que descifre la Esfinge, figura que remite también a la muerte. Por eso el poema empieza en la primera estrofa con diversas preguntas retóricas. El cisne se vuelve una figura enigmática. Por medio de la metonimia de nuevo la parte privilegiada del cuerpo del ave, el cuello, se hace depositaria de todo sentido. A partir de la función erótica en Ovidio y luego en Darío, aquí el cuello se hace símbolo hermético de misterio y signo alfabético de la escritura en un sentido metapoético muy claro en la segunda estrofa, donde la imposibilidad se refiere al conocimiento, pero sobre todo a la poesía¹³. Toda metamorfosis mítica resulta

13 Ya lo ha observado J. C. Rovira en su aportación sobre lo clásico en la modernidad de Darío. Según el crítico la mitología clásica siempre se intensifica en sus funciones en la obra del poeta, con una constante intención de resigni-

finalmente vana al principio de este poema:

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
¿Por qué tan silencioso de ser blanco y ser bello,
tiránico a las aguas e impasible a las flores?

Luego el poeta remite a toda la tradición clásica griega, renacentista y barroca española, para cobrar respeto literario a los ojos de esos príncipes de la poesía. Los «tristes y errantes soñadores» remiten al Romanticismo, junto a las «Brumas septentrionales» que oscurecen la luminosidad del Modernismo. En este poema Darío emite un grito de dolor político, no solo identitario en sentido individual, en calidad de poeta, sino también en el papel de ciudadano y poeta del mundo hispanoamericano¹⁴. El cuello encorvado del cisne es entonces pregunta sobre el origen del mundo así como sobre el futuro histórico. En sentido individual los cisnes se hacen refugio, en sentido histórico se hacen depositarios de vaticinios. Darío juega con los motivos que construyen al tema original mítico en toda su obra. En este caso resalta el lugar de la escena y el cuello, ambos con una función metonímica en su poema:

Faltos de los alientos que dan las grandes cosas,
¿qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?
A falta de laureles son muy dulces las rosas,

ficación y reactualización, nunca de mera transposición, con lo cual estoy de acuerdo. También E. Rodó (1989) y P. Salinas (1975) destacaron este proceso, bien ejemplificado por los cisnes según Rovira, quien remite sobre todo a *El cisne* de *Prosas Profanas*, mientras que la interrogación representada por el cuello ya estaba presente en *Dinagación*, que configura románticamente al cisne de Lohengrín (2009-2016, s. n.)

14 Sobre la relación entre poesía y política Darío escribe: «Si en estos cantos hay política, es porque aparece universal. Y si encontráis versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter» (1989: 52). Para un análisis detallado y atento de la poesía de contenido social en Darío véase P. Salinas (1975: 217-259).

y a falta de victorias busquemos los halagos.
La América española como la España entera
fija está en el Oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.

El Oriente remite al origen y al misterio, resaltado por la Esfinge que vuelve en el fragmento II (DARÍO R. 2005: 70) frente a la muerte de Rafael Núñez, a la cual asisten «en las brumas del lago del Misterio / los ojos de los Cisnes». Las preguntas sobre la muerte son típicamente románticas así como la imagen del misterio representado por la Esfinge. Además Darío inserta el tema político. Todas estas inquietudes individuales y sociopolíticas demuestran que el esteta Rubén Darío no vive en una torre de marfil, no se aísla del mundo para deleitarse en la poesía. Es una falsa idea la del poeta placentero indiferente a la historia¹⁵. Su extrema preocupación por la forma es en sí una forma de rebeldía y crítica, le urgía crear una poesía nueva como forma crítica dentro del sistema literario, para suplantar al sistema político-económico-social que detestaba. Entonces, es posible llevar a cabo nuestra interpretación del mito de Leda como expresión intertextual de toda metamorfosis de la poesía operada por Darío en su obra, transformación de todo cliché de la tradición en nuevo significado activo y reactualizado; no se trata de transposición pasiva de un contenido artístico sino de una verdadera recreación y transformación del sentido junto con la forma y la prosodia. Este es el gran logro del poeta Darío, príncipe no por aristocracia barata, sino por un sentido de heroísmo hacia la sociedad que rechaza y frente al inmenso misterio de la existencia. El mito de Leda adquiere una dimensión terrenal, cósmica y estética que nunca había alcanzado antes en una síntesis armónica y completa. El eros que destacamos al principio es motor temático y textual de toda transformación del mito en sí y de la poesía daria-

15 Esto comprueba la interpretación de R. Gullón (2016: 373-387) según la cual la estética no es refugio sino rebeldía, no es forma estancada sino creación sincera con ardor de libertad e innovación. Véase poéticas de Darío mismo (1989: 51, 62-63).

na¹⁶. Más allá de la melancolía y la decepción, el entusiasmo originario del poeta permite siempre la proyección hacia el futuro para superar toda apocalipsis histórica, de nuevo en una conjunción de contrarios que armoniza el proceso epistemológico y creativo¹⁷. El poema acaba con dos cisnes contrapuestos, pero ambos con un mensaje de esperanza y creatividad (DARÍO R. 2005: 69):

...Y un Cisne negro dijo: “La noche anuncia el día”.
Y uno blanco: “¡La aurora es inmortal, la aurora
es inmortal!” ¡Oh tierras de sol y de armonía,
aun guarda la Esperanza la caja de Pandora!

De hecho, *Los cisnes* siguen los *Cantos de vida y esperanza*, donde el yo poético autobiográfico se pone en juego dentro de la tradición literaria que lo ha formulado para proponer de nuevo su poética en un texto metapoético donde ya aparece la figura del cisne, aunque no todavía dentro del mito de Leda. Sin embargo ya está el sentido de misterio, el desafío para el poeta para cantarlo y develarlo mediante la poesía como vehículo de la armonía cósmica en el “Canto I”: «la eterna vida sus semillas siembra / y brota la armonía del gran Todo» (DARÍO R. 2005: 36). Darío elige la verdad, imposible que su estética sea puro esteticismo, un proyecto de alienación de la realidad. Todo lo contrario, el poeta-cisne asume en sí toda la realidad con su misterio y desde el mito clásico, desde el pasado crea la poesía nueva y con entusiasmo se abre al futuro, así supera la angustia y combativo se erige frente al mundo en el “Canto IX”,

16 Dedicó un estudio específico a este tema Carmen Ruiz Barrionuevo (2006).

17 En la interesante interpretación de Juan Larrea (1987) sobre la poesía y el símbolo del cisne, Darío opera una transformación no solo estética sino también ontológica con base en el principio de recreación y renacimiento, con una proyección hacia el futuro a partir de una concepción teleológica del arte y la escritura. Sobre el cisne Larrea comenta: «Querámoslo o no, existe por consiguiente un parentesco simbólico tangible entre el mundo de excelencias que Sócrates-Platón y los cisnes profetizan en el ápice intelectual de la cultura griega, y aquél a que tiende, recuperando los ancestrales símbolos judeo-cristianos, la Poesía de que Rubén Darío, enamorado de la “Helena ideal” y anunciador del porvenir en nuestro país de la Aurora, se siente Sumo Cisne» (152); véase pp. 149-154, 186. Véase también el trabajo de A. Marasso (1975).

“¡Torres de Dios! ¡Poetas!” (DARÍO R. 2005: 53). La armonía siempre está invocada desde un pasado que se hace futuro mediante la poesía nueva. Nada de artificios, más bien esta poesía es un gesto de autenticidad, «Por eso ser sincero es ser potente», dice el poeta en el “Canto I” (DARÍO R. 2005: 36)¹⁸.

Como vemos, la metamorfosis del mito dentro del canon literario sigue activándose en diferentes ámbitos. En el texto que analizamos, la caja de Pandora remite de nuevo a un mito clásico y de otra forma, con una coherencia extrema evidente en varios textos, metaforiza la creatividad en sentido metapoético, como el mito de Leda, lo que ya está evidente en cuanto medio de creación y metamorfosis poética en el poema *El cisne en Prosas profanas* (DARÍO R. 1967). Nos detenemos ahora al final de nuestro aporte sobre este poema, porque nos permite sustentar nuestra propuesta sobre las funciones complejas que el mito clásico desarrolla en las obras poéticas de Rubén Darío, con enfoque en el aspecto de la metamorfosis en sentido metapoético.

El poema es una perfecta síntesis de todo lo que hemos tratado de explicar hasta ahora. Leda es un cuerpo femenino, erótico y fértil, que metaforiza la maternidad en armonía con la imagen del vaso en el mito de Pandora, porque la maternidad en la poesía de Darío se expande de los hijos Dioscuros y la hija privilegiada de Júpiter, Helena, a la creación poética¹⁹. Pero Darío metamorfosea inclusive al cisne de Séneca mediante la resignificación romántica, por remitir a Wagner y su Lohengrín²⁰. No se trata de un capricho intertextual falto de intención y contenido. Todo lo contrario. Darío metamorfosea el mito clásico, lo recrea por completo sir-

18 Véase el pensamiento de Darío sobre la necesidad del pasado y la tradición para alcanzar lo ideal y lo nuevo en el futuro poético y literario (1989: 60-61).

19 Pedro Salinas comenta sobre el poema *Blasón*: «Pero aquí, de la exaltación lírica del ave pasa Darío a la consagración del cisne casi como símbolo progenitor de la nueva poesía [...] Conforme a esta visión, el arte nuevo, el modernismo lírico, ha nacido del fabuloso ayuntamiento de la Poesía con ese cisne, cargado de símbolos. Puede verse aquí que para Darío el ave de Leda asciende a la categoría de fecundador de la poesía para haber en ella una nueva progenie, luminosa y aristocrática. Teoría, o poco menos, de lo císnic» (1983: 52).

20 Véase el comentario de P. Salinas (1983: 57-58) y el estudio de Jade Cathy Login (1986).

viéndose de todas los antecedentes literarios que siente útiles en crear su propia imagen del mito, su propia idea sonora del Cisne cual símbolo del yo poético en cuanto intérprete del mundo y su renovador utópico. Así la palabra adquiere un carácter demiúrgico y profético. Darío reformula la fábula de Leda en este amplio proyecto creativo, de manera que el cisne encarna el ideal, o sea luz, belleza y armonía²¹.

El proceso complejo y profundo de resignificación y de configuración inédita de la leyenda clásica nos ha permitido sustentar la idea del mito de Leda como medio de metamorfosis dentro de un proceso metapoético.

La construcción metafórica reinterpreta y recrea al mito original para forjar una nueva forma poética a partir de la tradición desde sus raíces. Darío es claro y explícito en este poema, al establecer el paralelismo.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca
Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la hermosura la princesa inmortal,

bajo las alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

He ahí todo el Modernismo sintetizado en tres versos, completo de su sentido de la belleza, de la luz y de la pureza. La poesía es el fruto de una metamorfosis que implica al deseo, al erotismo creativo, tanto es así que cada metáfora configura aquí el acto maternal²².

21 Juan Larrea comenta: «Esto es lo que se propone anunciativamente su poesía, identificada con el Cisne o Signo de los signos, según lo ayer comprobado, de manera que quienes tuercen el cuello a ese Signo de los signos en el que se cifran los enigmas del porvenir, a quien se lo tuercen simbólicamente con todas sus consecuencias, es el arte significativo que procura enfrentarse, fuera del tiempo y del espacio, con la substancia poética del futuro» (1987: 52). Véase el aporte de Lelia Madrid (1988: 34-51).

22 Se concentra en este aspecto Selena Millares (1988: 219-229) en su estudio comparado entre Darío y Neruda.

Eros, fertilidad, nacimiento construyen un crescendo dentro del mito que se traslada y resignifica en la segunda estrofa como proyecto creativo de Darío, en su clara reflexión metapoética en apoyo a su estética innovadora, conocida bajo el nombre de Modernismo. Él solo quería ser poeta con su propia poesía sin acólitos (DARÍO R. 1989: 48, 51, 57-58). Así, Leda es la poesía de la tradición, Helena es la nueva poesía que de ella deviene, Júpiter-Cisne es el poeta, el mismo Darío quien trata de interpretar todo misterio y, sincero y entusiasta, propone el ideal modernista contra la rutina de los tiempos modernos. Así se cumple el mito, la metamorfosis está en acto dentro de la palabra misma de Darío, demiúrgica, creativa en eterno.

Bibliografía

ARRIBAS María Luisa, 2010, *Vigencia de la mitología clásica en la poesía de Rubén Darío*, en Juan Antonio LÓPEZ FÉREZ (Editor), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. 1, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 9-24.

BELLINI Giuseppe, 2008, *Significado y permanencia de Rubén Darío*, en *De amor, magia y angustia: ensayos sobre literatura centroamericana*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante (www.cervantesvirtual.com)

DARÍO Rubén, 1967, *Poesía completa*, Aguilar, Madrid.

_____, 1989, *El modernismo*, Alianza Editorial, Madrid.

_____, 1996, *Azul... y poemas*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile.

_____, 2005, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes. Otros poemas*, Losada, Buenos Aires (ellibrototal.com).

DE TORRE Guillermo, 1969, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Alianza Editorial, Madrid.

GAUGELL K. H., 1989, *El cisne modernista: sus orígenes y supervivencia*, Peter Lang, Nueva York.

GONZÁLEZ VIGIL Ricardo, 2010, *El género poemático del blasón bajo el signo de Darío: artes poéticas de aves, naturalezas nativas y voces únicas en dos poetas peruanos*, “Lexis”, n. 2, vol. XXXIV, pp. 275-306.

GULLÓN Ricardo, 2015, *Esteticismo y modernismo*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), www.yceponto.fles.wordpress.com/2015/07/ricardo-gullon-pdf.pdf, pp. 373-387.

JRADE Cathy Login, 1986, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista a la tradición esotérica*, FCE, México.

LARREA Juan, 1987, *Rubén Darío y la nueva cultura americana*, Pre-textos, Valencia.

LITVAK Lily, 1975, *El modernismo*, Taurus, Madrid.

LÓPEZ FÉREZ Juan Antonio (Editor), 2010, *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, 2 voll., Ediciones Clásicas, Madrid.

MADRID Lelia, 1988, *La escritura de Rubén Darío: cosmopolitismo y utopía*, en *El estilo del deseo: la poética de Darío, Vallejo, Borges y Paz*, Editorial Pliegos, Madrid, pp. 36-51.

MARASSO ROCCA Arturo, 1934, *Rubén Darío y su creación poética*, Universidad de la Plata, La Plata.

MILLARES Selena, 1988, *El concepto de lo erótico en Darío y Neruda. Estudio de una simbología común*, “Anales de literatura hispanoamericana”, n. 17, pp. 219-229.

OVIDIO NASÓN Publio, 2008-2012, *Metamorfosis*, Editorial Gredos, Madrid.

PAZ Octavio, 1991, *Cuadrivio*, Seix Barral, Barcelona.

PÉREZ José María Marcos, 2000, *La pasión del cisne. El mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones*, “Minerva: Revista de Filología clásica”, n. 14, pp. 203-231 (www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=119249)

RAMA Ángel, 1985, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Caracas.

ROVIRA José Carlos, 2009, *La lección de Darío en la España de 1905: lo clásico como otro origen de la modernidad*, “Cuad. CILHA”, vol. 10, n. 1, s. n. (www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3706299).

RODÓ José Enrique, 1989, *Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra*, Imprenta de Domaleche y Reyes, Montevideo (www.cervantes-virtual.com).

RUIZ BARRIONUEVO Carmen, 2006, *Enigma, deseo y escritura en Rubén Da-*

río, Biblioteca Cervantes Virtual, Alicante (www.cervantesvirtual.com).

RULL FERNÁNDEZ Enrique, 1984, *El modernismo y la generación del 98*, Editorial Playor, Madrid.

SALINAS Pedro, 1975, *La poesía de Rubén Darío*, Seix Barral, Barcelona.

_____, 1983, *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.

YCAZA TIGERINO Julio, 1987, *La palabra y el ritmo en Rubén Darío*, Editorial Impresiones Técnicas, Managua, Nicaragua.

ZAVALA Iris M., 1989, *Rubén Darío bajo el signo del cisne*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Suggerzioni grecolatine nella scrittura del primo Eielson: Antígona e Ajax en el infierno

Giulia Nuzzo

Università degli Studi di Salerno

Jorge E. Eielson si è imposto come il poliedrico autore di un'opera in costante movimento, attraversata da uno spirito di rinnovamento incontenibile, che, nella tensione verso un'«arte total», ha messo in questione i traguardi espressivi di volta in volta raggiunti nella sua ricerca espressiva, sottoponendo a un ludico sperimentalismo i codici linguistici stabiliti e le consuete frontiere artistiche. Dalla lirica e la narrativa alla pittura e le arti plastiche, dalla poesia visuale e concreta fino al teatro, l'installazione e la *performance*, non vi sono quasi linguaggio e genere che siano sfuggiti alla sua ricerca estetica e alla sua duttile sensibilità creativa¹.

La sua opera, scaturita da un'intensa parabola migratoria, dal Perù all'Italia, riflette la circostanza di un nomadismo culturale fecondo, che tende a elaborare positivamente l'esperienza della sua “desterritorialización” in una poetica di segno transculturale, disposta ad incrociare con gioioso sincretismo le radici culturali ed artistiche dei diversi mondi attraverso cui transita il suo esilio volontario. Nel 1951, si deve ricordare, il giovane poeta limegno, autore con *Reinos* di una preziosa, sorprendente poesia di taglio

1 Per una presentazione del tragitto vitale e creativo di Eielson cfr. CANFIELD M. L. 2002a e REBAZA SORALUZ L. 2004.

postsimbolista - che gli aveva valso in patria nel 1948 il Premio Nacional de Poesía - lascia il Perù per andare a conoscere la «eterna Europa»: i linguaggi dell'arte contemporanea sono le mete privilegiate del giovane viaggiatore, che riconoscerà presto in Italia la patria elettiva di quello che si rivelerà essere un esilio irreversibile.

Saranno anni di importanti scoperte estetiche e fertile creatività per il peruviano «di stanza a Roma»², immerso nella scoperta spensierata di un'Europa fino allora vagheggiata nei libri, scortato nella sua iniziazione al mondo grecolatino dalla benevola protezione di un "padre mediterraneo" che canterà con allegra devozione filiale in *Azul ultramar*, raccolto in *Habitación en Roma*. Ma il riconoscimento della polarità paterna della cultura europea si incrocerà presto con la risalita genealogica verso il mondo materno del Perù nativo, protagonista soprattutto della produzione figurativa e plastica sulla quale, sul finire degli anni '50 in particolare, comincia a concentrarsi la sua ricerca estetica con un apparente abbandono della "poesia scritta". Un Perù che si annuncia nella sterilità delle sabbie desertiche che circondano Lima, al centro del romanzo *Primera muerte de María* e, nell'ambito figurativo, nel ciclo aperto *Paisaje infinito de la costa del Perú*; ma anche un Perù che promette al figlio lontano i preziosi tesori del suo antico patrimonio precolombiano, le cui reminiscenze cominciano a emergere nei famosi *Quipus*, in cui Eielson, con una voluttuosa tensione plastica, allaccerà i "nodi" degli antenati incaici sulle tele delle seconde avanguardie.

La classicità grecolatina e l'antichità precolombiana si possono considerare quindi - insieme con le filosofie orientali, in ispecie quelle del buddismo Zen - come fonti immaginative, nervi espressivi e grammatiche artistiche fondamentali della sua poliedrica opera "scritta" e "non-scritta". Nelle conversazioni riunite ne *El diálogo infinito*, Martha Canfield, intima amica e critica specialista dell'autore peruviano, aveva opportunamente sollecitato questo aspetto nevralgico della sua formazione e della sua opera artistica. "¿Clásico o precolombino?", si intitolano le pagine in questione, le cui riflessioni, tuttavia, scansando facili opposizioni, mettono piut-

2 È il felice titolo della traduzione della raccolta *Habitación en Roma*, predisposta da Martha Canfield (EIELSON J. E. 2007).

tosto in rilievo diversi processi di configurazione delle due “polarità” culturali all’interno della sua parabola creativa, tanto in un senso cronologico, come nei diversi ambiti attraversati dalle sue trasmigrazioni espressive.

Da un lato, infatti, Eielson riconosce nel mondo classico una radice irremovibile di quella America Latina che Paz aveva definito come una «porción excéntrica de Europa»: una fonte ineludibile, pertanto, anche della sua formazione di *criollo* nato, cresciuto ed educato a Lima, e di tutta una prima ampia parte della sua prima scrittura poetica, governata - come dichiarerà in un’occasione - da una vera e propria infatuazione pagana per il mondo della classicità grecolatina. Dall’altra, d’accordo con la Canfield, l’autore individua nelle arti plastiche la sfera espressiva nella quale si era prevalentemente incarnato il suo “ritorno” alle matrici preolombiane, scoperte - grazie anche all’incontro con José María Arguedas, si può ricordare, suo professore negli anni liceali - quando «era ya un joven apasionado por su propia lengua y por la poesía universal» (EIELSON J. E. 2011: 43).

Dinanzi alla polarità della classicità mediterranea, spontaneamente assorbita nella sua formazione occidentale, immanente con tutto il complesso di miti e tradizioni già nella lingua castigliana con cui ha cominciato a forgiare la sua poesia “scritta”, si situa dunque l’antichità peruviana come la protagonista della sua opera visuale e plastica, in quanto linguaggio universale che, per la sua primigenia logica astratta, allaccia la poetica transculturale di Eielson con una fertile zona della ricerca artistica contemporanea.

Il sondaggio di questa complessa dialettica, tra “classico” e “precolombiano” nell’opera del peruviano, la determinazione dei delicati giochi concettuali, formali e semantici con cui essa tende a configurarsi nelle eclettiche espressioni della sua opera totale, la “scritta” e la “non-scritta”, risultano essere campi d’intervento ancora poco frequentati dagli studi eielsoniani. Un più limitato proposito deve ovviamente guidare questo intervento, in cui mi propongo soprattutto suggerire un’approssimazione - anche questa in effetti elusa dalla critica - a due opere della gioventù eielsoniana, *Antígona y Ajax en el infierno*, entrambe del 1945, lasciando sullo

sfondo, sul finire, una rapida rassegna - che vorrebbe essere non del tutto priva di qualche spunto riflessivo - del successivo percorso dell'autore tra iniziazione mediterranea e riscoperta delle radici dell'antico Perù.

Si può introdurre a questi testi con le stesse affermazioni dell'autore nell'intervista alla Canfield, riferite, si direbbe, non solo al duo "tragico" del 1945, ma alla produzione complessiva del periodo, e in particolare alle sue libere riprese da opere archetipiche della letteratura occidentale come la *Chanson de Roland*, in *Canción y muerte de Rolando* (1943), o il *Quijote*, in *En la Mancha* (1946):

mis poemas surgen entonces como un reflejo de otros poemas, mitos o leyendas europeas, que yo ubicaba, desde mi propia perspectiva histórica, en el dramático contexto de la Segunda Guerra Mundial. Claro, estos textos, que nacieron como una suerte de elegía a la Europa eterna, tienen hoy un sabor alegórico, cargado de una quincallería barroco-medioeval-renacentista que los vuelve, para usar un término muy socorrido, extrañamente *posmodernos* (EIELSON J. E. 2011: 43).

Certo, entro quella stagione poetica la *Antígona* e l'*Ajax en el infierno* si possono considerare come le più concrete espressioni di quella «adoración del llamado paganismo grecolatino» che soggiogava il poeta di allora: una infatuazione che, nel percorso estetico-culturale-religioso descritto in un'intervista a Roland Forgues del 1985, *La creación como totalidad*, trascorrerà per «un agnosticismo de manera», per sboccare quindi «en las religiones y la filosofía oriental», considerate come conquiste cruciali del suo successivo cammino esistenziale ed artistico. Questo si rivitalizzerà poi decisamente, marcatamente a partire dagli anni '60, con un sempre più profondo «interés por la antropología y las religiones "primitivas", así como por las culturas precolombinas», con cui approfondirà «una visión más global y completa de la condición humana» (EIELSON J. E. 2010: 231-232).

Mentre nell'epoca della scrittura dei due poemetti "greci" erano assai scarsi gli "alimenti" letterari che il giovane poeta poteva trarre dal suo paese, il cui splendido passato precolombiano era prevalentemente «argumento reservado de arqueólogos y especialistas». Non alla antichità del Perú precolombiano ma a quella dei padri greci doveva volare la fantasia dell'autore in quello che ricorderà in un'altra intervista a Forgues, del 1988, come un «momento irrepeatible» della sua vita: «cuando no solo yo, sino toda la humanidad, temblaba por la increíble, sublime Europa. Mi propio país en ese momento no me daba ningún alimento comparable a la presunta agonía de la civilización occidental» (*Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós*, in EIELSON J. E. 2010: 269).

Impronte delle ricordate letture classiche di allora, dei «grandes poetas latinos» e della «tragedia griega» (*Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós*, in EIELSON J. E. 2010: 269), non mancano di farsi sentire, in verità, nel fervore classicista che emana dalla lirica di tutto il primo Eielson, abbondantemente imbevuta di vini pagani, seminata di vigneti propiziatori di mistiche ebbrezze, impreziosita da «criptas de estío» e «alas de panteón» (EIELSON J. E. 2003: 40), o innalzata in versi di classica compostezza al «mortal estío» di «un ebrijo de la antigua Roma» (EIELSON J. E. 2003: 45). I simboli solari del mondo grecolatino baluginano e si intorbidiscono in una poesia che con anelito religioso registra nei palpiti della natura le sistole e le diastole della vita e della morte, dell'eros riproduttivo e della corruzione devastatrice. Attraverso una contaminazione mistica con una terra che è allo stesso tempo luce e oscura irrazionalità l'Eielson di *Genitales bajo el vino*, «en esqueleto, sierpe y uva convertido», può innalzarsi all'«Adán poeta» che canta un universo lavorato incessantemente da una sensualità esuberante, da quel «sol del caos» celebrato in *Último reino* (EIELSON J. E. 2003: 52), e dalla consunzione "giustiziatrice" del «gusano» (EIELSON J. E. 2003: 46).

Con *Antígona* Eielson scioglie le strutture metriche e le complesse catene metaforiche della poesia anteriore per provare la misura libera di un lungo poema in prosa, scandito in XXX frammenti di brevi estensioni. La semantica mortuaria che attraversa con riddanza la lirica del peruviano sin dai suoi inizi si cristallizza qui

in una scenografia che, come si è detto, trascina la figura mitica della figlia di Edipo all'Europa flagellata dalle guerre mondiali, agli scenari apocalittici di un «planeta en ruina, envuelto ya en viejo y dulce terciopelo; con miserables gobiernos, reinos y repúblicas en guerra» (EIELSON J. E. 2003: 60).

La strategia formale di fondo consiste nella soppressione di ogni dialettica drammatica ed azione scenica, eliminando personaggi e interferenze dialogiche, e affidando a una compunta voce in terza persona - estroversa in frequenti periodi interrogativi ed esclamativi - l'evocazione della penosa peregrinazione di Antigone in un mondo ceduto alla rovina e alla devastazione, tra i corpi dei feriti e dei morti a cui porta il sollievo della sua eterna *pietas*. La tragedia si assorbe dunque nell'evocazione descrittiva dello scenario, nel quale crepitano e si inabissano come estreme, superstiti rovine gli stessi simboli della Grecia classica.

Il poeta mette in scena una sorta di trionfo della morte, un mondo nel quale «sólo la Muerte ha quedado», ed è un mondo funebre corazzato dei rivestimenti tecnologici del metallo, del ferro, della ruggine, acceso dai fulgori elettrici dei fuochi, simbolizzando con questo vettore figurale la contaminazione di un ordine naturale per la cui conservazione sembra rimasta a vegliare sola, indomita e impotente allo stesso tempo, l'«enfermera» Antigona.

Nei primi due frammenti in particolare, la morte (con la catena lessicale da essa chiamata in campo, «moho», «sombra», «esqueletos», etc.) e i bagliori artificiali dei combattimenti (con «incandescentes», «granadas», «abrasados», «eléctrico») si fronteggiano in un chiaroscuro di rifrazioni infernali che va asseverando la "rovina" del "giorno" sentenziato nell'*incipit*. Anche le forme della natura si raffreddano nelle luci sinistre del metallo. L'apoteosi della morte è suggerita, infatti, con l'immagine del «bosque puro de la gloria», ma di un bosco che si snaturalizza subito dopo nella metafora bellica (contaminata però con un'analogia che rimette all'organico) dell'«arco de cañones [...] enmohecidos», e nella similitudine degli «árboles de hierro», che suggerisce la vigile attesa di soldati armati:

Derruido está el día, enfermera, sólo la Muerte ha quedado, el bosque puro de la Gloria, a cuya entrada un arco de cañones se alza enmohecido. Sólo la Muerte, humeantes muros y esqueletos bajo el cielo, y grandes árboles de hierro como soldados en su valle eterno (EIELSON J. E. 2003: 55).

Quindi, elementi dell'architettura classica, «panteones y criptas», si venano delle iridescenze sinistre delle esplosioni, riflesses subito dopo negli «ojos abrasados» della donna, sui quali il poeta fa precipitare la presa predatoria di un avvoltoio. Nell'immagine si addensa così la reminiscenza dell'Antigone classica, che la violenta e ipocrita risoluzione di Creonte vuole seppellire ancora viva all'Ade «che unico venera tra gli dei» (SOFOCLE 2007: 145)

Incandescentes panteones, criptas rojas de cabellos o granadas en la arena, te sostienen, Antígona, y el buitro róbate los ojos abrasados. ¡Oh hermana de las sombras! ¿Has visto el yelmo eléctrico del muerto, derribado, las alas del caimán sobre su torso frío? (EIELSON J. E. 2003: 55; il corsivo è mio).

Questa Antigone è dunque, come quella dei versi immortali di Sofocle citati nell'epigrafe, colei che è nata «para compartir el amor y no el odio»; trasportata al mondo contemporaneo nelle vesti di una specie di “infermiera” della Croce Rossa, soccorre e cura i caduti eternizzando il gesto pietoso dell'eroina greca:

Su sombra enfermera besa a los heridos, lava sus pantorrillas dulces en el río, y como una hermosa madre, alerta entre los heliotropos, recoge al último caído de la tarde bajo un tilo ansioso (EIELSON J. E. 2003: 56).

Tú sola quedas allí, como el agua, junto al monte, al pozo, al quejumbroso bosque que ama; sobre el héroe o el cobarde, bañándolo en su polvo - abierto mausoleo - guardado por el ángel de la herrumbre» (EIELSON J. E. 2003: 55).

Eielson si somma così a una dilatata genealogia di autori che, come documenta il fascinoso libro di George Steiner, denso viaggio nel lungo viaggio di un mito, sono tornati - nella riflessione filosofica come nell'esercizio critico, nella traduzione come nelle trasposizioni letterarie, teatrali e artistiche - sulle orme della tenera e forte fanciulla di Tebe e del teatro sofocleo. Già assurta a idolo degli scrittori e filosofi del romanticismo e dell'idealismo tedesco, di Shelley e Hegel e Hoffmannsthal, di Hölderlin e poi ancora di Kierkegaard, la sventurata figlia di Edipo conoscerà una fortuna notevolissima in tutto il percorso novecentesco, che sfrutterà della trama della tragedia greca la sfaccettata nervatura conflittuale: tra privato e pubblico, tra leggi umane e ragione politica, tra norme religiose e ragion di stato, tra femminile e maschile...

In questo ambito tanto ampio l'intervento di Eielson può essere in effetti inserito in una specifica "sezione" delle riprese primonovecentesche segnalate da Steiner, quelle, cioè, che - sulla stregua del precedente rinascimentale dell'*Antigone* di Garnier (1538), alimentata dall'esperienza della carneficina della battaglia di Verdun - innestano il mito sui campi di battaglia delle guerre che sconvolgono l'Europa: «da guerra mondiale abolisce la differenza tra la *πολις* e il campo di battaglia» (STEINER G. 1990 [1984]: 163). Su questa "abolizione" indugeranno così Romain Rolland nel 1916 nel suo appello *À l'Antigone éternelle*, Marguerite Yourcenar nei *Fuochi* (1936) e Virginia Woolf in un momento de *Gli anni* (1937); quindi, sul versante delle trasposizioni teatrali, Jean Anouilh con l'*Antigone* del 1944, e quattro anni più tardi, nel 1948, Brecht in un'altra *Antigone* derivata da Sofocle e da Hölderlin.

Non si vuole con ciò suggerire tangibili debiti dello scrittore peruviano con queste scritture - contemporanee o di poco anteriori, di poco più tarda quella di Brecht - che forse nemmeno aveva avuto l'occasione di conoscere; e nemmeno, al contrario, sottovalutare la possibile proficuità di studi comparatistici con quel giro "traspositivo", lavoro che eccede comunque i limiti fissati per questo intervento. Solo si deve notare per il momento che, assorbita nella circostanza storica dell'«eterna Europa» a cui tendono allora gli occhi di Eielson, la sua *Antigone* è sorella di quelle reincarna-

zioni che, dall'altra parte dell'oceano, affidarono allo sguardo pietoso e alla bocca ribelle dell'eroina sofoclea la testimonianza degli orrori della guerra e delle catastrofi del totalitarismo; condividendo invece poco con quelle pure fitte file di "Antígonas criollas" che lungo il '900 latinoamericano hanno approfittato della grande carica politica del dramma per denunciare le tragedie "personali" di un continente «plagado de Creontes» (PIANACCI R. E. 2008) e assediato dagli schemi sessisti di strutture patriarcali apparentemente inespugnabili.

Dopo il lavoro di Steiner, uno studio come quello di Pianacci ha documentato l'inimmaginabile vitalità del mito anche nelle latitudini latinoamericane, evidenziando una generale tendenza delle riscritture della regione a "tradire" e "sincretizzare" i modelli dei predecessori, trasfigurando l'immaginario antico in una drammaturgia di aperte proiezioni socio-politiche e ammicchi interculturali.

La ripresa di Eielson non corre in questa direzione, e nemmeno assume spiccate valenze politiche, come insiste l'unico recente articolo che ho potuto riscontrare su questa sua opera (GUARDIA HERNÁNDEZ A. M. 2016). In effetti, la sua autrice non manca di riconoscere nella proposta di Eielson la completa rimozione, d'altronde evidente, di tutti gli elementi di conflittualità politica propri del modello sofocleo (lo scontro Antigone-Creonte, l'insurrezione dinanzi al divieto stabilito dal tiranno, etc.), ma si concentra comunque in una lettura dell'opera dalla prospettiva della "biopolitica", individuando come chiave interpretativa privilegiata del testo l'appello alla difesa, all'atto di carità sulla "corporalità" delle vittime insepolti e offese dalla sospensione delle leggi civili e dei diritti umani nel tempo della guerra.

Certo, in questo senso, il testo eielsoniano possiede un ampio messaggio civile, ma non tanto curvato, come si sostiene lì, sull'elemento della corporeità, peraltro così centrale nel suo universo esistenziale e creativo. La morte e la distruzione della guerra sono continuamente evocate, ma in uno scenario allegorico che raramente fissa lo sguardo per esempio sullo scempio dei cadaveri: come avveniva nell'opera di Anouilh, nella quale «i corpi insepolti vengono presto ridotti a una indiscriminata *bouillie* ("poltiglia")»

in cui risulta impossibile distinguere tra Eteocle e Polinice, o nella scena di Virginia Woolf, concentrata sul raduno degli avvoltoi sulla «“carne putrefatta”» dei morti (STEINER G. 1990 [1984]: 162, 163).

Più in generale, Eielson recupera un aspetto essenziale del personaggio sofocleo che è stato a lungo al centro dell’esegesi storica, quello dell’Antigone che, come aveva scritto Goethe, «possiede la “più sororale delle anime”» (STEINER G. 1990 [1984]: 22). Il tema della “sorellanza”, spogliato delle connotazioni incestuose e dell’«aneddoto pruriginoso» (STEINER G. 1990 [1984]: 24) che pure sono venuti elaborandosi nel processo ricettivo e reinterpretativo del mito, spogliato pure degli aspetti più arcaici e quindi caduchi dell’opera sofoclea (la fedeltà alla stirpe e al clan familiare), si è ampliato in un’importante linea delle rivisitazioni novecentesche nella più ampia categoria simbolica di una sorellanza e fratellanza universali, spezzati e feriti dai colpi delle armi.

Detto ciò, il pure necessario lavoro di confronto del testo eielsoniano con i suoi possibili sottotesti - il modello sofocleo e le successive riscritture - non deve però distogliere l’attenzione dal suo studio nell’orizzonte intertestuale della sua poesia, in particolare quella coeva di *Reinos*, in cui il tema a dir poco ossessivo della “sepoltura”, della “viscera”, dove brulicano la morte e la corruzione organica, lungi dall’essere casuale occorrenza figurativa, possiede un valore strutturale entro il suo sistema concettuale e simbolico. Steiner rinveniva proprio in questo vettore tematico e simbolico dell’opera sofoclea, uno degli aspetti essenziali che ne hanno fatto la fortuna successiva, un tema archetipico che sollecita corde, è il caso di dire profondissime, della sensibilità occidentale, che stringono assieme visioni religiose, escatologiche, e leggi e pratiche civili:

Come ha notato Hegel, c’è un movimento di fusione e di ripugnanza nei confronti della terra, un connubio ed un ripudio dei legami tra carne e polvere, che sono espliciti nel nome stesso di Adamo nell’immagine occidentale del corpo mortale. Il sudario, la bara, la cripta mortuaria proteggono l’uomo da una dissoluzione accidentale nella terra. Allo

stesso tempo, comunque, la tomba, l'ossario, il cimitero assicurano il ritorno della carne alla terra buia, l'assorbimento dell'individuo nel ciclo organico della disgregazione e della fertilità (STEINER G. 1990 [1984]: 134).

Tutta la poesia di *Reinos* si può dire scorra su questa dialettica tra «fusione» e «ripugnanza» verso una terra che assicura, tra fertilità e corruzione, il «ciclo organico» della natura: dall'assorbimento fecondatore nelle viscere della terra buia si è visto prima, fugacemente, scaturire l'«Adán poeta» di *Genitales bajo el vino*. L'autore ritrova quindi nella magione sotterranea di Antigone un prolifico vettore spaziale e concettuale dei suoi «reinos» poetici.

Costruiti questi in modo significativo intorno alle «profonde notti» della lirica rilkiana - per segnalare uno dei più decisivi modelli di questa stagione - non si può escludere, in effetti, che la frequentazione in quegli anni dell'opera sofoclea abbia potuto contribuire ad alimentare la proliferazione delle luttuose figurazioni di fidanzate e spose in essi «sepolte»: l'amata defunta di *Reina de cenizas*, erotta da «exequias» violate, «ceniza que gobierna, ataúd abierto y profanado» (EIELSON J. E. 2003: 36); o la «novia mía enterrada» sotto la cui «santa sombra» si svolge *Esposa sepultada* (EIELSON J. E. 2003: 49); o la «reina mía enterrada, gorgona inerte», il cui «rostro a la deriva, iluminado/ y chorreante de gusanos» il «príncipe del olvido» del componimento omonimo cerca di risuscitare dalla «sepultura de la carne» e dal «polvo incansable» (EIELSON J. E. 2003: 51, 50).

Tale simbologia non si esaurisce certo in questa preziosa galleria di regine sotterrate... Si pensi a *Reino primero*, a *La tumba de Ravel*, a *Librería enterrada* o a *Nocturno terrenal*, dove la voce poetica esprime chiaramente, sotto la protezione poetica del Rilke richiamato nell'epigrafe, la sua predilezione per questi regni sotterranei dove con un continuo gioco antinomico sono chiamati a convivere luce e ombra, dove le viscere profonde incessantemente slittano verticalmente verso le altezze luminose dei cieli e del sole, e viceversa: «Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan/ Las casas profundas de los muertos [...] Yo amo por ello este hun-

dido bosque, de brillantes hojas/Donde reposa, inmemorial, el Gran Sol de los Tiempos» (EIELSON J. E. 2003: 43).

Dunque, l'Antigone di Eielson è prima di tutto "sorella" delle donne, fidanzate, regine e spose dei sottoregni di *Reinos*, ma è anche sorella di quella pietosa "Antigona éternelle" a cui si appellava il phamplet di Rolland: «Soyez la paix vivant au milieu de la guerre – l'Antigone éternelle qui se refuse à la haine, et qui, lorsqu'ils souffrent, ne sai plus distinguer entre ses frères ennemis» (ROLLAND R. 1915: 3). È l'antica sorella di Polinice ed è allo stesso tempo la «enfermera» contemporanea, protetta in un futuristico abito, che percorre i campi di battaglia come un «ángel de aluminio», portando agli uomini, all'«héroe» ma anche al «cobarde» (EIELSON J. E. 2003: 55) - come ha sottolineato Guardia Hernández - ad uomini che sono allo stesso tempo arcaici soldati e aviatori moderni, il suo amorevole soccorso. «Antígona es evidentemente un himno a la fraternidad. No en vano, en mi propia interpretación lírica de la tragedia le antepongo un epígrafe del mismo Sófocles: "He nacido para compartir el amor y no el odio"», riconoscerà lo stesso Eielson nell'intervista con Roland Forgues del 1988 (EIELSON J. E. 2010: 272).

Il messaggio si avvera anche sul piano delle scelte formali e stilistiche, che giocano apertamente nella traslazione del mito tra varie temporalità, scagliando le sagome di templi, cripte e stadi, e le schegge di capitelli distrutti nei fulgori di guerre di tinte nettamente contemporanee. Immessi in una «visión cíclica [...] de la historia y del tiempo», ricostruirà lo stesso Eielson nelle conversazioni con Forgues del 1988 (EIELSON J. E. 2010: 271), l'*Antígona*, come pure l'*Ajax*, attingono spontaneamente dalla «luz trágica» delle guerre del presente, senza indugiare nella "ricostruzione" del passato, prescindendo dalla «colocación histórica» delle fonti ispirative: «el hecho histórico [...] palidece ante la evidencia del hecho creativo: el objeto o el poema son un absoluto. Era natural entonces que, tratando de evocar a mi manera, de reescribir dichos textos, lo hiciera con el lenguaje de mi época y con los latidos, el ritmo de mi propio corazón» (EIELSON J. E. 2010: 271).

Sperimentando qui un interesse verso la contaminazione di sce-

nari e archetipi culturali e artistici eterogenei che sfrutterà poi in tutto il suo successivo percorso creativo, come si vedrà, l'autore non segue propriamente, in effetti, il cammino dell'attualizzazione dell'immaginario antico nei vestiri e nelle decorazioni del presente, come succederà per esempio nella *Antígona furiosa* di Gambaro, quanto piuttosto conserva e combina con un controllato ecletticismo figurativo tutti e due i referenti topografici: una antichità allusa, più che descritta, come repertorio di rovine, una contemporaneità assediata dalla morsa di una guerra che, seguendo un'altra manifesta vocazione dell'autore, quella per gli spettacoli fantascientifici e di gusto apocalittico, si proietta verso dimensioni spaziali, megalattiche, come emblematicamente avverrà nel romanzo *El cuerpo de Giulia-no*.

Così, marmo e cavalli, mercurio, alluminio e radioline convivono nel tessuto poetico dell'opera di Eielson:

¡Oh luz de mercurio, fúnebres ciudades, olas que aventáis marmóreos frutos y caballos en la arena ¿habéis visto a Antígona vagar por las llanuras musgosas, cubierta de aluminio, linterna y radio verde en el perfil? (EIELSON J. E. 2003: 58).

L'iconografia contemporanea non sovrasta quella arcaica, che produce per esempio nel frammento XIII l'immagine di una Antigone scesa anch'essa in campo, ma con armamenti tradizionali, «con lanza y hielmo»; o il XVI, in cui l'immagine della sorella che versa le libagioni sacre sul corpo di Polinice è resa con una metafora più che altro allusiva del patrimonio ellenico, dei suoi vasi votivi:

Jardines augustos invade, lámpara y pala en la mano, como en templos umbrosos de aceite reflejada. Lejanas colinas, valles y montañas puéblanse de vides a su llanto. Ella a Polinices, en el éter áureo y lúgubre despierta, lávalo de nieblas como a un vaso jonio, tiéndose con él en otro sueño, agotada y dulce (EIELSON J. E. 2003: 58).

Ed ancora gli «arcos» della guerra fratricida di Polinice ed Eteocle, innalzati in una eterea metafora, e le contemporanee armi da fuoco convivono nel frammento XIX, curvati sulla pena di Antigone ceduta al pianto, o intenta nel suo pianto funebre:

Allí al doliente guerrero de riñones de oro has de llorar, cuando se inclina sobre el vado tenebrosa o suelta una paloma de arcos a la Muerte. Perdida y triste en tu planicie, caída entre los frutos de fuego del combate, has de llorar (EIELSON J. E. 2003: 59).

Eielson dissemina anacronismi dappertutto: avvolgendo la tomba di Polinice del suono di un «hediondo saxofón» (EIELSON J. E. 2003: 59), avvicinando «el hocico turbio del cañón» alla figura antica del carro del giorno, «las ruedas fúlgidas del sol» (EIELSON J. E. 2003: 61), spargendo i segni della modernità nelle effimere geometrie dei monumenti antichi:

Estadios bajo el sol has visto, enfermera, y calcinados atletas a sus gradas, guardando la paz en su recinto. Balnearios de hueso bañados por el sol como una naranjada, y toallas, cigarillos, esqueletos de tertulia jugando vanamente en su cuartel de invierno (EIELSON J. E. 2003: 57).

Eppure nella semantica unificatrice del lutto e della morte, l'accostamento inedito tra figure e suppellettili antiche e moderne non stride, ma, suggerendo con pensosa malinconia l'incessante ripetizione della sciagura bellica nella storia, contribuisce a vivacizzare un ritmo poetico che trascorre continuamente tra immagini elevate, di assorta sobrietà, e immagini basse e prosaiche, tratte dal mondo contemporaneo. Si è visto aggirarsi prima Antigone nella sua tuta di alluminio, munita di lanterna e radiolina, tra «fúnebres ciudades», «marmóreos frutos» e «caballos en la arena». Anche nel frammento che segue si può osservare come alla visione dei cervi assetati dalla siccità, esplicita con la prosaica similitudine delle «datas vacías [que] bostezan bajo el cielo», seguano le eleganti figurazioni di «olivos

desmayados y capiteles dolientes», come assorti nella contemplazione di una antica solarità smarrita, e dell'irruzione delle forze notturne, suggerite dall'accostamento «cuarzo»-«estrellas»:

Sequía del alba, monumento y sol, donde sedientos ciervos como latas vacías bostezan bajo el cielo, y olivos desmayados y dolientes capiteles contemplan al lagarto antiguo, al melancólico cuarzo que irrumpe en las estrellas durante siglos, hasta ocultarlas (EIELSON J. E. 2003: 59).

Pochi elementi scenici dell'Ellade antica puntellano la scenografia, ritagliati nel segno quasi tagliente della scheggia rovinosa, dissolti nel segno barocco della polvere - «columnas de pólvora» -, raffreddati nella postura silente della materia marmorea o del ghiaccio - «pórticos de hielo» (EIELSON J. E. 2003: 61). Anche alcune figure maggiori della tragedia antica si ispessiscono - simboli naufraghi, silenti - nella fissità della statua, quasi a significare il congelamento dei miti nel tempo, o l'inaridimento dell'antica armonia greca nel presente eclissato nella guerra. Emone, il figlio di Creonte e il promesso sposo della figlia di Edipo, appare come un «perro de bronce, [que] lame sus pies como una enredadera» (EIELSON J. E. 2003: 58). Nel frammento successivo, in un'immagine che può forse ricordare l'elegiaca riflessione di Jorge Manrique nelle *Coplas* sulla vanità delle cose terrene, al mare vediamo scivolare, tra gli altri beni e valori dell'antico «pueblo de Tebas», «la estatua fría de Creón»:

Pueblo de Tebe, al mar habrán de ir vuestros caudales, oro, familia, tabaco. Al mar bloques de leyes, estatutos, tinieblas. Al mar papiros yertos, la estatua fría de Creón, entre columnas, al mar (EIELSON J. E. 2003: 58).

Invece, ulteriori elementi nel simbolico contrasto chiaroscurale che muove il poema sin dall'*incipit*, gli elementi della luce e della forza solare definiscono con una semantica ossimorica le figure del cieco e defunto Edipo, invocato nel frammento VI come «Edi-

po fulgurante, padre sol de los muertos» (EIELSON J. E. 2003: 56), e, nel XVIII, di Polinice, sul cui tumulo Eielson fa arrampicare la scintillante immagine delle «cucarachas solares» (EIELSON J. E. 2003: 59). La dialettica “ombra”-“luce”, in effetti, interseca le polarità spaziali del “sotterraneo”-“sepoltura” e dell’“alto”-“celeste”, seguendo quella dinamica figurale che si è visto innervare tutto il sistema poetico di *Reinos*.

Rimandando ad altra occasione la presentazione di un confronto sistematico, mi limito a ricordare come esempi l’emblematico esordio di *Librería enterrada*, impostato appunto sul collegamento tra “abisso” e “cielo”: «¿Qué libros son éstos, Señor, en nuestro abismo, cuyas hojas/Estrelladas pasan por el cielo y nos alumbran?» (EIELSON J. E. 2003: 42). O questo passaggio di *Nocturno terrenal*, che popola di «fosforescencia» e luci smeraldine la profondità delle tombe: «Fosforescencia, día esmeralda de las tumbas,/ Sólo tus ojos adivino adorados por lagartos y raíces» (EIELSON J. E. 2003: 44).

Ma nell’*Antígona*, la dialettica “basso/alto” comincia a sfiorare, a implicare nella sua fase ascendente cieli più cupi, contaminati da strumenti tecnologici, macchine e vessilli di gusto futuristico, laddove, come si accennava, lo scontro bellico si innalza a una dimensione stellare, da guerra planetaria, in cui:

lucientes máquinas funden sementeras y ciudades, pueblan el cielo de coléricos muertos, como estrellas.

Luna griega y ozono bañan a los combatientes, Antígona, a tu paso; el fusil alzado hacia el estío, mezclado a los effluvios rubios de la manzanilla o recostado contra el gran limón metálico del viento. Aviones enjorados por la Muerte, con pólipos y sombra en el timón raído, ametralladoras níveas los defienden (EIELSON J. E. 2003: 60).

La scienza, l’astrofisica, l’evoluzione della ricerca tecnologica sono, come è noto agli studiosi di Eielson, un altro focale ambito degli sfaccettati interessi dell’autore limegno, che in un’occasione

chiederà alla NASA con un gesto di provocatorio lirismo di portare sulla luna una sua scultura. Sarà soprattutto nel romanzo *El cuerpo de Giulia-no*, pubblicato nel 1971, ma composto negli anni '50 e pienamente connesso con le inquietudini della stagione di *Habitación en Roma*³, dove, come si è accennato, troveranno ampio spazio di rappresentazione le sue passioni fantascientifiche. In un delirante episodio della frammentata struttura del libro, di conclamata intenzione metanarrativa e disegno antirealista, come ha analizzato Ramírez Franco (2000), composto in un «latente dialogo tra letteratura, arti visive e scienza» (MINARDI G. 2013: 145), una navicella spaziale scende dal cielo italiano rovesciando sulla Piazza del Popolo di Roma una squadra belligerante di indios «miserables» y «enfurecidos» (EIELSON J. E. 2009: 127), mossi, si direbbe, da un atavico desiderio di vendetta sociale contro la vecchia bella Europa, decisi a inferire, oltre che su donne e bambini, anche contro i vestigi monumentali del parco: «Luego Pancho se orinó sobre la estatua de Goethe y dio un puntapié al busto de Petrarca, destruyó un templete erigido en el jardín por los antiguos patricios de la Villa...» (EIELSON J. E. 2009: 129).

Con un notevole anticipo rispetto alle riscritture della storia della “nueva novela histórica”, Eielson abbozza il motivo visionario di una conquista al rovescio, cifrata già nel riferimento alla *Conquista del Perú* che attraversa tutta l'opera. Sembra che l'autore stia cominciando a sottoporre a un primo, violento, scontro i mondi geografici e culturali tra i quali stanno scindendosi il suo immaginario e la sua vita nomade. Due mondi che, con alcuni riflessi autobiografici - e, da un punto di vista formale, attraverso estenuanti salti cronologici e geografici - si stilizzano nella complessa dinamica spaziale della narrazione: tra la polarità del Perù, un Perù silvestre e di una

3 In un'intervista concessa a J. R. Ribeyro nel 1972, *Eielson y El cuerpo de Giulia-no*, l'autore situa tra il 1953 e il 1957 gli anni della scrittura del romanzo, in un periodo dunque dominato da un già pronunciato «disgusto por la literatura» (EIELSON J. E. 2010: 123). La sua scarsa opinione del libro - «era un caos, no lo consideraba bien, ni terminado, y no tenía ganas de continuarlo», dichiara l'autore (EIELSON J. E. 2010: 124) -, lo indusse a non avverare la possibilità profilatagli da Jean Genet nel 1955 di pubblicarlo con Gallimard. Quindi, molti anni dopo, nel 1969, il nuovo incontro con Octavio Paz aprì la strada della sua uscita in Messico due anni dopo.

sofferta e degradata umanità indigena, e quella dell'Europa, un'Europa riassunta in scarni bozzetti di matrice quasi teatrale delle città di Parigi, Roma e Venezia.

Ci si potrebbe dilungare sul trattamento riservato in quelle pagine al tessuto classico dei circuiti monumentali delle città italiane. Ma si deve tornare ai “combattenti” dell'*Antígona*, bagnati da «azono» e aloni di «luna griega», naufraghi di una fosca guerra di prospettive “planetarie”. Già nel frammento IV si inquadrano le superstiti sagome di aviatori colpiti dai fuochi, guerrieri che, come si ripeterà ancora nel frammento X, «ya no verán la luna»:

Ellos ya no verán la luna. Viejos aviadores en sus sillas, que un rayo de fuego ha derribado, cobíjanse en las alas, el motor humoso, dormidos santamente en su bosque, coronados de aceite y férreos lirios por la Muerte (EIELSON J. E. 2003: 55).

Poi, nel frammento XX, di nuovo si sollecita tale scarto tra basso e alto, presentando dapprima la figura di Antigone «enterrada» nella sepoltura del suo esemplare castigo, con al suo fianco le armi deposte dell'effimera guerra, poi quella delle armi di Polinice approdate alla superficie lunare con un viaggio “redentore”:

(Antígona enterrada, con armadura y lanza, a la puerta del invierno pregunta por las lilas, por sus amables islas y arroyos pisoteados.

Las armas de su hermano, velas eternas en el cielo, clavadas en la luna, redimidas.)

(EIELSON J. E. 2003: 59).

E quindi, già sul finire del poema, nel XXVIII, la sagoma dell'eroina, di nuovo innalzandosi dalle ombre della sua «sotterranea dimora» - il «sepolcro»-«talamo» (SOFOCLE 2007: 153) su cui sgorga l'alto lamento finale dell'opera sofoclea - si impone come figura fluttuante che sotto le sue bianche ali offre protezione ai caduti:

Bajo tus blancas alas, entonces, hará de la tierra una vasta casa para ellos, una vasta casa de ciénagas y nubes, con arcos cárdenos de encina y trirremes encallados. De tus abiertas alas, de tu pala, del vacío cráneo en pirámides detrás de las trincheras o el muro de fusilamientos (EIELSON J. E. 2003: 61).

Ma in questa funebre magione, non hai mai tregua e fine il gesto imperterrito di Antigone, il cui mito Eielson nel finale sembra quasi miscidare con quello della fatica di Sisifo, gravido nel Novecento di risonanze esistenzialistiche:

Tras un mundo en ruina, columnas trucas y caídos bloques, bajo bombas y llanto, nieblas de cólera sobre los verdes prados. Carnicería y gloria. Sobre el morral antiguo y la galleta antigua, sobre las botas níveas, enterradas, y el plato de comida. Antígona augusta ¿habéis visto a Polinices cien mil veces, sin tregua, enterrado? (EIELSON J. E. 2003: 62).

Su un tono assai più leggero, che sfiora davvero, come aveva proposto lo stesso autore, il *pastiche* “posmoderno”, si svolge quindi *Ajax en el infierno*, una favoletta che gioca spensieratamente con il mito, spogliandolo di ogni aura tragica, smitizzandolo nella breve estensione di una prosa che rinuncia alle dosi liriche del precedente per acquisire una maggiore articolazione narrativa, tutta avvolta nella dimensione onirica e paradossale di un lieve sogno.

L'onirismo sgorga dall'antica “follia” del fiero eroe greco della tradizione – in primis l'*Aiace* sofocleo - incollerito per l'assegnazione a Ulisse delle armi del defunto Achille da lui ambite come segno del suo superiore valore militare: si ricorderà come il suo furioso gesto assassino, pronto a cadere sui comandanti argivi, fosse stato sviato e fatto ricadere sui corpi inermi degli armenti del campo dalla vendicativa Atena, cadendo così sulla sua figura un disonore che potrà essere lavato solo con il suicidio.

Chiaramente i temi dell'onore militare, del controllo misurato delle passioni umane, della «moderazione» (SOFOCLE 2007: 47), e

del fato che in «un giorno, uno solo, abbatte e rialza tutte le cose umane» (SOFOCLE 2007: 15), al centro dell'opera sofoclea, non poteva interessare tanto la ripresa eielsoniana, che, con maggiore enfasi ancora che nell'*Antígona*, si compiace soprattutto di sollecitare l'effetto paradossale che scaturisce dal rivestimento contemporaneo e azzardatamente futuristico del mito. Nell'abbigliamento, almeno, questo Aiace si assomiglia molto con l'Antígona del poema coevo: messo a nuovo nei panni di una aggressiva modernità, con un sintetico «overall», come un «muñeco» «vestido de goma» (EIELSON J. E. 2003: 65, 67), Eielson fa dell'audace condottiero di Omero e di Sofocle, dell'«eroe dal grande scudo» che si è «coperto di ignominia» (SOFOCLE 2007: 7, 21), un «triste porquero» con «los ojos curtidos por la electricidad, el rostro cubierto de aluminio» (EIELSON J. E. 2003: 66).

I raggi di una lanterna e i fari di un automobile fendono con una luce dissonante già la scena iniziale, in effetti, dove questo Aiace, introdottosi nella stalla dove riposano le greggi, è colpito dalla cecità indotta da Atena, di presso al mito. Diversamente dal mito, però, in un primo momento sembrano essere le stesse greggi a trafiggersi in una surreale auto-immolazione con il suo coltello⁴, e poi, subito dopo, il guerriero in persona, stordito dal sonno della dea, a inferire contro di esse:

Allí lo lamieron las vacas, las ovejas apoyaron
 sus dulces pechos algodoados en su cuchillo y
 diéronse muerte una a una.
 Las cabras, como grandes estrellas de cuerno,
 con el pellejo seco, caldearon su corazón,
 durmiendo sobre él, meándose y defecando sobre su
 blanco cuerpo (EIELSON J. E. 2003: 65).

4 Riecheggia così, con effetto straniante, il gesto finale dell'eroe che si scaglia contro la lama della sua spada, la spada ricevuta da Ettore, dopo averla conficcata nel terreno: «è là, l'arma omicida, la punta in alto, per penetrare più tagliente: se c'è ancora tempo per riflessioni, è un dono di Ettore, il nemico che detestavo di più, il più odioso a vedersi. È infitta in una terra ostile, la Troade, è affilata da poco sulla cote che rode il ferro; e l'ho piantata nel suolo io stesso, saldamente, perché mi sia benigna nel concedermi rapida fine» (SOFOCLE 2007: 55).

Ciò che preoccupa in ogni modo l'eroe al risveglio non è la sventura calata sul suo onore, ma la corrente infinita di sangue che sgorga dalle carni delle vittime scempiate dalle lame. Così come si erano moltiplicati all'infinità i cadaveri dei caduti di guerra nell'*Antígona*, così pure il flusso di sangue sgorgato dal sacrificio, inarrestabile, prende un corso infinito: «la sangre no se agotaría nunca. Por toda la eternidad seguiría manando del cuerpo de las bestias. Subiría más allá del cielo, de la noche, de los astros, hasta mojar los pies tempestuosos de Zeus» (EIELSON J. E. 2003: 66). In questa luttuosa iterazione della morte e delle vittime sacrificate in nome della logica militare, emblemizzata ora nell'*Ajax* nella carneficina di bestie innocenti, si può rinvenire il nucleo tematico che unisce i due scritti, con cui il peruviano modula il suo tributo funebre all'Europa e alle sue antiche radici greche, articolando in una cornice contemporanea un motivo pure espressamente presente nella trama filosofica dell'opera di Sofocle:

Quando, quando finiranno questi anni senza pace
che sempre scuotono contro di noi lance minacciose
lungo le vaste lande di Troia,
vergogna che piaga i Greci.
Doveva perdersi nel profondo etere,
nell'Ade popolato di morti
chi svelò ai Greci l'uso di odiose
armi a reciproca strage,
oh dolore che genera dolore
(SOFOCLE 2007: 74-76).

Anche l'Aiace di Eielson, dunque, el «hijo de Telamón» ridotto nei panni di un «triste porquero», imbrattato dalle viscere del «carname» (SOFOCLE 2007: 30) animale che giace presso il suo corpo, si domanda sul significato di «esta sangre en libertad, estas ovejas degolladas», ingaggiando quindi una competizione innalzata fino al tentativo deicida con una Atena data dagli attributi dell'impassibile, gelida alterità. Un'algidità che si racchiude - come pure nella figu-

razione di Tecmessa, la moglie di Aiace, suggerita come «un bello animal estéril y transparente, con el útero de vidrio» (EIELSON J. E. 2003: 67) - in un immaginario di tinte cibernetiche, per quanto dominato dalle materie di maggiori dotazioni classiche del marmo, della perla, della neve, del diamante. La dea gli si annuncia, infatti, dopo il misfatto nella stalla nell'effigie di «una estrella de mármol», venendo recepita con ostilità da Aiace che le scaglia contro la sua «lechuza hierática» (EIELSON J. E. 2003: 66), e, una pagina dopo, una «llave inglesa» (EIELSON J. E. 2003: 67):

Ella se dejó atacar sin protesta. Su cabeza de mármol rodó en el pajar, su busto partióse en bloques de nieve como una paloma en el aire.

Ájax lanzó un grito de triunfo.

Pero cuando se inclinó para ocultar la cabeza de la diosa en un balde, en lugar de su nuca, en lugar de sus ojos perlados y su perfil de diamante no encontró sino una escoba sucia y desmochada y un palo grasiento que la sostenía (EIELSON J. E. 2003: 67).

La metamorfica evoluzione della dea in questa linea semantica - unita dagli elementi del frammentario e dell'etereo - ricade quindi nella prosaica ambientazione della stalla, dove Eielson subito dopo, con una parodica riscrittura del suicidio dell'eroe, inscena i frustrati tentativi autolesionistici del suo sprovveduto Aiace, che invece di cadere sulla famosa, affilata spada del mito, si smorzano nell'ovatta tessitura dell'ambiente onirico: «Ájax se aventaba de un muro a otro como una dura mariposa, tratando de lastimarse, pero entonces o bien se daba contra un hato de paja o una mota de leche derramada o contra un pared de lana tibia» (EIELSON J. E. 2003: 68).

A questo punto, già sul finire dell'opera, Eielson spinge a tutta velocità la sua eterea Pallade e con lei simbolicamente tutti i miti dell'Ellade antica in una corsa automobilistica di sapore marionettario attraverso il «tempo»:

Palas había estado constantemente al pie suyo, con su perfil helado en la portezuela de su automóvil, persiguiéndolo

con instintencia a través de los campos sembrados, velando en las grandes velocidades.

El tiempo no había pasado para ella. Él la sentía acusándolo por su cambio de vida, por sus nuevos dioses, por su bigote pequeño y sus pantalones manchados.

Aquella noche, por fin, decidió acabar con ella.

¡Oh tinieblas! ¿Qué había sucedido entonces?

(EIELSON J. E. 2003: 68).

E quindi, nell'improvvisa conclusione, subito dopo, l'Aiace eielsoniano, affogato ormai dal sangue dell'eterna carneficina, si risveglia finalmente da quello che si rivela essere stato solo un brutto sogno nell'ordine rassicurante della sua stanza da letto:

Arrastrándose entre las pezuñas húmedas, halló un boquete de luz: desde allí, entonces, misteriosamente, pudo ver su dormitorio, los muebles conocidos y los retratos que amaba en la pared, ¡él mismo, tendido en su lecho de paja, con los ojos cerrados! Hubo de reconocer, con horror, que había sido burlado una vez más: un simple vaso de agua, volcado sobre la mesa de noche, mojábale la almohada y la cabeza caliente (EIELSON J. E. 2003: 69).

Dunque Eielson palesa con lo stratagemma del risveglio la chiave onirica del suo intervento, sottolineando con una proiezione metanarrativa la dimensione ironica, giocosa, della sua riscrittura, che viene a "burlarsi" del personaggio omerico già così sciaguratamente burlato e offeso dal fato, dagli dei, dallo scherno dei nemici. È facile per il resto vedere nel fallito deicidio di Aiace non solo un riecheggiamento del superbo carattere del personaggio antico - che aveva osato concepire «pensieri più alti dell'uomo» (SOFOCLE 2007: 55), schivando con superbia in un'occasione, durante una battaglia, un intervento protettivo di Atena - ma anche e soprattutto una metafora di quel "deicidio" dell'arte classica a cui inneggiava la poetica futurista, inaugurando il gesto iconoclastico delle future avanguardie.

Non si deve trascurare, in proposito, la rapida e non circostanziale diffusione che il futurismo ebbe in Perù anche grazie alla mediazione di Carlos Mariátegui, che al ritorno dal suo soggiorno italiano contribuì a divulgare e discutere le teorie di Marinetti e seguaci, apprezzandone gli aneliti di rinnovamento espressivo, ma censurando con vigore la deviazione del suo programma nell'orizzonte politico del fascismo. Non è pertanto azzardato intravedere una certa influenza degli artisti italiani in questi testi di Eielson. Questi, però, in ogni modo, più che celebrare il rogo dell'arsenale classico e dei suoi procedimenti espressivi nella rissosa velocità dei tempi moderni, intende dare adito a una proposta che "attualizza" le radici classiche dell'Occidente senza svuotarle della loro sostanza atemporale, smorzando lo stridore tra antico e contemporaneo in una circolarità rivolutiva di archetipi e miti perenni. Un riflusso temporale in cui, sopraffatte dall'eterno giogo delle passioni, le azioni, le favole umane si riducono infine a fatui sogni, sospesi tra la verità e le finzioni dei miti: «Noi, i viventi, io lo vedo, non siamo che fantasmi o vane ombre», constatava Ulisse nell'*Aiace* sofocleo (SOFOCLE 2007: 15).

D'altronde l'Eielson di allora non doveva essere molto portato a consumare estremi gesti di rottura verso la civiltà greco-romana di cui - come riconoscerà poi - era innamorato e devoto. In effetti, tornando ancora per un momento sul testo dell'*Ajax*, il deicidio vagheggiato dal protagonista rimane frustrato, mentre continua a vegliare al suo fianco, «persiguiéndolo con insistencia», il profilo diamantino di Atena: personificazione nell'Olimpo greco dell'intelligenza astratta, qui improvvisamente si umanizza per un momento con la connotazione quasi di una vecchia madre che stenta ad abbandonare la sua creatura, a seguire il passo dei tempi e l'approdo a un'altra epoca di un figlio dotato di automobili, tute di plastica e pantaloni borghesi. E infine, questo Aiace sbandato e insozzato di sangue e feci animali, sballottolato in un lucido incubo infernale di sapore borgesiano, non smette di lanciare uno sguardo nostalgico verso un ordine antico, che, in un passaggio che conviene segnalare, si condensa in un paesaggio ateniese di neoclassica serenità, composta e fredda:

En la oscuridad, tendido en una gran meada dorada, evocó la ciudad, las calles puras de Atenas, los frontispicios augustos, cargados de pámpanos a la altura del cielo.

Todo era sabio y nítido allí, bañado por una luz de nieve, con arcos y columnas labradas y templos aéreos, como sostenidos por marmóreas alas sobre la colina.

Aquella era la civilización

¿Qué había ocurrido entonces? ¿A qué se debía esta oscuridad, este abismo inexplicable?

(EIELSON J. E. 2003: 68)

La luce nivea e la bianchezza marmorea dei templi antichi rafforzano ancora la linea figurativa che si è vista attribuita alla figura di Pallade, contrastando qui evidentemente con un vettore semantico e metaforico di segno opposto, in un'opposizione simbolica che regge tutta la struttura del testo, e da qui in poi, si può dire, tutta la poesia scritta eielsoniana: quello che indugia sugli elementi di una corporeità bassa e profonda, e delle sue sostanze organiche viscerali e residuali, le feci, le urine, i liquidi organici, lo sperma e il sangue...

Esse abbondano nel viluppo di intestini, sangue e escrementi a cui ha dato luogo la carneficina nella quale si è visto giacere dolcemente addormentato Aiace all'inizio dell'opera, in una specie di contaminazione che insozza il suo «blanco cuerpo» approssimandolo a uno smemorato stato animale. Qui, però, l'immagine escrementizia della «pisciata dorata» definisce non a caso lo spazio da cui prende piede l'invocazione di Aiace dell'armonia perduta. I rigurgiti delle basse parti del corpo sembrano connotare dunque quell'«obscuridad», quell'«abismo insondeable» (EIELSON J. E. 2003: 68) del presente in cui procede a tentoni l'Aiace di Eielson: un presente, che trae la sua unica sorgente luminosa dal feticcio tecnologico dell'«automóvil», «única luz de su siglo», la si definisce significativamente in un punto⁵. I suoi fari, si può ricordare, squar-

5 «El automóvil jadeaba en la fronda, como un animal herido: alguien lo había puesto en marcha, alguien le robaba aquella única luz de su siglo» (EIELSON J. E. 2003: 68).

ciavano già la scena dell'*incipit*.

Già in questo testo del 1945, dunque, si annuncia con vigore, snodandosi proprio dalla frattura bellica del presente, dall'abisso di una contemporaneità che fa i conti con le sue radici antiche, quel «ricorso al grottesco, al brutto, al volgare» che si svilupperà emblematicamente in *Bacanal* (1946), «sorta di ode *esperpéntica* al demone della stampa» (CANFIELD M. L. 1993: 8), anch'esso chiuso, si può notare, sull'immagine di una visionaria sepoltura, precariamente sigillata qui non da «instancabili polveri» di sapori barocchi, ma dalla prosaica immondizia trascinata da sonnolenti spazzini mattutini:

Frente al alba, los perros sepultan tu escultura
y ladran sobre ti sin conocerte,
mientras la prostituta amante acalla tus quejidos
y defiende tu sexo mutilado del barredor soñolineto que
avienta

[...]

montones de basura e inmundicia al llegar la aurora
(EIELSON J. E. 2003: 82).

Deve essere rimandata ad altre occasioni l'analisi, ancora non tentata e di promettenti risultati, del ricco arsenale di figure classiche rinvenibili nel poema del 1946, che secondo la Canfield annuncia, dopo *Reinos*, una nuova fase del percorso poetico di Eielson, caratterizzata dall'«ejercicio surrealista», dal «recurso de variados y fastuosos símbolos de matriz onírica, cadenas irregulares de metáforas, fragmentos de frases coloquiales», oltre che dal già segnalato «desafío de lo grotesco, lo feo, lo vulgar» (CANFIELD M. L. 1998: 13).

E si deve chiudere ormai la trattazione dei poemi “greci” del 1945. Testi che attestano un interessante frangente dell'orizzonte immaginativo e della ricerca espressiva dell'autore peruviano, con l'introduzione di procedimenti creativi, plessi tematici e nuclei figurativi che torneranno a lungo nelle vicende successive della sua letteratura, ma che - si deve riconoscere - non spiccano certamente (l'*Ajax* soprattutto) come pagine tra le più felici della sua opera:

sfiorate dinanzi alla ricca e sontuosa ricerca verbale e i complessi congegni simbolici e figurali di *Reinos* o *Bacanal* in una prosaicità a volte incolore, sforzata in un difficile confronto con i maestri antichi in un esercizio in definitiva freddo e insincero, che non regge il paragone, per esempio, con l'intensa, ispirata stagione "neo-avanguardistica" - come propendono a chiamarla gli studiosi - di *Habitación en Roma* o di *Noche oscura del cuerpo*.

Di quella nuova stagione, stagliata ormai sull'orizzonte italiano, incorniciata nel mondo latino che l'autore, stanziato a Roma, comincia a fare suo in un complesso percorso di iniziazione, si può offrire qui solo uno stilizzato schizzo. Si potrebbero ricordare, a testimonianza di quel nuovo itinerario, le prose di impronta odeporeica degli anni '50 - *Carta de Capri, Isla de Capri, Diálogo sobre Nijinsky*,⁶ - che recensiscono i pellegrinaggi tra Roma e i suoi dintorni mediterranei di un eccentrico turista dibattuto tra edonismo pagano e inquieti sussulti esistenziali. Ed andrebbero ricordati almeno dei momenti della menzionata poesia di *Habitación en Roma*, del 1952, sofferta *flânerie* del poeta attraverso una città eterna reduce dalle rovine della guerra e avviata nello spensierato sussulto economico del *boom*.

Qui trova seguito e si infittisce quel procedimento antinomico che già nei due poemetti del 1945 faceva cozzare contemporaneo ed antico, prosaico ed aulico, civiltà tecnologica e del consumo e civiltà antica. Il tessuto monumentale di Roma, già turbato dall'eccentrico egocentrismo di una voce poetica che oscilla tra pianto e riso, viene continuamente profanato dalle espressioni di una prosaica quotidianità borghese: siluetas de «personas correctamente vestidas de gris/con camisa y corbata» si stagliano contro «la pantalla atroz de la Sixtina» (EIELSON J. E. 2003: 168), el «wáter closet», sulla sponda del Tevere, si trova non lontano da «la sombra/ de una cúpula imposable» (EIELSON J. E. 2003: 162), «el caballo de marco aurelio» si innalza ironicamente «*contro il logorio de la vita moderna*»

6 Pubblicate nella colonna "Cartas de Occidente" del giornale "El Comercio" di Lima, sono state raccolte poi nell'antologia predisposta da Rebaza Soruluz (EIELSON J. E. 2010).

ed «el efebo de villa adriana» convive con «la dentadura de Marilyn Monroe» (EIELSON J. E. 2003: 170)... Ed Eielson, come tanti suoi contemporanei, come De Chirico e altri incursori del “ritorno all’ordine”, pure si adopera a frantumare e scheggiare il linguaggio realista dei maestri greci e romani in teste, torsi, capitelli e timpani spezzati, in un’estetica della rovina già bene attestata d’altronde dalla *Antígona* e dall’*Ajax*.

Sono d’altronde anni, quelli delle decadi del ‘50 e del ‘60, in cui si acuisce la crisi di Eielson nelle possibilità espressive del linguaggio verbale, della “poesia scritta”, della letteratura; crisi dalla quale sfugge ancora, però, l’alta vetta poetica di *Noche oscura del cuerpo* (1955), che inizierà la «búsqueda más prosaica, ni gloriosa ni glorificante» di un soggetto poetico che si è disposto a conoscere non «con el alma sino con el cuerpo» (USANDIZAGA H. 2002: 39-40)⁷, e dei romanzi rimasti per molto tempo inediti *El cuerpo de Giuliano* (1971), e *Primera muerte de María* (1988). In questa nuova direttrice creativa, scandita dalle pubblicazioni di *Temas y variaciones*, *Mutatis mutandis* (1954), *Eros/iones* (1958), *Canto visible e papel* (1960), Eielson si accanisce in una sperimentazione che approderà al calligramma, all’aforisma e alla tautologia, alla poesia combinatoria, concreta e visiva, mentre si infittisce il suo impegno nell’ambito plastico e figurativo, dove, come si è detto, maggiormente si svilupperanno gli esiti della parallela ricerca genealogica verso le tradizioni antiche del Perù precolombiano.

«Padre nuestro que estás en el agua/del tirreno/ y del adriático gemelo» (EIELSON J. E. 2003: 140), aveva invocato il poeta al Mediterraneo nei già ricordati versi di *Habitación en Roma*. Senza tradire il nume azzurro che ha protetto il suo felice esilio “latino”, accompagnato dal pittore sardo Michele Mulas, Eielson risalirà verso la polarità “materna” del Perù, che in *Nazca*, raccolto in *Celebración*, canterà in un omaggio evidentemente speculare a quello di *Habitación en Roma*: «Madre nuestra que estás en la arena/y en el aire

7 Nello stesso volume si trova un saggio di Martha Canfiel (2002b), che propone un minuzioso studio del sistema simbolico, e un altro di Silvia Marcolín (2002), che approfondisce lo studio della «poética del cuerpo» eielsoniana nell’ambito romanziistico e in fasi successive della sua *Poesía escrita*.

del desierto/tú que modelas nuestra vida/y nuestra muerte con la arcilla/y con el fuego de los siglos/ ciudad invisible que quizás no existes/pero vives en mis células antiguas» (EIELSON J. E. 2003: 344). La ricerca in questa genealogia materna si affermerà nella metafora di segno archeologico dello “scavo”, che in una poesia di *Sin título, Excavo en mi dorado Perú*, riesumerà di nuovo figure di antiche principesse, ma qui ormai “guarite” dai pallori postsimbolisti di *Reinos*, e appartenenti ai lignaggi di un’altra sontuosa, remota antichità (EIELSON J. E. 2003: 387).

E da quello scavo emergerà anche il compatto, per quanto breve, episodio di una scrittura saggistica di vocazione archeologica e antropologica⁸, in cui, oltre a venire a galla la conoscenza, per nulla approssimativa, delle antiche civiltà artistiche del Perù precolombiano⁹, chiaramente si definiscono i tratti di una passione primitivista che, in una forte unione di ricerca estetica e proiezioni filosofiche-esistenziali, guida l’ultimo tratto della sua parabola umana e creativa, certo sguarnita di risultati letterari rapportabili a quelli del passato¹⁰.

Eielson celebra in quegli scritti il dono di un’arte perduta in un’indistricabile ambiguità semantica, che negli albori creativi di una società sostanzialmente agrafa fonde “linguaggio mitico” e “linguaggio visuale”, e quindi la stupefacente “attualità” di quel repertorio, in particolare dei tessuti Chancay, reperti antichissimi e di estrema fragilità, sull’orlo quasi della consunzione fisica, e allo

8 Cfr. *Puruchuco* (1979), *La religión y el arte Chavín* (1981), *Escultura precolombina de cuarzo* (1982), *Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú* (1988), tutti raccolti nell’edizione a cura di Rebaza Soruluz (EIELSON J. E. 2010).

9 Allenata anche con l’esperienza sollecitata dalla sua passione di collezionista, come contribuisce ad approfondire un volumetto del 2013 (CANFIELD M. - CIABATTI A. eds. 2013).

10 Trovo condivisibile il giudizio di Coral sul ritorno di Eielson alla poesia con le opere dell’ultima stagione - *Sin título* (2000), *Celebración* (2001), *Canto visible* (2002), *Del absoluto amor* (2005) -, una poesia segnata da «un spiritualismo de baja resolución» e un generale impoverimento degli strumenti formali. Questa poesia, con cui Eielson sembra aver rinunciato per una sorte di voto ascetico alle ricchezze espressive del suo spontaneo talento poetico, sta forse pagando il prezzo dell’«excesiva ideologización y espiritualización a que se sometió el artista», nell’assenza «de una praxis concomitante y absolutamente necesaria para una asimilación cabal de aquellos saberes» (CORAL V. 2012: 167).

stesso tempo oggetti di potentissimo linguaggio contemporaneo. Si può vedere dunque come nella misteriosa rete di segni di quel patrimonio il peruviano trovi sollecitati problemi teorici ed epistemologici che hanno a lungo interessato la sua ricerca espressiva, sempre tesa con nostalgia romantica verso una innocenza primordiale, a risalire il percorso che ritorna all'arcano espressivo del linguaggio visuale e preverbale delle società magiche, primitive e arcaiche.

L'America Latina, sulla quale «el sol prehispánico no se ha puesto todavía», si rilancia allora come una «virginal reserva de caza» di esperienze estetiche che possono rigenerare el «rol subversivo» dell'arte occidentale, accerchiata dalla cosificazione e mercificazione della cultura di massa: «un arte cuya motivación fundamental no fue nunca el ornamento ni la complacencia ni el alarde individual, sino que nació de lo más sagrado del hombre, es decir, de su raíz cósmica, y por lo tanto del sentimiento y la idiosincrasia de todo un pueblo. Ningún cisma entre lo colectivo y lo individual» (*Puruchuco*, in EIELSON J. E. 2010: 188, 189).

Nell'episodio dell'intervista con la Canfield dedicata alle relazioni tra «clásico y precolombino» nella sua opera, il peruviano, come si è visto, non mancava di riconoscere la sintonia del suo lavoro plastico con l'orizzonte delle civiltà del Perù antico, rivalutando di esse «una vigencia de lo sagrado» smarrita da tempo nell'esperienza dell'arte occidentale, e soprattutto uno strumentario di artifici formali ed espressivi di fruttuosa fruibilità per i linguaggi dell'arte contemporanea, nati dal divorzio con il realismo tradizionale. È per questo che, dichiarava Eielson, quelle opere possono essere assorbite e riprese senza difficoltà nella ricerca estetica contemporanea, mentre la «belleza de una estatua griega», per quanto emozionante, continua ad apparire come un oggetto irrimediabilmente antico, «sin ningún enganche con el espíritu de nuestro tiempo» (EIELSON J. E. 2011: 43), modello di sterili accademicismi.

Dunque Eielson sembra aver imboccato un cammino che lo porta lontano da quel classicismo grecolatino che pure lo aveva infatuato nella gioventù, dagli sterili accademicismi dei vari ritorni alla classicità che hanno scandito il percorso dell'età moderna, per arretrare lo sguardo molto più in là, indietro, verso le età arcaiche

e primitive fino alle preistoriche, in cerca delle radici ancestrali e magiche dell'atto creativo e del vivere umano. E in quel cammino l'autore sa evitare anche la caduta in sterili, chiuse rivendicazioni identitarie delle origini nazionali, le cui radici, pure riconosciute, ammirate e celebrate, sono immerse nelle profonde e incommensurabili acque di una felice «infanzia de la humanidad» (EIELSON J. E. 2011: 45)¹¹.

Senza frapporre gerarchie, il pellegrino peruviano si riconosce umile erede di tutti gli «anónimos ancestros» che hanno fondato «nuestra identidad», dei «ceramistas de Nazca y Chavín» come degli «escultores Gabón, Baulé o Senufo», dei «primitivos sieneses» come degli «artistas de Altamira y Lascaux» (*La pasión según Sologuren*, in PADILLA J. I. 2002: 40); sentendosi figlio del Tevere romano e del Mediterraneo grecolatino, così come dell'oceano e delle sterili sabbie del Perù originario; celebrando la memoria dei tessitori di «Paracas, Huari o Chancay» così come quella del «Sardus Pater» e della «Sarda Mater» degli antichi nuragici (*Cerdeña, paraíso de piedra y silencio*, in EIELSON J. E. 2010: 340).

La tensione universalistica che illumina il miraggio creativo di Eielson si esprime perciò attraverso la linea curva del cerchio rivo-

11 «Si raíces las hay (aunque se trata de una metáfora vegetal que no me convence) entonces se trata de las raíces de la especie humana», scriverà in *Correspondencia con Luis Rebaza Soruluz* (EIELSON J. E. 2010: 398), un testo del 1997 che costituisce a mio avviso uno dei più compatti episodi della riflessione di Eielson attorno alla sua relazione con le origini peruviane, scritto in risposta all'unico studio che con sistematicità si era avvicinato alla sua figura da quella prospettiva, situandolo nel gruppo dei letterati e artisti peruviani della sua generazione, quello di Rebaza Soruluz (2000). In una lunga lettera «con un mínimo estilo epistolar» (EIELSON J. E. 2010: 396), rivendicando il carattere solitario e appartato della sua traiettoria creativa, respingendo con forza, come si è visto, lo stesso concetto di “radice nazionale”, prendendo le distanze dalle “arcadie ancestrali” di idealizzate essenze precolombiane nelle quali ha visto ancorarsi le ricerche di tanti autori latinoamericani, Eielson con decisione segnala quella zona profonda della creatività umana, immune, in linea di principio, ad ogni tentativo di determinazione nazionale, nella quale avevano scavato le ricerche primitiviste di un Picasso o di un Klee, di un Moore o di un Long, nella ricerca non di definite identità, ma di nuovi “linguaggi”: per elaborare «una novísima gramática universal que —a partir de algunos datos ancestrales— descubre formas de comunicación artística inéditas, que a veces combinan la más avanzada tecnología con viejas técnicas artesanales y manuales» (EIELSON J. E. 2010: 401).

lutivo e della spirale infinita, che nel suo dilatato universo artistico attraversa, trattiene e chiama a convivere geografie e temporalità illimitate. Già i palinsesti di *Antígona y Ajax en el infierno*, tra pacata nostalgia della classicità e precoce ironia posmoderna, scagliavano l'antichità greca nella contemporaneità lacerata dai fuochi della guerra e frammentata nell'esperienza della frigida civiltà tecnologica, come si è visto. Ma l'operazione si ripeterà incessantemente nelle successive proposte.

Ne *El cuerpo de Giulia-no* proietterà i drammi del mondo della selva andina nello spazio monumentale di un'Europa antica perturbata da algide fantasie fantascientifiche. Nella serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* e nei famosi *Quipus* le sabbie del lontano Perù e i nodi degli antichi progenitori incaici si incrosteranno e annoderanno nelle tele delle seconde avanguardie europee. Se nella *Pirámide de trapos* l'assemblaggio di un cumulo di stracci innalza un omaggio a una forma archetipica dell'antica civiltà mediterranea, lo stesso modulo costruttivo si declinerà nell'espazio peruviano delle antiche culture Paracas nell'istallazione *Piramid/Paracas*.

Ed ancora nell'istallazione *Última cena* Eielson chiamerà al dialogo radici cristiane, cultura rinascimentale e origini peruviane: spogliando l'episodio evangelico immortalato da Leonardo dalla sua cornice rinascimentale e proiettandolo simbolicamente verso il mondo della costa peruviana, suggerendo così una universale continuità semantica ed emotiva tra la frugale cena mediterranea e quella dei poveri pescatori delle sponde atlantiche.

Forgiate al calore di un nomadismo incessante, frutto delle trasmissioni "transverbales" e "transculturales" di una figura che ha fatto del viaggio, della scoperta continua, la cifra essenziale della sua esistenza, queste opere, anch'esse in viaggio nello spazio e nel tempo, perdute alcune nella breve durata di un gesto creativo volontariamente effimero, resistite altre con la forza dei loro messaggi umani ed estetici, recano la testimonianza di un progetto creativo che ha sfidato con successo anguste chiusure nazionalistiche, invitando con alto universalismo a un dialogo interculturale tra diverse civiltà e patrimoni artistici, di ogni latitudine e tempo.

Bibliografía

CANFIELD Martha L., 1993, *Introduzione. Quelle fonti di gioia immobile...*, in Jorge E. EIELSON, *Poesía escrita*, con testo a fronte, a cura di Martha L. CANFIELD, Le Lettere, Firenze, pp. 7-13.

CANFIELD Martha L., 1998, *Introducción a Jorge E. Eielson, Poesía escrita*, edición de Martha CANFIELD, Norma, Bogotá.

CANFIELD Martha L. (Editora), 2002, *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main.

CANFIELD Martha L. 2002a, *Una biografía artística y literaria*, en Martha L. CANFIELD (Editora), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 17-30.

CANFIELD Martha L. 2002b, *Largo viaje del cuerpo hacia la luz*, en Martha L. CANFIELD (Editora), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 97-126.

CANFIELD Martha - CIABATTI Antonella (Curatrici), 2013, *Eielson artista e collezionista*, Palazzo Medici Riccardi, 6 maggio - 2 giugno 2013, Centro Studi Eielson, Firenze, 2013.

CORAL Víctor, *Celebración sin título: la poesía última de Jorge Eduardo Eielson*, "Escritura y Pensamiento", año XV, n. 30, 2012, pp. 157-168.

EIELSON Jorge E., 1987, *Primera muerte de María*, Fondo de Cultura Económica, México.

EIELSON Jorge E., 2003, *Vivir es una obra maestra. Poesía escrita*, Aves del Paraíso, Madrid.

EIELSON Jorge E., 2007, *Di stanza a Roma*, a cura e con la traduzione di Martha CANFIELD, testo spagnolo a fonte, Ponte Sisto, Roma.

EIELSON Jorge E., 2009, *El cuerpo de Giulia-no*, prefacio de Gabriel BERNAL GRANADOS, Magenta, México.

EIELSON Jorge E., 2010, *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005*, edición, introducción, cronología y notas de Luis REBAZA SORALUZ, Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de Arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

EIELSON Jorge E., 2011, *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, Sibila, Sevilla.

GUARDIA HERNÁNDEZ Andrea Milena, 2016, *The Endless Burial of Polynices in Jorge Eduardo Eielson's Antígona*, "MuseMedusa", n. 4, http://musemedusa.com/dossier_4/andrea-milena-guardia-hernandez/ (consultato il 15/1/2016).

MARCOLÍN Silvia, 2002, *La poética del cuerpo*, en Martha L. CANFIELD (Editora), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 63-82.

MINARDI Giovanna, *Visioni apocalittiche in El cuerpo de Giulia-no*, "Altre modernità", n. 1, pp. 144-158 (numero speciale dedicato a "Apocalipsis 2012").

NUZZO Giulia, 2014, *De Perú a Italia, el largo viaje de Jorge E. Eielson*, "Cultura Latinoamericana", vol. 20, julio-diciembre, pp. 287-318.

PADILLA José Ignacio (Editor), 2002, *nu/do. homenaje a j. e. eielson*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

PIANACCI Rómulo, 2008, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Irvine, California.

RAMÍREZ FRANCO Sergio, 2000, *A favor de la esfinge. La narrativa de Jorge Eduardo Eielson*, UNMSM, Lima.

REBAZA SORALUZ Luis, 2000, *La creación de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Bianca Varela*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

REBAZA SORALUZ Luis, 2004, *Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no-escrita de Jorge Eduardo Eielson*, en Jorge Eduardo EIELSON, *Arte poética*, edición, prólogo y cronología de Luis REBAZA SORALUZ, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-50.

ROLLAND Romain, 1915, *L'Antigone éternelle*, in *Toward Permanente Peace. A Record of the Women's International Congress (Held at the Hague, April 28th - May 1st, 1915)*, National Labour Press, London.

SOFOCLE, 2007, *Le tragedie*, traduzioni di Raffaele CANTARELLA, Umberto ALBINI e Vico FAGGI, introduzione di Dario DEL CORNO, Mondadori, Milano.

STEINER George, 1990, *Le Antigoni. Un grande mito classico nell'arte e nella letteratura dell'Occidente*, traduzione dall'inglese di Nicoletta MARINI, Garzanti, Milano.

USANDIZAGA Helena, 2002, *Símbolos ígneos en la poesía de Eielson*, en Martha L. CANFIELD (Editora), *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, pp. 31-44.

Antígonas

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Como bien sabemos, es clásica la obra que, desprendiéndose del vínculo que la ata a los acontecimientos históricos y al pensamiento de la época en la que ha surgido, sabe mantener actual su mensaje abriéndose a sucesivas lecturas y resignificaciones. Según afirma Italo Calvino (2011 [1995]: 8) en sus conocidas definiciones «i classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato (o più semplicemente nel linguaggio o nel costume)». Por otra parte los aportes de estos días nos muestran la vitalidad de los llamados temas clásicos, problemáticas inagotables y reiteradas de la humanidad y, más aún, la capacidad de estos textos de resemantizarse constantemente.

El caso de Antígona es paradigmático como lo muestran sus múltiples reescrituras –de Cocteau a Espriu, de Brecht a Yourcenar a Zambrano– si queremos ceñirnos al solo ámbito europeo contemporáneo.

La redacción sofoclea de Antígona, como nos señalan los comentaristas, presenta la dialéctica entre ley humana y divina, entre lo público y lo privado, entre derecho del individuo y del Estado, entre humanismo instintivo y legalismo coercitivo, entre arbitrio de las instituciones y sus representantes y normas impercederas, las normas dictadas por la *pietas*, en el caso específico.

En América latina la tragedia de Antígona ha tenido múltiples elaboraciones en diferentes naciones y en todas las latitudes. Queriendo acotar el terreno de estudio a la sola Argentina, entre 1952 y la actualidad encontramos catorce piezas teatrales sobre el tema, la mitad de las cuales inéditas. Y todo eso sin olvidar una primera Antígona, folletinesca, de Roberto Payró que se remonta a 1885. Como afirma Rómulo Pianacci –arquitecto, autor y director teatral que se ha dedicado al estudio del personaje y de sus repropósitos– las Antígonas criollas llevan la marca histórica del contexto en el que se forjaron, hasta el punto que, en el caso argentino, el crítico considera necesario inscribirlas en tres distintas etapas según la fecha de redacción y los acontecimientos con los que dialogan. La primera inicia el 11 de noviembre de 1951, en coincidencia con el éxito electoral de la dupla Perón–Quijano; la segunda empieza con la llamada Revolución Libertadora de 1955, que aleja a Perón del poder y consagra la ocupación de todos los cargos de cultura de parte de la oposición antiperonista –o “gorila” si se quiere utilizar la jerga política argentina– que sustituye al gobierno anterior; la tercera corresponde a la caída de la dictadura militar y la recuperación de la democracia, en 1983 (PIANACCI R. 2015: 113). Por ser muchas obras inéditas prefiero centrar mi mirada en los textos de los autores más reconocidos: *Antígona Vélez* (1952), de Leopoldo Marechal y *Antígona furiosa* (1986), de Griselda Gambaro.

Marechal¹ traslada la tragedia tebana a una estancia pampeana y el enfrentamiento fratricida se trenza con la contraposición entre la población europea y la autóctona, expresada en el consabido binomio civilización y barbarie. Situación, esta, que lleva varios comentaristas a colocar la acción a finales del siglo XIX, poco antes de la Conquista del Desierto, «antes de 1879, por las continuas referencias que Antígona Vélez hace a la batalla de la costa del Salado donde su padre perdió la vida» (ADSUAR FERNÁNDEZ M. D. 2004). En este marco, Ignacio/Polinices paga la culpa de haber combatido con los indios liderando el malón contra su propia gente y Antígona, que no ha respetado la prohibición puesta por Creonte/

1 Para un puntual análisis de la pieza véase MELO MENDOZA D., *Antígona Vélez de Leopoldo Marechal*.

Don Facundo Galván –tutor de la joven– de sepultar el cuerpo, es condenada a cabalgar al atardecer en el territorio ocupado por los indios que cercan la estancia, volviéndose seguro blanco de sus lanzas. Lisandro Galván/Hemón, incapaz de hacer recapacitar al padre, al principio intenta prohibir la salida de la joven y sucesivamente, viendo que ella comprende y comparte la lógica de Don Galván, decide acompañarla en la cabalgada mortal, dramática alternativa a las bodas que tenían que unir a los dos enamorados.

El nombre de la estancia –La Postrera– indica a las claras su condición de reducto blanco en territorio indio, de baluarte de la civilización y puesto avanzado del progreso². *Antígona Vélez* conjuga por lo tanto el tema del hipotexto griego con el binomio constitutivo de la identidad nacional remitiendo implícitamente a una obra paradigmática de la tradición argentina como *La cautiva* (1837) de Echeverría. Antígona muestra el mismo valor de María en defender a su mundo, evidenciando una entereza que contrasta con la visión misógina ofrecida por Don Galván. Sin embargo son algunos elementos simbólicos seleccionados por Marechal los que vinculan profundamente las dos obras. El más plástico y explícito es la presencia del ombú, que la acotación del autor al comienzo del Cuadro Cuarto carga de múltiples significados al indicar: «Lisandro, a la derecha del ombú, y Antígona Vélez, a la izquierda, los dos inmóviles, darán la impresión de una estampa bíblica: la pareja primera junto al árbol primero» (MARECHAL L. [1952]). Lisandro/Hemón y Antígona son representados como la nueva pareja edénica que será el germen de la nación. Es una pareja destinada a morir y a ser recordada, al final de la obra, con una doble emblemática sepultura cercana en su simbolismo a la tumba de Brian y María a la que «fórmale grata techumbre/ la copa extensa y tupida/ de un

2 María Dolores Adsuar Fernández lee en el nombre de la estancia una doble carga simbólica: «El nombre es simbólico por partida doble, no sólo ya por lo que respecta a su nombre y que nos hace presagiar la tragedia, sino por la anécdota que ahora adelantamos. En repetidas ocasiones se nos menciona en la obra que Luis Vélez, padre de Antígona, murió luchando contra los pampas en la costa del río Salado, y probablemente Marechal no desconociera la historia de una famosa estancia llamada igualmente “La Postrera”, situada en Buenos Aires junto al río Salado, donde en 1872 tuvo lugar un famoso crimen pasional» (ADSUAR FERNÁNDEZ M. D. 2004).

ombú donde se anida/ la altiva águila real» (ECHEVERRÍA E. [1837]) según recita el epílogo del poema de Echeverría. Parece evidente como en ambos casos las sepulturas marcan el territorio blanco, sacralizado por la presencia de los héroes difuntos, y contrapuesto al desierto, la tierra dominada por los indios que se prefigura rápidamente conquistada al territorio patrio, como declara Don Facundo al final de la obra de Marechal:

HOMBRE 1° (*a Don Facundo*).— Señor, estos dos novios que ahora duermen aquí no le darán nietos.

DON FACUNDO.— ¡Me los darán!

HOMBRE 1° ¿Cuáles?

DON FACUNDO.— Todos los hombres y mujeres que, algún día, cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre (MARECHAL L. [1952]).

Antígona Vélez tiene carácter fundacional como su hipotexto romántico, con el que comparte elementos modélicos aun en presencia de varias diferencias. Contraponiéndose a la afirmación de Derrida (1974 en PIANACCI R. 2015: 21) según la cual el rasgo fascinante de la obra sofoclea y de su personaje es «la puissante liaison sans désir» que lleva a «supporter depuis le dehors ou le dessous d'une crypte», el centro de *Antígona Vélez* es, una vez más, la pareja que si bien no llega a tener descendencia se imagina como ancestro simbólico de la nación. De la pareja se subraya el valor institucional de núcleo social mientras se coloca en posición marginal el vínculo erótico de sus miembros, entre otros aspectos para no reafirmar lo incestuoso que, fundamental en la genealogía de Antígona, se desliza aquí en la relación fraternal que ésta y Lisandro han mantenido en su infancia. Como comenta Pianacci (2015: 119): «El incesto se formula en Marechal, no en sentido vertical sino en horizontal, quizás porque sea imposible presentarlo fuera del tiempo mítico al que remite la tragedia griega».

Cabe sin embargo interrogarse sobre el carácter que a la naciente nación le atribuye el autor ya que la mecánica reposición del contenido patriótico del poema romántico parece contradictoria

en un momento políticamente muy distinto a la época de Echeverría, intelectual unitario y liberal que se contraponen a la nación federal y bárbara fuertemente estigmatizada, sobre todo si se hace hincapié en la arraigada fe peronista de Marechal. Es sabido, por ejemplo, que *Antígona Vélez* fue solicitada a Marechal por la propia Eva Perón para abrir la temporada teatral el 25 de mayo de 1951 después de haber escuchado hablar de ese texto que había sido encargado a Marechal por José María Unsaí, director del Teatro Nacional Cervantes. Texto que, en su única versión mecanografiada, había sido perdido por la actriz Fanny Navarro, quien tendría que protagonizar la obra (PIANACCI R. 2015: 116-117). Marechal se niega a reescribir la pieza pero no puede rehusar frente a un llamado en persona de Eva, quien subraya su condición de «gran poeta y peronista». En palabras del autor:

Ganado por su encantamiento, me puse a la obra que me llevó todo ese día y su noche consiguiente, asistido por Elbia [la esposa] [...] que trabajó conmigo hasta el amanecer. En la tarde siguiente leí la obra en el escenario del Cervantes, ante los actores y Enrique Santos Discépolo (el inefable Discepolín) que haría la puesta en escena. El drama se representó el 25 de mayo de 1951, en condiciones precarias de tiempo, escenografía y ensayos. Fue un gran éxito de público y de crítica (MARECHAL L. 1992: 50).

Considerando la fuerte adhesión peronista del autor, es lógico observar que la refundación nacional propuesta en la pieza se presenta como más incluyente. Ese rasgo se refleja en la presencia de un coro de composición proletaria que desempeña un papel más amplio del que le reservaba el teatro clásico. En la obra de Marechal el coro aumenta su interacción y se erige en verdadero actor social, partícipe de la acción frente a la consabida marginalidad que le atribuía la tradición griega. Marca otra diferencia con la pieza sofoclea como con el poema echeverriano el reconocido papel protagónico jugado por la mujer, quien adquiere una centralidad que estas obras no le reconocían, a pesar de la importancia del rol de las heroínas.

Por otra parte es bien sabido que el desarrollo del papel femenino en la sociedad argentina del siglo pasado es deudor, en lo social e institucional, justamente de la actitud de Evita y de su actividad, a la que la pieza de Marechal parece homenajear³.

La *Antígona Furiosa* de Gambaro, escrita entre 1971 y 1973, fue puesta en escena por primera vez el 24 de septiembre de 1986 en el Goethe Institute de Buenos Aires bajo la dirección de Laura Yusem, cuando su autora volvió del exilio en Barcelona, y publicada solo en 1989.

Como hemos visto, el texto de Marechal, aun modificando lugar y tiempo de los acontecimientos, propone puntualmente los antecedentes que involucran a los dos hermanos y disparan la tragedia mostrando una fuerte adhesión a la trama sofoclea. Gambaro, en cambio, esboza los sucesos a través de la voz de una Antígona ahorcada y repentinamente rediviva que dialoga con solo dos personajes quienes, a través de cambios de roles y narraciones de los hechos, reconstruyen el drama. A pesar de la distinta estructuración, Gambaro recupera fielmente muchos de los parlamentos sofocleos al punto que la pieza a ratos no parece completamente comprensible sin un detallado conocimiento del hipotexto o la posibilidad de un cotejo para devolver completo significado a los diálogos elípticos.

Frente a esa adhesión textual, sin embargo, *Antígona furiosa* sacrifica la oposición piedad/impiedad que atraviesa el hipotexto griego, ya que el nexos entre los dos reside en la afirmación de la

3 Adsuar Fernández subraya el vínculo entre la primera dama peronista y la heroína griega reelaborada por Marechal comparando dos afirmaciones sorprendentemente cercanas: «Los hombres viven de acuerdo con lo que razonan; nosotras vivimos de acuerdo con lo que sentimos; el amor nos domina el corazón y todo lo vemos en la vida con los ojos del amor... Los hombres con más facilidad pueden destruir, haciendo la guerra. Ellos no saben lo que cuesta un hombre, nosotras, sí.» Éste podría ser parte del discurso de Antígona Vélez, y no nos equivocáramos al tratar de ubicarlo en el texto teatral. Así lo confirma don Facundo al afirmar: «¡Que las mujeres lloren! Nosotros ponemos la sangre». Pero el discurso no es de Antígona, sino de Eva Perón, pronunciado en el mismo año 1951. No en vano, el historiador Fermín Chávez -que la conoció y frecuentó durante los años '50 junto a tantos otros intelectuales argentinos- gustaba de llamarla «la Antígona de Los Toldos», su lugar de nacimiento, que no Tebas» (ADSUAR FERNÁNDEZ M. D. 2004).

heroína sofoclea:

Ahi infelice,
né tra gli uomini né tra i defunti
abiterò, non con i vivi, non con i morti
(SÓFOCLES 1982: 315; vv. 850-853).

De ahí que en *Antígona furiosa* la prohibición de Creonte se presente como un orden incuestionable y el centro temático coincida con la condena sufrida por la protagonista y con la brutal hipocresía que mueve el rey en la elección de su forma: dejar que Antígona muera de muerte natural por falta de nutrición o se suicide, evitando que el derramamiento de sangre recaiga sobre Creonte y la ciudad de Tebas. Motivación que Gambaro no expresa y que hay que rescatar en Sófocles:

La condurrò in un luogo deserto di orma mortale, e la nasconderò viva in un antro di pietra, ponendole vicino quanto cibo basti per evitare il sacrilegio, perché non sia condannata tutta la città. E là invocando Ade, che unico venera tra gli dèi, otterrà forse di non morire; o allora finalmente comprenderà che è vana fatica venerare Ade (SÓFOCLES 1982: 309; vv. 773-780).

La Antígona de Gambaro sin embargo no se limita a afirmar: «No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos». Sino que añade: «Desapareceré del mundo, en vida» (GAMBARO G. 1989: 210).

La condición híbrida de Antígona, suspendida entre el mundo de los vivos y el de los muertos sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos, remite a la práctica de la desaparición implementada por la última dictadura militar. Este tema ressignifica a la obra y se vuelve su centro. La protagonista comparte con las víctimas del régimen su situación de alejamiento forzoso de la vida diaria, de muerte no declarada, de imposible acceso a los ritos fúnebres y elaboración del luto de parte de los deudos. La centralidad de la

condena al régimen militar explica el acusado papel protagónico asignado a Antígona y conlleva tanto su condición de narradora – junto al rol de heroína– como la circularidad estructural de la pieza en la que la ahorcada revive para narrar su tragedia y reafirmar la decisión que la había llevado a la muerte:

Antígona: No. Aún quiero enterrar a Polinices. “Siempre” querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces.

Antínoo: Entonces ¡“siempre” te castigaré Creonte! (GAMBARO G. 1989: 217)

La firmeza de la decisión de Antígona como la reiteración de su condena ponen de manifiesto la visión pesimista de Gambaro y «confirma[n] la imposibilidad de luchar contra la injusticia y el poder al quitarse la vida la protagonista» (MELO MENDOZA D., *Intertextualidad y parodia en Antígona Furiosa*). Pero al mismo tiempo la visión paródica del poder –presentado como un fantoche que solo se anima cuando el corifeo entra en él– socava su autoridad, abre resquicios en su solidez y hace vislumbrar una difusa visión autoritaria del poder que, como en el caso argentino, pudo autorizar el imperio militar. Me refiero a la tácita adhesión que se expresaba con la afirmación «por algo será» que acompañaba los comentarios a casos de desaparición, que en palabras del corifeo gambariano suena así: «Y si el castigo te cayó encima, algo hiciste que no debías hacer. ¿Qué pretendés? Llevaste tu osadía al colmo, te caíste violentemente» (GAMBARO G. 1989: 211). No casualmente esta consideración del corifeo sustituye la respuesta sofoclea, vinculada a la genealogía mítica de la protagonista: «Giunta all'estremo ardimento contro il soglio eccelso di Dike cozzasti, o figlia, fortemente; e sconti la colpa paterna» (SÓFOCLES 1982: 315; vv. 353–355) poniendo énfasis en la contextualización de la pieza.

Como la obra de Marechal, también *Antígona furiosa* se muestra en estrecho diálogo con la tradición cultural nacional. Del punto de vista formal remite al género teatral del sainete y del grotesco, de los que recupera la ironía y el gusto por la paradoja, muy presente

en los parlamentos de coro-testigos-autoridad. En la ambientación se aprecia una análoga referencia al contexto popular evocado en el escenario-cafetín en el que se inscribe la acción. En las citas y las alusiones, en cambio, no falta la vinculación con la tradición culta, que no se escapa, sin embargo, al gusto sarcástico que atraviesa toda la obra, como en el caso de la cita rubendariana: «Está triste, /¿qué tendrá la princesa?/ Los suspiros se escapan de su boca de fresa» (GAMBARO G. 1989: 204) cuya levedad formal y expresiva se contraponen con violento sarcasmo a la condición de Antígona. Es justamente esta veta de amarga ironía la que permita sobrellevar la abierta alusión a la desaparición: una Antígona “loca” (GAMBARO G. 1989: 203) como las madres de plaza de Mayo, que vuelve de la muerte por ahorcamiento para abandonarse nuevamente a ese estado al finalizar su discurso. Muerta-no muerta como los desaparecidos por la dictadura, sepultada en vida por sepultar un muerto del que no se muestra el cadáver como fueron sepultados en los centros clandestinos de detención los “subversivos” para ser sucesivamente abandonados, insepultos, a las aguas del Río de la Plata.

Las dos Antígonas argentinas comparten, además, la referencia al mundo shakespereano que se expresa en el coro de brujas de clara resonancia macbethiana propuesto por Marechal y en la cita del canto de Ofelia en *Hamlet* con el que Gambaro abre y cierra su pieza. En dichas referencias se puede leer un homenaje a los caracteres inmortales delineados por el dramaturgo inglés, expresión de la insania de la codicia de poder en el primer caso y de la fuerza del amor desesperado en el otro. Pero fundamentalmente la alusión al mundo shakespereano no es sino una declinación ulterior de la definición de “clásico” ofrecida por Calvino.

Para comprender las recientes resemantizaciones del personaje de Antígona es necesario recordar el profundo significado político y religioso de la tragedia griega y la dimensión colectiva que revestía en la sociedad helénica (DEL CORNO D. 1982: 1-6), caracteres recuperados en las versiones contemporáneas.

Resumiendo las escuetas consideraciones hechas, se puede afirmar que las dos reelaboraciones argentinas mueven del original so-

focleo, del que conservan temática, desarrollo y desenlace, pero los actualizan declinándolos según las urgencias de la política nacional. En ambas piezas, además, la trama griega se vincula a un hipotexto argentino que define las coordenadas espaciales y temporales pero que, sobre todo, brinda a las obras un nuevo significado político profundamente radicado en la etapa histórica de la que surgen y que les asegura la revitalización sin la cual los clásicos perderían su valor literario y ético y habrían desaparecido del panorama cultural contemporáneo.

Bibliografía

ADSUAR FERNÁNDEZ María Dolores, 2004, *Muerte y transfiguración de ANTÍGONA VÉLEZ*, en “Tonos, Revista electrónica de estudios filológicos”, VIII, http://www.um.es/tonosdigital/znum8/Resenas/3-libro_antigona.htm (última consulta octubre 2016).

CALVINO Italo, 2011 [1995], *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.

DEL CORNO Dario, 1982, *Introduzione*, in Sofocle, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di Dario DEL CORNO, traduzione di Raffaele CANTARELLA, Mondadori, Milano.

DERRIDA Jacques, 1974, *Glas*, Galinée, Paris.

ECHVERRÍA Esteban, [1837], *La cautiva*, <https://docs.google.com/document/d/14zIQkT-knRFk3C4TSsElzJ8Cik-DPavwdXAVBQxlx-qc/edit> (última consulta octubre 2016).

GAMBARO Griselda, 1989, *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.

MARECHAL Leopoldo, [1952], *Antígona Vélez*, <https://drive.google.com/file/d/0B3uLJGJPIfIHUaDVuTm5PY3VEakU/view?pli=1> (última consulta octubre 2016).

MARECHAL Leopoldo, 1992, *Introducción*, en *Antígona Vélez*, Colihue, Buenos Aires.

MELO MENDOZA Doris, *Antígona Vélez de Leopoldo Marechal: Revisión*

de la barbarie en Argentina que se inscribe en la tragedia de Sófocles, https://www.academia.edu/3674349/_Ant%C3%ADgona_Vélez_de_Leopoldo_Marechal_Revisión_de_la_barbarie_en_Argentina_que_se_inscribe_en_la_tragedia_de_Sófocles_ (última consulta octubre 2016).

MELO MENDOZA Doris, *Intertextualidad y parodia en Antígona Furiosa de Griselda Gambaro: Adaptación del texto sofocleano*, https://www.academia.edu/3518602/_Intertextualidad_y_parodia_en_Ant%C3%ADgona_Furiosa_de_Griselda_Gambaro_ (última consulta octubre 2016).

PIANACCI Rómulo, 2015, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Losada, Buenos Aires.

SÓFOCLES, *Antígona*, 1982, en *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di Dario DEL CORNO, traduzione di Raffaele CANTARELLA, Mondadori, Milano.

L'Electra Garrigó di Virgilio Piñera: appunti “di genere” tra Atene e La Habana

Stefano Amendola

Università degli studi di Salerno

L'antica e “triplice” Elettra

Nell'esiguo panorama dei drammi superstiti del teatro greco Elettra gode di una sua “unicità”; nel giro di quasi cinquant'anni, infatti, la figlia di Agamennone e Clitemnestra appare sulla scena ateniese quale protagonista (o co-protagonista) di ben tre diverse tragedie, le *Coefore* di Eschilo e le *Elettra* di Sofocle ed Euripide: ciò rende possibile un confronto quanto mai diretto ed immediato tra le creazioni dei tre più celebri drammaturghi, una lettura “comparata” dei loro drammi¹, suggerita in realtà dagli stessi autori antichi². Questo “essere triplice” di Elettra non è la sola singolarità a caratterizzare la drammatizzazione sulla scena greca del mito degli Atridi: Eschilo, il primo a inscenare le vicende fatali di Agamennone e del suo *ghenos*, deve ideare e attuare quella che appare una significativa novità performativa, rispetto almeno a quanto si è ri-

1 Cfr. recentemente GARVIE A. F. 2012: 285-290.

2 Si pensi alla critica condotta da Euripide nella sua *Elettra* alla scena del riconoscimento come concepita da Eschilo (cfr. tra gli altri PADUANO G. 1970; MARTINA A. 1975 e recentemente ZEITLIN F. I. 2012: 361-378): il più giovane drammaturgo, nel portare in scena le sue obiezioni, presuppone che il pubblico ben conosca il precedente eschileo.

cavato sull'aspetto più propriamente scenico-drammaturgico dei suoi drammi superstiti. In diversi momenti dell'*Oresteia* (la sola trilogia del teatro tragico giuntaci interamente), il poeta deve infatti prevedere la possibilità per il suo pubblico di vedere/intravedere uno spazio interno e, nello specifico, di penetrare con lo sguardo nei meandri della reggia (DI BENEDETTO V. 1984: 403-406; DI BENEDETTO V. - MEDDA E. 1997: 88-89) per scorgervi le tracce e i resti di due omicidi, quello di Agamennone, per mano della moglie Clitemnestra, e quello della stessa Clitemnestra ad opera di suo figlio Oreste. Gli stratagemmi "tecnici" escogitati da Eschilo per rivelare l'interno della casa del sovrano, che fa da sfondo ai primi due drammi (*Agamennone* e *Coefore*) dell'*Oresteia*, sottolineano come il palazzo degli Atridi abbia un ruolo centrale nella vicenda tragica, diventandone quasi uno dei protagonisti: come rivelato dalla stessa Clitemnestra, è il demone della casa (DI BENEDETTO V. 1984: 396-398) ad aver assassinato il marito, quell'antico demone, al quale devono essere imputati anche gli antichi crimini di Atreo contro il fratello Tieste (Eschilo, *Agamennone*, vv. 1497 ss.).

La reggia però non è solo l'abitazione del demone sanguinario che perseguita la stirpe degli Atridi, la dimora maledetta, in cui crimini vecchi e nuovi si succedono e si confondono senza soluzione: essa è anche la casa dei figli di Agamennone, di Oreste, che da quella casa è stato fatto fuggire neonato per potervi ritornare da adulto come vendicatore del padre, e di Elettra, la principessa, la quale, in quanto donna, è destinata a rimanere nella casa del padre per lasciarla esclusivamente nel giorno del matrimonio, nel quale passerà nell'abitazione dello sposo. Proprio nella descrizione del rapporto tra l'*oikos* - inteso sia come luogo fisico sia come insieme dei legami familiari che lo caratterizzano - e il personaggio femminile di Elettra è possibile evidenziare brevemente alcune significative differenze tra i tre drammaturchi classici.

Nelle *Coefore* di Eschilo la fanciulla appare fuori dalla reggia, luogo occupato, invece, da Clitemnestra e Egisto, gli assassini di Agamennone e gli usurpatori del potere del sovrano ucciso: Eschilo, infatti, assegna completamente la giovane fanciulla allo spazio esterno della tomba paterna, dove ella è stata inviata dalla madre

omicida per compiere un rito che storni i funesti presagi notturni avuti dalla stessa Clitemnestra. Elettra indossa perciò gli abiti del lutto a lei così opportuni³, quasi del tutto simile ad una schiava⁴, confusa tra le altre serve del coro. Purtuttavia, superata una prima iniziale esitazione e riunitasi a Oreste, la giovane saprà farsi sacerdotessa del culto paterno (AMENDOLA S. 2006: 32-43) e, proprio attraverso il lamento funebre - *il kommos* trenodico - ella giunge a creare le condizioni favorevoli affinché il fratello possa compiere materialmente la vendetta su Egisto e Clitemnestra (FOLEY H. P. 2001: 35). La vendetta contro gli assassini del padre non è però il solo obiettivo di Elettra: la giovane spera per Oreste e per sé di recuperare il possesso della casa paterna⁵, dalla quale ella si sente ingiustamente esclusa. Per Elettra la riconquista della reggia equivale inoltre anche alla riconquista della sua dignità di principessa e di donna, che, con la morte dei propri nemici, riacquisterà il diritto a quelle nozze dignitose negatele invece dalla madre e dal suo compagno Egisto⁶. In Eschilo il compito della fanciulla si esaurisce così nell'officiare il rito presso la tomba paterna: l'ingresso nella casa toccherà al solo Oreste; al figlio maschio spetterà infatti portare a

- 3 Celebre è la trilogia *Mourning Becomes Electra* (1931) del drammaturgo statunitense Eugene Gladstone O'Neill, opera certamente ben nota a Virgilio Piñera: cfr. FERRERO HERNÁNDEZ C. 2012: 37-52. Sulle diverse riprese in età moderna del mito di Elettra cfr. tra gli altri AVEZZÙ G. 2002; CONDELLO F. 2010; BAKOGIANNI A. 2011. Per la presenza del mito di Elettra e, più in generale, di quello degli Atridi nella letteratura ispano-americana cfr. la rassegna di opere realizzata da HUALDE PASCUAL P. 2012: 195-198.
- 4 «Io sono del tutto simile a una schiava» (*ἀντιδουλος*): così dice di sé Elettra al v. 135.
- 5 Cfr. Eschilo, *Coefore*, vv. 130-131: «Come potremmo tornare ad essere padroni della nostra casa?» (traduco il testo offerto dal codice Mediceo 32,9 - πῶς ἀνάξομεν δόμοις; - con la minima correzione del trådito ἀνάξομεν nel più efficace congiuntivo ἀνάξωμεν, come suggerito da Pauw nel XVIII secolo: cfr. CIFTI V. 2006: 62-63). Nella preghiera a Ermes ctonio, che accompagna le offerte alla tomba del padre, Elettra pone immediatamente quale obiettivo per sé e per Oreste la riconquista della reggia.
- 6 Eschilo, *Coefore*, vv. 486-487: «Ed anch'io ti porterò libagioni nuziali dalla mia intatta eredità lasciando la casa paterna». Questa la promessa che Elettra pronuncia sul tumulo paterno per ottenere dal defunto Agamennone aiuto e protezione nel compimento della vendetta su Clitemnestra e Egisto: la riconquista della reggia è condizione necessaria per la donna affinché ella possa lasciarla quale sposa.

compimento il matricidio.

Sofocle - la cui *Elettra*, di datazione incerta⁷, appare maggiormente avvicinabile alle *Coefore* eschilee che alla omonima tragedia euripidea - affida la prima traccia scenica della presenza di Elettra ad un indizio esclusivamente sonoro, un grido disperato proveniente proprio dall'interno della reggia⁸ (cfr. LEWIS V. M. 2015: 230), che, come già in Eschilo, è raffigurata sulla *skene*⁹ (BENEDETTO V. - MEDDA E. 1997: 107-108). Un urlo annuncia la comparsa della giovane che si mostra al pubblico sulla soglia del palazzo: per l'eroina sofoclea uscire dalla reggia è un atto di estremo coraggio, di ribellione, vuol dire sottrarsi, almeno temporaneamente, alla tirannia che Egisto e Clitemnestra impongono all'intera casa e a chi in essa vive. Elettra è la schiava, la prigioniera, reclusa nella casa dalla coppia di amanti assassini. Soltanto fuori dall'*oikos*, lo spazio interno che più di ogni altro compete alla donna greca, la giovane può recuperare momentaneamente la propria *parresia*, la libertà di esprimere immediatamente e senza censura i due sentimenti che maggiormente la caratterizzano: il dolore per il padre assassinato e l'odio nutrito per la madre e per Egisto, due stati d'animo che Elettra non può di certo manifestare nella reggia, essendo entrambi ostili alla coppia dei nuovi tiranni (MEDDA E. 2007: 47-52). Anche le brevi uscite di Elettra dalla casa/prigione paterna, sebbene non superino la soglia della reggia, irritano i padroni (i quali, a differenza di quanto concesso all'Elettra eschilea, vietano alla giovane anche di onorare la memoria del padre e di pregare¹⁰), e rischiano

7 Sulla datazione dell'*Elettra* sofoclea (e sulla dibattuta questione dell'essere o meno successiva a quella euripidea) cfr. tra gli altri BASTA DONZELLI G. 1978: 27-71; FINGLASS P. J. 2007: 1-4; ROISMAN H. M. - LUSCHNIG C. E. 2011: 30-32.

8 «Ahimè, me infelice» (Sofocle, *Elettra*, v. 77: Ἰὼ μοι μοι δῦστυχος). Le prime parole della fanciulla nel dramma sono immediata denuncia della misera condizione che ella vive nel palazzo, da cui l'urlo proviene.

9 A differenza di Eschilo, che pone la reggia degli Atridi ad Argo, Sofocle ambienta il suo dramma a Micene. Nell'*Elettra* sofoclea, inoltre, «manca, rispetto alle *Coefore*, la tomba di Agamennone, che in Sofocle viene immaginata fuori scena, al di là di una delle *eisodoi*» (BENEDETTO V. - MEDDA E. 1997: 107): in questo modo il dramma della giovane figlia di Agamennone viene ancor maggiormente focalizzato sul rapporto che ella ha con la reggia paterna e chi la occupa.

10 Cfr. MEDDA E. 1987: 48-49.

di essere severamente punite: la giovane - è la sorella Crisotemi a rivelarlo (vv. 378-384) - sarà sì mandata fuori dall'*oikos*, ma per essere nuovamente e definitivamente reclusa in un'oscura caverna, non più una prigioniera, ma una vera e propria tomba, simile a quella che accoglierà l'altra giovane eroina sofoclea, Antigone (JOUANNA J. 2007: 405). A differenza di quanto accade nelle *Coefore*, il percorso dell'Elettra di Sofocle non si ferma fuori dall'*oikos*. Incontrato e riconosciuto Oreste, la giovane ha una sua parte attiva nella vendetta (MEDDA E. 1987: 67-73; FOLEY H. P. 2001: 160-171; COOPER S. 2012: 275-284) e, per mettere in atto il piano illustrato dal fratello, rientra brevemente nel palazzo: da esso uscirà quasi immediatamente per ingannare il suo carnefice Egisto e farlo cadere nelle mani assassine di Oreste. Elettra "riemerge" quindi nuovamente sulla soglia della reggia, ma ella non è più la prigioniera reclusa: con l'avvenuta morte di Clitemnestra, la giovane è ora divenuta la regina, la padrona dello spazio interno, e quale padrona sorveglia e custodisce l'entrata del riconquistato *oikos* (DI BENEDETTO V. - MEDDA E. 1997: 108; MEDDA E. 2007: 54).

Per concludere la breve rassegna dedicata alle Elette classiche, è necessario notare come lo spirito innovatore, che contraddistingue Euripide, abbia reinventato il personaggio mitico anche e proprio nel suo rapporto con la dimora degli Atridi: la reggia infatti non è più dipinta sulla *skene*, Elettra non è più reclusa in essa, ma esiliata in una ben più rustica e povera casa di campagna (DI BENEDETTO V. - MEDDA E. 1997: 135). Egisto, infatti, l'ha umiliata e colpita nel momento fondamentale della sua vita di donna, il matrimonio: per volere dell'assassinio del padre, Elettra, la principessa desiderata e contesa dagli uomini più nobili della Grecia, è divenuta sposa di un rozzo e povero contadino, padrona di una casa ben diversa dal palazzo degli Atridi, posta non più al centro della città, ma in campagna (REHM R. 2002: 187-200). L'*oikos* paterno è perciò vissuto dall'Elettra euripidea da un lato come costante rimpianto, ricordo doloroso, reso ancor più pungente dalla miseria della sua nuova casa (MEDDA E. 2007: 56-57), dall'altro come obiettivo da raggiungere nuovamente, bene da riconquistare ad ogni costo. Allontanata forzatamente dalla reggia, la fanciulla spenderà ogni sua energia,

ogni sua parola (si pensi all'inganno - il finto parto - che ella stessa ordisce ai danni della madre per condurla nel contado e, quindi, alla morte) per poter ritornare insieme ad Oreste nel proprio palazzo, liberato dalla presenza contaminante di Clitemnestra ed Egisto.

Pur con le evidenziate differenze che caratterizzano le creazioni dei tre drammaturghi, il teatro greco consegna a noi moderni una Elettra che, prigioniera dentro la reggia o scacciata da essa, ha come suo desiderio primario la riconquista del palazzo paterno, riottenere quella casa che la giovane vive come propria eredità ingiustamente sottrattale: come donna Elettra non può che sentire viva l'appartenenza a quell'*oikos* che, come ricordato, avrebbe dovuto lasciare solo e soltanto in occasione di un matrimonio davvero degno della figlia di Agamennone.

L'Electra Garrigó e l'assurdo dramma dell'oikos

Non credo sia casuale né privo di un forte riferimento alla tradizione classica (alle diverse tradizioni classiche) la centralità del vincolo che lega la protagonista e l'*oikos* nella *Electra Garrigó* (FERREIRO HERNÁNDEZ C. 2012), *pièce* teatrale in tre atti scritta dal cubano Virgilio Piñera nel 1941 (o forse qualche anno più tardi) e portata per la prima volta sulla scena del teatro "Valdés Rodríguez" di La Havana nel 1948 dal gruppo *Prometeo*, diretto da Francisco Morín (LOBATO MORCHÓN R. 2002: 124-15). Piñera, che non appartiene di certo al novero degli autori che considerano l'antico quale monumento da conservare intatto e da riproporre quanto più fedelmente possibile, rivoluziona, attraverso la poesia modernista e i modi propri del "teatro dell'assurdo"¹¹, la tradizione classica o, meglio, la

11 «En la época en que escribí *Electra*, meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: Conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano, que sólo cuenta consigo mismo, está atado de pies y manos» (PINERA V. 1960: 13). Cfr. inoltre quanto scrive Leal: «En *Electra* [...] la paradoja se muestra desde el inicio, en esos cubanos de hoy disfrazados de griegos» (LEAL R. 2002: XI).

“cubanizza”¹² mediante l’inserzione di evidenti richiami alla realtà, alla cultura e al folklore caraibici («“Cubanizing” Greek Tragedy?»: questa la domanda che si pone ANDÚJAR R. 2015). Nonostante questa *revolución* teatrale è però necessario rilevare come Piñera, che si richiama all’*Electra* sofoclea (MIRANDA CANCELA E. 2006: 53-68; CABRERA Y. 2011-2012: 57)¹³, non abbia fatto a meno della valenza scenica propria della reggia degli Atridi, che, dopo la scena antica, ri-occupa quella moderna. Anche il palazzo reale non sfugge alla “cubanizzazione” operata da Piñera e viene “convertito” in una casa dalla linea coloniale. L’autore non muta solo l’aspetto esterno dell’*oikos*, ma modifica anche il nucleo familiare che lo abita: in esso infatti si ha una sorta di famiglia “allargata”, con tutti i principali protagonisti della saga mitica che coabitano e interagiscono (cfr. TOWNSEND S. J. 2008: 173). Nella magione dei Garrigó - questo il cognome scelto da Piñera per gli Atridi - si incontrano Agamennone Garrigó - non ancora morto - Clitemnestra Pla, il suo amante Egisto Don, il giovane Oreste Garrigó, non esiliato dalla casa a differenza del teatro greco, ed *Electra* Garrigó: ai personaggi classici si aggiungono un pedagogo centauro e uno stuolo di servi di colore, il coro che intona il suo canto sul noto ritmo di *Guantanamera*. Una casa dunque decisamente affollata quella inscenata da Virgilio Piñera e rappresentata da un portico di sei colonne e dal pavimento bianco e nero:

12 «Cuando me sentí tentado por los héroes de la tragedia griega, me pareció que todo resultaría soporífico si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. No por ello seguirían siendo irremediabilmente trágicos a la griega. Pero no tenía sentido alguno repetir de cabo a rabo a Sófocles o a Eurípides. Y digo de cabo a rabo pues el autor moderno, aunque no lo quiera, si echa mano a los trágicos griegos, tendrá irremediabilmente que repetirlos en cierta medida. Bueno, me dije, *Electra*, Agamenón, Clitemnestra tendrán que seguir siendo ellos mismos. Va para dos mil años que fueron creados por unos autores que conocían muy bien a su pueblo. Pero también me dije: a propósito del pueblo es decir de mi pueblo, ¿no sería posible cubanizarlos?» (PIÑERA V. 1960: 9).

13 Per un puntuale raffronto - condotto personaggio per personaggio - tra l’*Electra* sofoclea e l’opera di Piñera cfr. PÉREZ ASENSIO M. 2009: 119-212.

Portal con seis columnas que sigue la línea de las antiguas casas coloniales. Piso de losas blancas y negras. Ningún mueble (PIÑERA V. 2002: 4)¹⁴.

Proprio da queste colonne - abbracciandone una - emerge all'inizio del dramma la figura di Electra¹⁵, che i coreuti hanno appena presentato nel loro canto di apertura al pubblico come una giovane saggia e bella, alla quale il destino («la suerte») ha riservato un male enorme nella sua casa, una sventura che porterà ben due tombe nella regia (allusione alle prossime morti di Agamennone e Clitemnestra) e che trae origine dalla presenza in casa di una «madre fatal», Clitemnestra Pla:

En la ciudad de La Habana, / la perla más refulgente / de Cuba patria fulgente / la desgracia se cebó / en Electra Garrigó, / mujer hermosa y bravía, / que *en su casa* día a día / con un problema profundo / tan grande como este mundo / la suerte le deparó [...] / la suerte mano a mano / como un sol que se derrumba / abrió *en su casa* dos tumbas / con esfuerzo sobrehumano [...] / le anima a que no permita / un sacrificio banal / por una madre fatal, / que *en su casa* provocó / lo que Electra Garrigó / con voz dolorosa cuenta (PIÑERA V. 2002: 3-4).

14 La caratterizzazione bicromatica del pavimento, ben precisata nella didascalia, fa probabilmente allusione al contrasto chiaroscurale tra bene e male: l'alternanza tra mattonelle bianche e nere richiama - come suggeritomi opportunamente in sede di discussione da Carlo Mearilli, che sentitamente ringrazio - una scacchiera: nella dimora Garrigó i diversi personaggi sembrano essere semplici pedine di un gioco sapientemente condotto da Electra.

15 «La desolación de este escenario griego cubano marca claramente la desolación y angustia existencial de Electra. Ella vive encerrada en su propio mundo, entre esas seis columnas que se convierten en su propia cárcel. La vemos, a veces, luchando por tratar de darle sentido a su propia existencia, pero no lo logra. Electra se da cuenta de que los objetos que la rodean y las seis columnas (de por sí un microcosmos del mundo burgués cubano) no tienen ningún significado lógico-racional para ella. Sabe que es la única que tiene el poder de continuar, crear y vivir» (AGUILÚ DE MURPHY R. 2002: 90-91).

La triplice ripetizione dell'espressione «en su casa» offre subito la sensazione che il dramma di Electra Garrigó sia in primo luogo un dramma domestico, che coinvolge e travolge, come nel mondo antico, l'abitazione ma soprattutto i rapporti tra i suoi abitanti e, in particolare, tra Electra e gli altri personaggi. «El tema de la libertad no es un asunto doméstico» (PIÑERA V. 2002: 6), «la libertad non è un affare di famiglia» dice o, forse, grida la giovane al padre che le domanda obbedienza. Libertà nella casa e libertà della casa potrebbero essere due coordinate per rileggere in Piñera la vicenda drammatica di Electra: nella magione dei Garrigó ad essere inscenato e messo così in discussione da Piñera è in primo luogo il legame genitori-figli (PALADINI L. 2009: 250; ÁLVAREZ ÁLVAREZ L. - GONZÁLEZ MAFAD A. M. 2013: 90-91), che si sviluppa intorno a due poli opposti, quello madre/figlio (Clitemnestra/Oreste) e quello padre/figlia (Agamennone/Electra)¹⁶. In entrambi i casi il motivo di crisi del rapporto familiare va rintracciato nella possibilità che il figlio/figlia possa/debba abbandonare la casa d'origine, riprendendo dal teatro greco il tema dell'esilio/esclusione dall'*oikos*. Se un timido Oreste vede il suo desiderio di viaggiare, di scoprire il mondo esterno al palazzo, frustrato dalla madre, la quale vuole il figlio sempre al suo fianco nella casa, Electra dovrebbe presto abbandonare la magione Garrigó per accasarsi con un anonimo pretendente, un'eventualità che rende furiosamente geloso Agamennone, padre che non vuol consegnare la figlia a nessun altro uomo. L'uscita di casa dell'uno o dell'altro figlio sancirebbe il vincitore nella contesa che oppone i due coniugi: alla partenza di Oreste corrisponderebbe il successo del possessivo Agamennone, a quella di Electra il trionfo di Clitemnestra. Quest'ultima non sol-

16 «Si algo positivo tiene esta obra es el haber captado el carácter del cubano. ¿Qué se plantea en fin de cuentas en Electra? Pues la educación sentimental que nuestros padres nos han dado» (PIÑERA V. 1960: 11). A tal proposito, commenta Leal: «Creo que en esas simples palabras radica la importancia de la obra, su ruptura con el pasado, la apertura a la que me he referido. Y sin embargo, la obra entronca con esa tradición que inaugura Ramos de analizar la familia pequeñoburguesa como un microcosmos nacional, y a partir de sus conflictos establecer la agonía y frustraciones de la sociedad. Este hilo conductor, que continúa a lo largo de la obra de Piñera, es una primera clave para analizar su escena a partir de Electra» (LEAL R. 2002: VII).

tanto manterrebbe con sé l'adorato figlio maschio, ma si liberebbe contemporaneamente di un'altra donna - Electra -, che ne insidia il ruolo di regina del palazzo. Mentre Oreste desidera davvero lasciare casa e madre per poter compiere il suo viaggio - magari in India, dove Egisto ha appreso l'arte dello strangolamento -, Electra, invece, non nutre alcun sentimento per il pretendente sì da non esprimere alcuna emozione ad apprendere della sua morte, distaccata grazie a quell'apatia di cui prende lezioni dal Pedagogo (CABRERA Y. 2011-2012: 57). La scomparsa del suo promesso e anonimo sposo - il primo lutto nel dramma di Piñera - diviene occasione per la fanciulla di ribadire dinanzi ai suoi nemici il proprio vincolo con la reggia, il suo macabro atto di fedeltà all'*oikos*:

Ya dije que mi destino es quedarme aquí. Creo que no hay necesidad de la socorrida metáfora del capitán que se hunde con su barco... Y yo me hundiré con esta casa. Me quedo, y esto debe bastar (PIÑERA V. 2002: 18).

L'immagine evocata da Electra del capitano che affonda con il suo battello sigilla il legame indissolubile che la protagonista femminile ha con la casa e, al contempo, anticipa il successivo svolgimento del dramma: attraverso partenze, scomparse e morti delittuose la casa degli Atridi andrà pian piano svuotandosi finché al suo interno non resta la sola Electra. Nel dramma di Piñera si assiste dunque ad una feroce e costante opera di pulizia/purificazione del palazzo dalle presenze malevoli che lo infestano: «una cuestión sanitaria, una mera cuestión sanitaria» (PIÑERA V. 2002: 24 e 37), così Electra etichetterà freddamente gli omicidi dei suoi genitori. Di tali delitti la giovane donna non è l'artefice materiale (Agamemnone muore strangolato da Egisto, mentre Clitemnestra avvelenata da una tagliata di papaya - la «fruta bomba»¹⁷ - servitale dall'amato Oreste), ma ne è sicuramente complice, o forse la lucida e fredda

17 Nella cultura cubana *fruta bomba* (la papaya) è termine popolare-volgare per alludere alla vagina: la singolare "arma" con cui Clitemnestra viene uccisa da Oreste allude perciò al rapporto edipico che lega madre e figlio, rapporto anche sessualmente ambiguo che viene spezzato con la morte di Clitemnestra (cfr. MONTES HUIDOBRO M. 1973: 146-147).

mandante. Nel secondo atto Electra Garrigó, infatti, incoraggia la madre a compiere il regicidio, cancellando ogni esitazione, ogni pudore, ogni dilemma morale dall'anima di Clitemnestra: «¿Qué debo hacer, Electra, qué debo hacer?» domanda la madre, «obrar» risponde in una sola parola la figlia (PIÑERA V. 2002: 22). La Electra cubana, dunque, non è la fanciulla indecisa che nelle *Coefore* di Eschilo si fa consigliare dal coro su come comportarsi: ella invece sembra qui “giocare” il ruolo determinante di Pilade, il personaggio muto che nel dramma eschileo pronuncia le sue uniche parole per spingere Oreste a colpire la madre, che ha svelato il suo seno, paralizzando la mano del figlio.

Ma l'uccisione di Agamennone non è che il primo tassello nel piano di pulizia/purificazione della casa ordito da Electra, un disegno che avrà il suo culmine nel matricidio. Nel terzo atto è ancora una volta Electra a spingere Oreste ad assassinare la madre, presentata al fratello come il vero ostacolo al suo desiderio di viaggiare, di raggiungere quel mondo che lo attende non appena superate le colonne della casa. Per convincere Oreste, Electra, che Clitemnestra e Egisto hanno precedentemente bollato, deridendola, come attrice straordinaria¹⁸, adopera appunto un espediente teatrale: rappresentare l'antica e celebre scena del riconoscimento tra i due figli di Agamennone, ossia la scena che più di altre ha caratterizzato e messo in diretta competizione le tragedie del teatro ateniese. Tra le colonne della magione Electra riconoscerà nuovamente il fratello solo e soltanto quando il giovane Garrigó, superando ogni timidezza e fragilità, farà proprio il tragico destino dell'Oreste della tragedia classica: farsi assassino della propria madre.

La morte di Clitemnestra è il capolavoro di Electra e ne decreta la vittoria all'interno del *ghenos* e soprattutto dell'*oikos*. Nell'ultima sequenza del dramma di Piñera Clitemnestra non ha più nulla del suo carattere sprezzante e superbo: ella riappare in scena come donna debole, fragilissima, terrorizzata. Nulla è rimasto della sua

18 «EGISTO. (A Clitemnestra): [...] Será una gran actiz. CLITEMNESTRA: Es ya una gran actriz. Vive en el mundo sólo para representar. Tengo la certeza de que nada siente. Lo que ella nos presenta es su vaciado en yeso» (PIÑERA V. 2002: 17-18).

vittoria sul marito, nella reggia infatti ella ha conservato un nemico molto più potente e spietato: la figlia. In preda a feroci angosce e a un delirio che non conosce pause, Clitemnestra vede Electra ovunque, in tutti gli oggetti del palazzo, Electra è la casa stessa:

Veo Electras por todas partes. Electras que me asaltan como esos copos de una nieve cruel que nunca he visto. Si veo una silla, es Electra. Si un peine, Electra; un espejo, el sol que se pone, estas losas, aquellas columnas. (Pausa.) Todo es Electra! (PIÑERA V. 2002: 33)

Una infinita multiplicación de Electras ... Eso es: una infinita multiplicación de Electras ... (Pausa.) Aquí todo es Electra. El color Electra, el sonido Electra, el odio Electra, el día Electra, la noche Electra, la venganza Electra. (Gritando entre sollozos.) ¡Electra, Electra, Electra, Electra, Electra! (PIÑERA V. 2002: 35)¹⁹.

A questo punto due sole sembrano essere le vie di salvezza per Clitemnestra: o uccidere la figlia o abbandonare ella stessa la casa, partire, morire. La prima strada non è però realmente percorribile: Oreste è oramai schierato con Electra, ed anche Egisto, «fiel amigo de esta casa» (così lo definisce Clitemnestra Pla: PIÑERA V. 2002: 18), si sottrae cinicamente alla richiesta di aiuto dell'amante e sceglie di lasciare il palazzo (e la scena):

Yo también, divina Clitemnestra. No me conviene tu casa, no me conviene tu dinero; tu casa es Electra, Electra tu dinero. Esta casa cruje, amenaza volverse un revoltijo de material Electra. Y yo, Clitemnestra, no quiero perecer aplastado bajo un material tan oscuro. Ya sabes que me encanta la ropa blanca... Prefiero irme (PIÑERA V. 2002: 35).

19 «The place becomes an “infinite multiplication of Electras”: everything becomes Electra. There are no Furies, no remorse, nothing but the emptiness of being Electra» (LUSCHNIG C. E. 2015: 211).

A Clitemnestra, che nulla ha mai fatto senza volerlo, non resta dunque che “partire” contro la propria volontà, intraprendere il viaggio estremo della morte, accompagnata dalle ingannevoli parole di Oreste e addolcita dal sapore della frutta - avvelenata - offerta dal figlio. Piegata e stravolta oramai dai sintomi sempre più violenti dell'avvelenamento, Clitemnestra cerca di raggiungere la sua camera da letto, ma tra le colonne della casa compare nuovamente Electra, la persecutrice, che, portati a termine i suoi disegni di purificazione, le conferma con ferocia l'imminente morte:

ELECTRA. (Con ferocidad.) ¡Ya estás suprimida, Clitemnestra Pla!

CLITEMNESTRA. (Dando un grito ahogado.) ¡Electra! (Se arrastra hasta colocarse detrás de las columnas de tal modo que sólo se ve su cabeza tapada con el chal.)

ELECTRA. (Aproximándose a Orestes que se mantiene rígido.) ¡Una cuestión sanitaria! ¡Una mera cuestión sanitaria! (PIÑERA V. 2002: 37)

Sulla scena, nell'*oikos*, rimangono - vivi - soltanto i due fratelli, ma è solo un attimo, la coppia è destinata a sciogliersi presto. Ed è ancora la risoluta Electra ad indicare all'impietrito Oreste cosa fare: rimosso, con l'omicidio di Clitemnestra, il veto materno, il fratello può e deve finalmente superare le colonne del palazzo e iniziare il suo viaggio:

Vamos! (Con alegría trágica.) ¡Partir, Orestes, partir (PIÑERA V. 2002: 37).

Il dramma moderno si ricongiunge così con quello antico: Oreste, il matricida, deve iniziare il suo esilio, il suo viaggio di espiazione dal crimine compiuto. Resta, come prevedibile, la sola Electra, che chiude la porta alle spalle del fratello: in Piñera la giovane - nella quale riecheggiano e convivono la schiava eschilea, la reclusa sofoclea, l'esiliata euripidea - diviene visibilmente l'unica e ultima presenza nel palazzo, la sola proprietaria di quella reggia paterna,

che nel teatro classico è - come si è detto - il costante obiettivo delle sue parole e delle sue azioni. Piñera però va oltre la riconquista dell'*oikos*: Electra Garrigó non possiede la casa degli Atridi, Electra è la casa.

Bibliografia

AGUILÚ DE MURPHY Raquel, 2002, *Representación absurdista del mito clásico en "Electra Garrigó": desmitificación, humor e incomunicabilidad lingüística*, "Caribe: revista de cultura y literatura", voll. 4-5, pp. 80-92.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ Luis - GONZÁLEZ MAFUD Ana María, 2013, *Virgilio Piñera: Las frases hechas parecen jueces graves y barbudos*, in Manuel FUENTES VÁZQUEZ, *Insular corazón: Virgilio Piñera, 1912-2012*, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, pp. 81-98

AMENDOLA Stefano, 2006, *Donne e preghiere: le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedie superstiti di Eschilo*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam.

ANDÚJAR Rosa, 2015, *Revolutionizing Greek Tragedy in Cuba*, in Kathryn BOSHER - Fiona MACINTOSH - Justine MCCONNELL - Patrice RANKINE, *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford University Press, Oxford

[[www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb-9780199661305.001.0001/oxfordhb-9780199661305-e-022](http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199661305.001.0001/oxfordhb-9780199661305-e-022)].

BAKOGIANNI Anastasia, 2011, *Electra: Ancient and Modern Aspects of the Reception of the Tragic Heroine* (London Institute of Classical Studies, School of Advance Study), University of London, London.

AVEZZÙ Guido, 2002, *Elettra: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

BASTA DONZELLI Giuseppina, 1978, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Università di Catania, Facoltà di lettere e filosofia, Catania.

CABRERA Yoandy, 2011, *La puerta Electra: tradición clásica y ruptura en el teatro cubano contemporáneo*, "Caribe: revista de cultura y literatura", vol. 14, pp. 55-76.

CITTI Vittorio, 2006, *Studi sul testo delle Coefore*, Adolf M. Hakkert, Am-

sterdam.

CONDELLO Federico 2010, *Elettra: storia di un mito*, Carocci, Roma.

COOPER Samuel, 2012, *Sophocles' Electra and the Revolutionary Mind*, "Lexis", vol. 30, pp. 275-284.

DI BENEDETTO Vincenzo, 1984, *La casa, il demone e la struttura dell'Oresteia*, "Rivista di Filologia e di Istruzione Classica", vol. 112, pp. 385-406.

DI BENEDETTO Vincenzo - MEDDA Enrico, 1997, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino.

FERRERO HERNÁNDEZ Cándida, 2012, *Reescritura y reconstrucción de Electra en O'Neill y en Piñera*, in Rosa Maria GRILLO (curatrice), *Penelope e le altre* (33° Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2011), Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano", Salerno, pp. 37-52.

FINGLASS Patrick J. (Editor), 2007, *Sophocles, Electra. Edited with Introduction and Commentary by Patrick J. FINGLASS*, Cambridge University Press, Cambridge.

FOLEY Helene P., 2001, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.

GARVIE Alexander F., 2012, *Three Different Electras in Three Different Plots*, "Lexis", 30, pp. 285-293.

HUALDE PASCUAL Pilar, 2012, *Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana*, "Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos", vol. 22, pp. 185-222.

JOUANNA Jacques, 2007, *Sophocle*, Editions Fayard, Paris.

LEAL Rine, 2002, *Piñera todo teatral*, in Virgilio PIÑERA, *Teatro Completo*, Editorial Letras cubanas, La Habana, pp. V-XXXIII.

LEWIS Virginia M., 2015, *Gendered Speech in Sophocles' Electra*, "Phoenix", vol. 69, pp. 217-241.

LOBATO MORCHÓN Ricardo, 2002, *El teatro del absurdo en Cuba (1948-1968)*, Editorial Verbum, Madrid.

LUSCHNIG Cecelia E., 2015, *Electra*, in Kyriakos N. DEMETRIOU - Rosanna LAURIOLA (Editors), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, Leiden, pp. 201-237.

MARTINA Antonio, 1975, *Il Riconoscimento di Oreste nelle "Coefore" e nelle due "Elettre"*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

MEDDA Enrico 1987, *Elettra o il vuoto della vendetta*, in Sofocle, *Aiace*,

Elettra, introduzione di Enrico MEDDA, traduzione di Maria Pia PATTONI, note di Enrico MEDDA e Maria Pia PATTONI, Rizzoli, Milano, pp. 40-76.

MEDDA Enrico, 2007, *La casa di Elettra. Strategie degli spazi e costruzione del personaggio nelle due Elettre*, “Dioniso”, vol. 6, pp. 44-67.

MIRANDA CANCELA Elina, 2006, *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*, Alarcos, La Habana.

MONTES HUIDOBRO Matías, 1973, *Persona, vida y máscara en el teatro cubano*, Ed. Universal, Miami.

PADUANO Guido, 1970, *La scena del riconoscimento nell'Elettra di Euripide e la critica razionalistica alle Coefore*, “Rivista di filologia classica”, vol. 98, pp. 385-405.

PALADINI Ludovica, 2009, *Mito, tragedia griega y transculturación cubana: Electra Garrigó de Virgilio Piñera*, “Annali di Ca' Foscari: Rivista della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università Ca' Foscari di Venezia”, vol. 48, pp. 247-260.

PÉREZ ASENSIO Magdalena, 2009, *El mito en el teatro cubano contemporáneo*, Tesis doctoral, Universidad de Málaga.

PIÑERA Virgilio, 1960, *Piñera teatral*, in VIRGILIO PIÑERA, *Teatro completo*, Ediciones R., La Habana, pp. 7-30.

_____, 2002, *Teatro Completo*, compilación, ordenamiento y prólogo de Rine LEAL, Editorial Letras cubanas, La Habana [*Electra Garrigó*, pp. 3-38].

REHM Rush, 2002, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.

ROISMAN Hanna M. - LUSCHNIG Cecelia E., 2011, *Euripides, Electra. A Commentary*, Oklahoma University Press, Norman.

TOWNSEND Sarah J., 2008, *Cuba: Electra Garrigó (Virgilio Piñera)*, in Diana TAYLOR - Sarah J. TOWNSEND (Editors), *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 173-179.

ZEITLIN Froma I., 2012, *A Study in Form: Three Recognition Scenes in the Three Electra Plays*, “Lexis”, vol. 30, pp. 361-378.

Así es la Vida: la Medea mexicana *di Arturo Ripstein*

Carlo Mearilli

Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano



215

Quiero contar historias donde haya paradojas
y el destino sea inexorable.
Paz Alicia Garcíadiego

Presentato nella sezione *Un Certain Regard*¹ del Festival di Cannes del 2000, *Así es la vida*² del messicano Arturo Ripstein³, già assistente alla regia di Luis Buñuel per *L'angelo sterminatore*⁴ - anche se questo, come ricorda Ripstein, non corrisponde al vero⁵ -, è il primo film latinoamericano girato in digitale⁵. Il film, che poggia sulla robusta sceneggiatura scritta da Paz Alicia Garciadiego⁶, moglie e collaboratrice di Ripstein, si ispira alla *Medea* di

- 1 *Un Certain Regard* (letteralmente “un certo sguardo”) è una sezione della selezione ufficiale del Festival di Cannes, fondata da Gilles Jacob nel 1978 per riunire tre sezioni fuori concorso create nel 1975.
- 2 Anno 2000. Nazionalità: Messico, Francia. Uscita Italia: 18.05.2001. Durata: 98 m. Regista: Arturo Ripstein. Interpreti: Arcelia Ramírez (Julia), Luis Felipe Tovar (Nicolás), Patricia Reyes Spíndola (Adela), Ernesto Yáñez (La Marrana), Francesca Guillén (Raquel), Martha Aura y Daniela Carvajal. Sceneggiatura: Paz Alicia Garciadiego; basato sulla tragedia *Medea* di Lucio Anneo Seneca. Fotografia: Guillermo Granillo. Musica: David Mansfield, Leoncio Lara. Montaggio: Carlos Puente. È il primo film latinoamericano realizzato in digitale (Sony DSR500, formato PAL).
- 3 Arturo Ripstein y Rosen (Città del Messico, 1943) ha cominciato la sua carriera cinematografica come assistente (non accreditato) di Luis Buñuel in *L'angelo sterminatore* (1962), debuttando alla regia nel 1965 con *Tiempo De Morir*, scritto da Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez, primo lungometraggio di una lunga produzione incentrata sul tema ricorrente della solitudine umana.
- 4 *L'angelo sterminatore* (*El ángel exterminador*) è un film del 1962 diretto da Luis Buñuel, su soggetto di José Bergamín, e sceneggiatura di Luis Buñuel e Luis Alcoriza.
- 5 Si è molto congetturato sul legame professionale tra Buñuel e Ripstein il quale, in proposito, ha detto che è completamente falso che egli fu assistente alla regia di Buñuel. Ripstein dice che questa versione dei fatti è frutto di Max Aub poiché quando «Aub escribió el libro *Conversaciones con Buñuel*, él me había visto varias veces con Buñuel, incluso filmando para hacer un documental que dirigimos Rafael Castenado y yo con Buñuel preparando un Martini. Entonces Aub me llamó para hacer una notita, dijo: “tú fuiste su asistente”. A mí me pareció muy elegante el término aunque no era asistente de nada. Max Aub lo puso en su libro y le pegó el chicle. Para mí ha sido un horror haber sido el axistente inexistente de Buñuel. Porque todo mundo supone que mis películas se tienen que parecer a las de él: brincos diera yo. Cada vez que dicen esto Buñuel debe de dar, digo, sus cenizas deben hacer un torbellino tipo Arkansas. Ha sido una monserga ser asistente de Buñuel. ¡No lo fui, es mentira! Pero como ahora ya está en *Wikipedia*, no hay manera de desmentirlo y así quedé para siempre» (MARTÍNEZ J. L. 2014).
- 6 Sceneggiatrice messicana, Paz Alicia Garciadiego (Città del Messico, 1949), si è fatta conoscere per i suoi lavori nei film del marito Arturo Ripstein. È

Seneca e questo marca una differenza importante rispetto alle precedenti versioni della tragedia portate sullo schermo, quella di Pier Paolo Pasolini e di Lars Von Trier, che invece fanno riferimento a quella di Euripide.

Va preliminarmente osservato che con Ripstein non siamo più in Grecia (Euripide) o in Siria (Pasolini) o nello Jutland danese (Lars Von Trier). Lo scenario che ci troviamo di fronte non ha la bellezza, il respiro, la maestosità di quegli scenari ma si identifica invece nei cortili squallidi, negli interni di case povere e misere, nei muri sporchi e sverniciati di un edificio anonimo (conventillo⁷) di una metropoli come Città del Messico che trasmette angoscia e disperazione.

Inoltre, mentre la Medea di Euripide come anche quella di Pasolini sono fortemente introspettive e l'autore prova a portare alla luce, attraverso il conflitto interiore del personaggio, le ragioni del suo agire, quella di Ripstein (che si chiama Julia) è dominata dalla rabbia, si fa guidare dalle passioni (cosa imperdonabile per uno stoico).



stata professoressa di storia dell'America Latina in varie università così come coordinatrice di vari corsi e seminari di sceneggiatura cinematografica. Ha scritto sceneggiature per cinema e televisione.

7 *Conventillo* (in Spagna: *Corrala*): sorta di condomini dove vivevano gli immigrati più poveri, costituiti da ordini di balconate su cui si affacciavano le porte di innumerevoli miniappartamenti spesso costituiti da un'unica stanza con cucina e servizi in comune.

È animata da un sentimento forte di vendetta, esattamente come quella di Seneca e, come quella, è esperta di arti magiche (*hechicera*) e pratica anche aborti clandestini.

Particolari questi che hanno la loro rilevanza poiché, se si fosse trattato di realizzare una trasposizione moderna di un classico ambientato in una *casa de vecinos* messicana, la scelta del testo di Euripide piuttosto che di quello di Seneca sarebbe stata indifferente. Mentre invece la riflessione che si propone di fare Ripstein impone che si faccia riferimento alla Medea dell'autore latino e solo a quella.

La prima inquadratura del film è una ripresa in piano stretto della parte posteriore di un'ambulanza che attraversa un tunnel. L'immagine è la inquietante anticipazione simbolica della tragedia che si consumerà e di cui lo spettatore già riesce ad intuire gli sfumati contorni: il compiersi di un destino avverso ed inevitabile. L'avverso presagio prima che questo si realizzi.

Sotto questo profilo il titolo stesso, *Así es la vida*, è assai indicativo e rivelatore del pensiero del regista: non possiamo fare nulla per cambiare il nostro destino e di fronte all'estrema fragilità della nostra vita, l'essere umano può ben poco. Questa è la vita.

Dopo la sequenza iniziale, seguendo le regole della tragedia classica, apre il racconto il prologo che ha come protagonista Julia (la Medea di Ripstein). Subito Julia (l'attrice Arcelia Ramírez⁸ già interprete in ruoli drammatici), ci si presenta come una sorta di fattucchiera della comunità nella quale vive, guaritrice con le sue pozioni e con i suoi balsami dei mali del corpo e dell'anima. Lo fa nel suo spazio popolato di unguenti, sciroppi, pinze, barelle accatastate, letti operatori, flaconi di tutte le dimensioni, che riempiono disordinatamente uno spazio lercio e mal messo nel quale ciò che è ancestrale convive con il moderno rappresentato dalla presenza della televisione.

Attraverso il monologo d'apertura di Julia, lo spettatore viene gettato senza alcuna protezione distanziatrice nel mezzo dello stra-

8 Arcelia Ramírez Coria (1967), attrice messicana, ha ricevuto nella sua carriera nel cinema e nella televisione diversi riconoscimenti, tra i quali quattro *nominations* al Premio Ariel - di cui due come miglior attrice (1997, 2000) -, e, sempre come migliore attrice, la *nominación* al Festival de L'Avana (2000) ed alla Mostra del Cinema Latinoamericano di Lleida (2001) per *Así es la vida*.



ziente conflitto tra passione ed odio che la donna sta vivendo. Il pubblico è trascinato quindi dalla protagonista nel terreno dell'irrazionalità dove, più che essere lei vittima dell'infedeltà di Nicolás-Giasone (l'attore Luis Felipe Tovar che, fisicamente, ricorda Nicolas Cage), sarà piuttosto lui a scontare le conseguenze di una donna fuori di sé.

L'insieme di tutti questi elementi cui si è fatto riferimento fa da cornice al monologo intradiegetico della protagonista che qui di seguito riportiamo e che troviamo, come detto, ad inizio film.

Ciò che interessa a Ripstein è riscrivere le regole del melodramma tradizionale messicano nel cinema.

Come evidenziato da Roberto Nepoti, il regista mette in risalto «i gesti, le grida della protagonista; una disperazione che si finisce per sentire quasi fisicamente. Nell'adattare la tragedia antica alla cultura messicana, la trasforma in un melodramma barocco al limite della sopportazione; ma percorso da uno sconcertante senso di verità, autenticamente drammatico, mai miserabilista» (NEPOTI R. 2001).

Julia: E io che faccio? Lui se ne va con un'altra. Tutto soddisfatto. Bello contento. E io dico: che faccio? Adesso che faccio? Che?... Perché è facile no... Così in modo spicciolo anche gentile mi dice: vattene no?... facile, facilissimo come un soffio di vento... E io che faccio... che! Che cazzo faccio... cosa! Che merda! È tutta una gran merdata... E i figli che ti ho dato, gli anni che ti ho dato! E le cose che ti ho dato... che faccio! Guarda solo come mi hai lasciato e adesso mi dici che ormai è finita, che ti sei stancato, che ti sei stufato... stronzo che non sei altro... mi dici che faccio io! Io... povera disgraziata, me ne sono venuta qua. Ho lasciato tutto. Ho avuto i tuoi figli. Li ho avuti da te, per te. Dicevi che volevi il sangue del mio sangue, no? Ed io come una ragazzina ti do i tuoi figli e dico così rimane con me, così mi tiene e mi ama... Invece no, niente di niente. Lascio la mia casa, la mia vera casa, la mia gente, le mie cose, la mia vita no? Per te Nicolás... Mi hai chiesto di aiutarti e ti ho aiutato perché volevi fare il pugile e andavi di paese in paese a combattere sennò stavi male ed io che ti dicevo: sei molto bravo e né tu né io ci credevamo. Però stavo lì con te... ti ricamavo i pantaloncini e ti strofinavo l'alcool sulle gambe e se ti mancavano i soldi, se volevi un vestito nuovo... Tutto per te, solo per te. E adesso Nicolás, adesso te ne esci che non ti vado più bene, che hai un'altra... e io che cazzo faccio? Che maledetto cazzo faccio! Me ne sono venuta qua, mi hai messo in questo buco. Tu senza problemi ed io a darci sotto a togliere il peccato dal ventre di quelle che si fanno ingravidare, a curare il mal d'amore, a sanare verruche, a togliere il malocchio e tu sempre più lontano... bello fresco, spensierato... in giro a fare il figlio di puttana! E io sola qui sola. Non ho altro che loro, le mie creature. Quando mi toccano o mi sbavano di baci, mi spezzano qualcosa dentro. Sono come braci, braci gelate. Li bacio e non mi sento più lontana da te. Sento che hanno il tuo stesso odore mascalzone. Sarà che hanno il tuo odore,

sanno di te. Figli del mio ventre e delle tue voglie. Quei poveri figli dei nostri peccati. Perché io per te Nico ho peccato. Per questo tutti mi vedono come un'anima dannata. Vanno in giro a dire che sono una strega e si fanno il segno della croce quando passo. Pero questa gentucola, anche se strega, mi usa. Tutti mi usano. Si fanno il segno della croce però uno ad uno finiscono tutti nel mio laboratorio. Si fanno il segno della croce e mi chiedono di passare dal retro per non farsi vedere dagli altri. Sa signora Julia, mio marito fa i suoi porci comodi ed un altro: dottoressa cara mi dia una pozione per il mio vicino. Mi ha ammazzato un pastore tedesco, di quelli che costano una tombola... ed io a sopportare per te Nico. Sopporta e sopporta per starti vicino, per averti dentro di me Nico... Nico, Niquito, piccolo Niquito! E adesso te ne vieni fuori con questa storia che ora basta, è finita, che te ne vai con quelle natiche di rana. Hai dimenticato tutto, ti sei dimenticato di me, del mio corpo che ti piaceva da morire... Perfino dei tuoi figli che dicevi di amare tanto ti sei dimenticato. Non è giusto Nicolás, ci sono cose che non sono giuste... ci sono cose che nemmeno ricordi. Hai dimenticato che per te sono venuta in questa città che puzza di merda, di carogna marcita. Ed io che resto qua sprofondata nella merda perché i tuoi figli, quei figli che amavi tanto buttano fuori merda anche dalle orecchie ed io continuo a sprofondare nella merda sola... completamente sola. E tutto per te, nient'altro che per te. E allora dico: che devo fare? (RIPSTEIN A. 2000a: da minuto 00.01.33 a minuto 00.07.55).

Dal punto di vista formale in questo primo frammento notiamo alcuni elementi caratteristici che torneranno poi in tutto il film. Innanzitutto, a partire dal prologo, possiamo notare la presenza degli specchi che sono una costante che occupa lo spazio.

Chiarisce Araceli Mariel Arreche: «El espejo es la primera imagen en movimiento, propia y ajena, enmarcada dentro de un cuadro, que sugiere una reflexión sobre el desdoblamiento provocado

por el cine. No sólo Julia sino Nicolás y su nueva mujer se multiplican en la imagen desde este objeto que, como elemento de la puesta en escena, solicita de nuestra participación y complicidad. El espejo nos enlaza a las miradas de los personajes, a la vez que nos coloca en el centro del dispositivo y nos lo hace consciente en su carácter ilusorio. La especulación en la ficción cinematográfica, entonces, estimula nuestra reflexión y exige el desciframiento de la imagen atravesando el espejismo de las formas» (MARIEL ARRECHE A. 2010).

Poi l'uso di prolungati pianisequenza che assediano la protagonista non lasciandola respirare (e lo spettatore con lei), che si concludono con delle dissolvenze in nero (*fundidos a negro*) che hanno la stessa funzione del sipario. Nel film ce ne sono nove che dividono la pellicola in altrettanti capitoli indipendenti che diventano dei quadri viventi. Come ha rilevato Francesco Casetti:

la falsificación de las apariencias puestas en escena, su composición y su manipulación en serie, instrumentos utilizados para construir un “sentido de realidad” y para dar lugar a “otra” realidad, menos prolija y visualmente más eficaz e interesante del mundo habitual. Resultado de la tendencia del cine hacia la creación y no hacia la reproducción; hacia la falsificación y no hacia el registro; hacia la ilusión y no hacia la restitución (CAsETTI F. 1996).

La fotografia sporca, l'uso della macchina a spalla, le inquadrature volutamente traballanti, hanno il compito di rendere ancora più inquietante l'ambientazione mentre l'effetto di straniamento è continuamente riproposto. La telecamera non risponde ad alcuna necessità diegetica ma ha essenzialmente il ruolo di testimone, necessario a certificare un atto (il figlicidio) di cui in questo frammento, che troviamo inserito nel monologo iniziale, lo spettatore può intuire le tragiche premesse nelle addolorate parole di Julia:

Solo los tengo a ellos... mis criaturas. Cuando me tocan o me dan besos salivosos, me quiebran por dentro. Son como brasas. Brasas heladas. Los besos y no más me hacen sentir más lejos. Será porque huelen a ti, Nicolás cabrón. Será que huelen a ti, saben a ti... hijos de mi vientre y de tu leche, los pobres hijos de nuestros pecados.

(RIPSTEIN A. 2000a: da minuto 00.05.08 a minuto 00.05.45).

Altro elemento che va evidenziato è che la protagonista parla guardando nella telecamera. Attraverso questa scelta, Ripstein opera una sorta di destrutturazione dei codici cinematografici annullando il meccanismo della finzione, coinvolgendo lo spettatore ed imponendogli di riflettere sui fatti.



Egli mette in atto un provocatorio e spiazzante gioco metacinetematografico attraverso il quale il regista e la sua *troupe* entrano nella finzione diventando il loro stesso cinema. Questo spiega il significato delle lunghe carrellate della cinepresa all'interno degli appartamenti popolari che terminano con la cacciata degli implacabili *voyeur* fuori di casa. Un gioco che culminerà in un'immagine-rivelatrice che ci ricorda Velázquez quando, nella stanza dove Raquel-Creusa (la figlia de *La Marrana*-Creonte, il ras della piccola comunità) sta vestendo l'abito per sposare Nicolás, vediamo riflessi in uno specchio il regista, i suoi collaboratori e la macchina da presa.



Ripstein dunque attraverso un'operazione di metalessi narrativa, come la definisce Gérard Genette, azzerava la distanza tra realtà e finzione utilizzando la macchina da presa in modo invasivo, guidandoci dentro le pieghe più nascoste della tragedia: il movimento della camera a mano diviene il nostro movimento; il suo occhio diventa il nostro occhio. Lo spettatore dunque che invade lo spazio filmico fino ad essere minacciato e accusato di scroccare, come si evidenzia in questo secondo frammento del film di cui riportiamo il dialogo.

Raquel: Cosa fai papà...

Marrana: No? Non ti tocco!

Raquel: Stai fermo, così mi rovini tutta l'acconciatura!

Marrana (Rivolto alla telecamera): E andatevene cazzo!...

Che c'è? Avete letto un cartello che diceva "sono ammessi gli scroconi" forse? Che stronzi... Fuori dai piedi. State attenti che mi arrabbio! Che merde!

Marrana (Rivolto a Raquel): Vieni via, forza...

(RIPSTEIN A. 2000a: da minuto 1.18.10 a minuto 1.18.46).



Altro elemento che questo secondo frammento mette in evidenza è la televisione. Sistemata in un angolo della stanza di Raquel, perennemente accesa, qui come in casa di Julia, permette allo spettatore di vedere, oltre alla scena davanti ai suoi occhi, identità spazio-temporali lontane e diverse tra loro. Nella televisione quindi si susseguono un turbinio di immagini nelle quali è difficile orien-

tarsi e distinguere reale e virtuale. Non esiste una separazione. Non esiste un confine.

Come lo spettatore invade gli spazi filmici della finzione attraverso la telecamera così i personaggi della televisione escono dal video per occupare lo spazio dei protagonisti. È un continuo gioco tra dentro e fuori, una contaminazione di presenze che annullano lo scarto fra ciò che c'è al di qua e ciò che c'è al di là di quella ideale linea di demarcazione che si scioglie completamente nelle soluzioni filmiche di Ripstein.

Si tratta di una trovata ingegnosa e surreale che in questa maniera recupera, attraverso i cantanti di bolero, anche il ruolo che nella tragedia greca aveva il coro. La televisione quindi come mezzo finzionale per adattare ai codici teatrali classici la Medea moderna.

Il coro, nello specifico, che qui assume le sembianze del trio guidato da Anselmo Fuentes, oltrepassa il limite che divide televisione e realtà appearing sulla scena in casa di Julia mentre lei è a tavola assieme ai figli con lo sguardo fisso nel piatto, in un'immagine che riflette l'idea dell'abbandono. Come rileva Demetrio Estébanez Calderón il coro ha un ruolo fondamentale: «Sugiere y preanuncia los derroteros por los que se va a encaminar la acción; advierte a los personajes del peligro que corren con su conducta y de las desgracias que se ciernen sobre ellos» (ESTÉBANEZ CALDERÓN D. 2004: 217-218).

Il coro/trio, che entra in scena come accade nella tragedia classica, attraverso un corridoio laterale o *παροδος*, in particolare dimostra una sottile avversione nei confronti della protagonista, rimproverandogli il suo atteggiamento, rendendola responsabile di tutti i suoi mali per essere caduta nella rete dell'amore⁹.

9 «Eso le pasa a las hembras, por no pensar con razón/ y crearle las promesas a todo joven varón./ Que desde siempre se precian de saberlas embaucar/ y engañar a las mujeres/ con un cielo que jamás les han de dar./ Porque el corazón de la dama nació para no dudar./ Y el hombre llega y engaña,/ toma lo que ha de tomar, para luego dar la vuelta y mudarse de lugar./ Julia ya has de mirar el precio que vas tú sola a pagar,/ por creer en las promesas de semejante varón,/ que de repente en tu pueblo un día se apareció./ Julia, un día de ingenua pecó/ y se vino hasta estos lares persiguiendo al buen amor./ Por él dejó casa, padre, madre, corazón./ Julia dejó su pueblo. Julia dejó a su razón/. Siguió a Nico a la enorme ciudad./ Pero Nicolás, el guapo tan ingra-



Come nella tragedia di Seneca, il trio non stabilisce delle relazioni di commo con i personaggi e solo apparentemente occupa lo stesso spazio nel quale si trovano gli altri personaggi, poiché la sua presenza è un'immagine dentro l'immagine. Apparire in questa maniera, conferisce a ciò che canta il trio una forza tutta particolare, che porta lo spettatore a non dubitare di ciò che dice riguardo il passato e, di conseguenza, rispetto al futuro.

Il trio come il coro, nell'antica tragedia, è parte della cerimonia e del pubblico. Non solo quindi ha un ruolo di distanziamento dell'azione ma ha anche quello di giudice abilitato a commentare l'azione.

Alla maniera del coro, ciò che dice il trio *desafinante*, non solo è integrato nel dramma in senso tecnico ma diventa indispensabile per comprendere il dramma e quindi, come dice Anselmo Fuentes ed i suoi fratelli ed anche noi sappiamo, «no hay solución», «ya no hay retorno».

to se portó,/ que un día trece de enero con la nueva le salió,/ de que la deja por otra, y se va tras nuevo amor./ Dejó a Julia, marcada de odio y traición./ Te lo mereces Julita. Te lo mereces, mujer,/ que en promesa de varones no debes jamás crear./ Julia, Julia, entiéndelo bien mujer,/ que este tren ya ha entroncado/ con su ramal terminal,/ que los amores terminan/ un buen día, sin más ni más./ No hay agua de pozo fresca/ que los haga retoñar./ Que el amor es traicionero/ y de frecuente mudar».

Come annota José Luis García Sánchez nell'introduzione alla sceneggiatura di *Garciadiego*: «Como coro que previene de lo que ya ha sucedido, que dogmatiza sobre obviedades, que manipula la moralidad... que es un eco deformante» (GARCADIIEGO P. A. 2001: 6).

Dunque il trio con le sue canzoni dal tono ampolloso non è altro che un messaggero della fatalità del destino.

Elemento che ben si evidenzia nel testo che i musicisti eseguono nel terzo contributo estratto dal film.

Annunciatrice televisiva: Ma siete impazziti! Voi in questa rete siete sotto contratto! Non potete andarvene in giro come vi pare...

Trio Anselmo Fuentes: Se per caso ti invade la tristezza, se per caso chi tu ami ti ha spezzato il cuore. Se per caso lui ti manca e vuoi averlo per te, siamo venuti a dirti, che non c'è soluzione, non c'è soluzione.

Annunciatrice televisiva: E proprio in mezzo al notiziario! No, così non si può andare avanti...

(RIPSTEIN A. 2000a: da minuto 0.30.32 a minuto 0.32.00).

«Pobre y cándida mía, igual que otras te engañaron, burlaron tu corazón...».

Così canta il trio di musicisti. Dunque dramma ed ironia combinate insieme secondo uno schema che verrà riproposto più volte nel film, che si segnala come un altro degli elementi caratteristici della versione del regista messicano.

La disperazione della Medea-Julia nella versione filmica ha come elemento centrale della sua crisi non, come in Euripide, il tradimento o il dolore, ma l'abbandono del letto coniugale. È questo il tratto semantico attorno al quale ruota la rabbia allucinata di Julia che per questo ucciderà.

Come nella Medea di Seneca, ciò che connota la vendetta di Julia è il suo essere madre. Nella tragedia dell'autore latino i figli sono considerati un'estensione del corpo di Giasone il quale, con la sua scelta, non solo ha abbandonato una donna ma una madre.

Ugualmente la Julia di Ripstein non pensa di vendicarsi sul corpo di Nicolás ma, in un impeto di odio estremo, sceglie di colpirlo nel modo più crudele, uccidendo i figli.

Inoltre, a differenza di Euripide, sulla scena Ripstein mostra molto crudamente l'assassinio dei figli di Julia e Nicolás da parte della madre. Non viene quindi esibito solo il coltello, come in Pasolini, ma anche l'atto stesso dell'omicidio. È vero che noi non vediamo direttamente Julia uccidere il bambino ma è altrettanto vero che la scena arriva a noi di rimbalzo, attraverso lo specchio appeso al muro, da cui capiamo che la bambina seduta a terra guarda ciò che avviene in bagno. Quindi l'uccisione del bambino ci è occultata solo in parte.



Il risentimento di Julia però qui non esprime più l'odio di una donna marginalizzata e derelitta nei confronti del neocapitalismo, secondo la lettura politica che ne dava Pasolini. Non più perché, in *Así es la vida*, tutti i personaggi che noi conosciamo sono più o meno dei disgraziati. È una lotta tra poveri dove vince il più forte.

Rileva Ripstein:

no hay más que darse vuelta por los barrios de las ciudades o el campo para descubrir la miseria, y debemos plasmarla en nuestras películas: es algo ineludible. (...) personajes que

sufren, que tienen que vivir una cotidianeidad descarnada, con sentimientos que afloran a la superficie con más carne y, casi siempre con brutalidad... (MARIEL ARRECHE A. 2010).

Come non pensare allora anche ad *Amores Perros*, prepotente esordio alla regia di Alejandro González Iñárritu (anch'esso del 2000, anche lui messicano), con le sue inquadrature sporche, con il suo mondo violento e disperato preso per i capelli e sbattuto al centro della scena da una telecamera avida e spietata che lascia senza respiro. Anche lì come in *Así es la vida*, la ricerca della conquista della libertà assume le sembianze di uno sguardo in macchina, vera e propria chiamata di correo, che esprime l'esigenza di reciprocità con uno spettatore troppe volte comodamente ai margini nella sua inconsapevolezza.

Quello che ci racconta Ripstein è il Messico degli ultimi in tutta la sua desolazione di prospettiva, che rifugge da una rappresentazione di una povertà idealizzata e mette al centro della scena chi normalmente non c'è oppure è ai margini, dandogli un'evidenza che assume i connotati una estremizzazione multiforme: vendetta, maledizione, rivalsa.

Proprio questo è il nucleo del cinema di Ripstein. Un universo finzionale che ci lascia intuire la presenza di uno stato di violenza permanente, quasi sempre represso, sotterraneo, ma destinato ad una esplosione devastante che ha il valore di un monito.

«Como viene haciéndolo desde hace cuatro décadas, Ripstein no cuestiona el lugar del tabú sino su tótem, esta trinidad que se ancla en la familia patriarcal, la religión laica y el estado paternalista» (MARIEL ARRECHE A. 2010).

Proprio per questo, le sequenze finali del film sono la chiave che permette di comprendere la lettura sociologica che Ripstein dà della sua Medea. Julia padrona e sicura di sé che esce dall'edificio dopo l'estremo atto che ha per lei un effetto catartico, di purificazione, si libera del sistema patriarcale di cui è vittima e, accompagnata dalle ultime note del trio che ascoltiamo nel contributo filmato finale, parte verso nuovi Sud del mondo, infilandosi in un taxi giallo mentre l'immagine viene ritrasmessa dalla televisione, origine e fine della storia. Dunque *Así es la vida* termina in uno schermo televisi-



vo, cioè nella pura finzione.

L'uscita di scena di Julia «è la trasposizione filmica della fuga di Medea sul carro alato. Quasi fatalmente anche questa scena viene poi racchiusa nella dimensione dell'esplicita finzione tragica, trasformandosi in un'ultima immagine proiettata attraverso lo schermo di una televisione accesa nella casa ormai vuota di Julia, con una *mise en abîme* formale molto efficace, mentre fuori campo si sente l'inquietante ululato della sirena dell'ambulanza, la cui immagine ha accompagnato lo snodo dell'intera vicenda. L'immagine televisiva ovviamente è a colori¹⁰, perché ormai è parte della storia che renderà Julia *involvidable* per Nicolás e per tutti noi, definitivamente consegnata al racconto mitico, allo spazio della trasfigurazione poetica attraverso l'immagine cinematografica» (DANESE R. M. 2013).

Queste, nell'ultimo frammento estratto dal film, le parole del Trio che la accompagnano mentre svanisce:

Trio Anselmo Fuentes: Ahi, che triste è il destino senza
senso né ragione che inclemente le aveva scritto la morte

10 Ripstein distingue con l'alternanza di bianco/nero e colore il ruolo della televisione rispetto a Julia. Da un lato il bianco/nero, come interpretazione della realtà di Julia e dall'altro il colore, come memoria della storia personale della protagonista. Nella parte finale del film la madrina Adela accusa Nicolás di aver comprato a Julia solo un televisore in bianco e nero. Proprio per colpa di Nicolás le immagini di felicità a colori saranno sostituite dalle aspre riflessioni del coro in bianco e nero.

dentro il cuor.

Era la storia del destino quello che a lei le è accaduto. È sempre stato il suo destino che la vendetta le donò (RIPSTEIN A. 2000a: da minuto 1.31.08 a minuto: 1.32.16).

Un trucco elegante e visionario, in cui paradossalmente la realtà è tale solo quando diventa televisione, che della realtà sancisce il suo essere davvero reale, il suo essere storia. Dunque il virtuale che crea ciò che è autentico quasi a dire che solo ciò che passa per la televisione diventa vero, diventa memoria, in una confusione tra realtà e finzione che troviamo tanto nelle musiche dei *boleros*, come nei drammi o nelle *telenovelas* (genere di *serial* televisivo di cui il Messico peraltro è stato fra i primi produttori). Un attacco frontale e feroce ai *Media* divenuti fonti che dispensano Verità, in una unità di vedute, questa sì, che accomuna Arturo Ripstein a Pier Paolo Pasolini: «Dal momento in cui qualcuno ci ascolta dal video, ha verso di noi un rapporto da inferiore a superiore che è un rapporto spaventosamente antidemocratico»¹¹.



11 Estratto (al minuto 00.37.51) da un'intervista di Enzo Biagi a Pier Paolo Pasolini, registrata nel maggio del 1971, censurata dalla Rai e poi trasmessa il 3 novembre 1975, dopo la sua morte: https://www.youtube.com/watch?v=rc6MYoG7y_0&t=9s).

Bibliografía

BISBAL Marcelino, 2005, *Televisión, pan nuestro de cada día, el otro lado*, Alfadil, Caracas.

CASSETTI Francesco - DI CHIO Federico, 1996, *Cómo analizar un film*, Paidós, Buenos Aires.

DANESE Roberto Mario, 2013, *La Medea di Seneca di fronte allo specchio cinematografico. Así es la vida de Arturo Ripstein*, in MOORE Timothy J. - POLLEICHTNER Wolfgang (Editors), *Form und Bedeutung im lateinischen Drama/ Form and Meaning in Latin Drama*, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, pp. 131-162 (https://www.researchgate.net/publication/271210905_La_Medea_di_Seneca_di_frente_allo_specchio_cinematografico)

ESTÉBANEZ CALDERÓN Demetrio, 2006, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid.

EURIPIDE, 2008, *Medea*, Feltrinelli, Milano.

GARCIADIEGO Paz Alicia, 2001, *Así es la vida. Guión cinematográfico*, Ocho y Medio, Madrid.

MARIEL ARRECHE Araceli, 2010, *Diálogo entre el arte del cine y el arte del teatro*, Incaa-Enerc, Buenos Aires.

MARTÍNEZ José Luis, 2014, *¡Nunca fui asistente de Buñuel, solo aprendiz!*: Arturo Ripstein, 26 mayo (<http://sipse.com/entretenimiento/entrevista-al-cineasta-arturo-ripstein-y-su-relacion-con-luis-bunuel-92724.html>)

NEPOTI Roberto, 2001, *Dura e pura, ecco la Medea messicana*, “la Repubblica”, 28 maggio 2001

http://www.repubblica.it/online/cinema_recensioni/vida/vida/vida.html

SENECA Lucio Anneo, 2013, *Medea*, Feltrinelli, Milano.

U.N.A.M. (Universidad Nacional Autónoma de México), s. f., *Escritores del cine mexicano sonoro* http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GARCIADIEGO_ojeda_paz_alicia/biografia.html

Filmografía

Medea (1969), diretto da Pier Paolo Pasolini.

Medea (1988), diretto da Lars von Trier.

Así es la vida (2000), diretto da Artur Ripstein.

Tradiciones de la risa e inmigración italiana en la Argentina

Fernanda Elisa Bravo Herrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” (ILAR)
Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires

La paura per la diversità che nella commedia
viene esorcizzata dal riso, diviene nella tragedia
pietà esorcizzata dal pianto.

Eva Marinai, *Il comico nel teatro delle origini*

235

Premisas alrededor de la risa y la tradición

Este trabajo se propone ofrecer una lectura de las representaciones de la e(in)migración italiana hacia la Argentina atendiendo el hilo conductor de la risa, en sus diferentes manifestaciones y como nudo semántico de tradiciones que se han reactualizado en sus transformaciones. Plantear, por tanto, a la risa como genotexto, tal como la sociocrítica montpelleriana define a esta categoría (CROS E. 1986), es decir, como núcleo constante de productividad significativa, implica hacer un recorte en un corpus amplio y complejo en el que diferentes ideologías y perspectivas han modelizado el fenómeno migratorio, no siempre declinado bajo la comicidad. La risa es considerada una categoría polifórmica de significación,

con múltiples manifestaciones y raigambres socio-históricos y culturales, distintiva y definitoria de una tradición compleja y estratificada¹. Por esto, la risa puede comprenderse como el componente discursivo y estilístico que organiza, por una parte, la estructura, la representación y la comprensión del mundo, con sus interpe-laciones y configuraciones ideológicas, y, por otra parte, la misma textualidad, el soporte semiótico, la inscripción de los discursos sociales y el proceso dialógico de traducción ideológica del lenguaje ajeno a través de estilizaciones y variadas estrategias discursivas.

A partir de estos principios, el corpus en esta oportunidad se define trazando esta “tradición” de la risa, que, a su vez, incorpora en su matriz diferentes tradiciones con las cuales dialoga, superponiéndose y entretejiéndose, en una intrincada red de convocatorias y “citas”, a veces indirectas, especulares y ramificadas, con sus juegos de recíprocas “influencias” y póstumos precursores, en una cadena de discursos, como propone Foucault (1992 [1971]), o que Eco (2003) denomina «universo de la enciclopedia». Por lo que se refiere a la tradición en cuanto categoría interpretativa, la misma se concibe como una red ininterrumpida y continua «de modalidades de lecturas y (re)escrituras que construyen un modelo de identidad cultural e ideológica, vale decir, un registro que permite la consolidación de una pertenencia social y, en la práctica literaria, del sistema literario mismo, especialmente del canon» (BRAVO

1 Son numerosos los estudios y disciplinas que se han ocupado de la risa, en sus múltiples manifestaciones e inscripciones, sea en lo cómico, la ironía, la parodia, lo grotesco, el ridículo, el absurdo. Sin pretender abarcar aquí toda la producción teórica y crítica, pueden citarse, además de los trabajos de Mijail Bajtín dedicados a la risa, sobre todo en la producción carnavalesca en la Edad Media y Renacimiento, a partir de la obra de Rabelais (BAJTÍN M. 1990 [1965]), la historia de la risa de Georges Minois (2004 [2000]) y el nacimiento del có-mico de Armando Plebe (1956), los aportes significativos de Massimo Bonafin (1997, 2001) sobre la parodia desde la semiótica y la antropología, de Attilio Brilli (1985) sobre la sátira y la caricatura, de Giulio Ferroni (1974, 2012) sobre lo cómico en sus formas y situaciones y en las teorías contemporáneas. En vinculación con la tradición clásica es fundamental el estudio de Eva Marinai sobre los orígenes del cómico y de la comicidad en la Antigua Grecia. En el ámbito argentino, y en vinculación con el grotesco criollo, son importantes los estudios, entre otros, de Osvaldo Pellettieri (2002) y María Teresa Sanhueza-Carvahal (2004), sólo para citar algunos.

HERRERA F. E. 2015b: 42). La tradición se vincula, por tanto, necesariamente con la memoria y la identidad, a través de procesos de identificación, diferenciación, incorporación, reconocimiento y participación en una memoria colectiva, hecha de fragmentos textuales, discursivos, lingüísticos, ideológicos. La dinamicidad de la tradición implica su actualización, especialmente a través de reescrituras, resemantizaciones, parodias, estableciendo entre los textos transformaciones, citas, reposiciones críticas. Esta actualización metaliteraria y (meta)textual de la tradición determina su genealogía regresiva y permite comprender, tal como propuso Hugo Mancuso, desde la sociocrítica bajtiniana, a la tradición como un proyecto textual, como un gran texto (MANCUSO H. 2005: 162). Al respecto, es necesario recordar la concepción de Bajtín presente en *Teoría y estética de la novela*:

Las tradiciones culturales y literarias (incluyendo las más antiguas) no se conservan ni viven en la memoria individual subjetiva de un hombre aislado, ni en ninguna “mentalidad” colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma (incluyendo las formas lingüísticas y verbales); están, en ese sentido, entre lo subjetivo y lo individual (y son, por lo tanto, sociales); de ahí pasan a las obras literarias, ignorando a veces por completo la memoria subjetiva-individual de los creadores» (BAJTÍN M. 1989 [1975]: 399).

Organizar un corpus a partir de las tradiciones de la risa, en sus múltiples manifestaciones, implica una selección de textos en los cuales la experiencia estética se modeliza desde la comicidad, atendiendo diferentes estrategias discursivas y gradaciones de lo cómico y comprendiéndola como categoría transgenérica. Esto significa, a su vez, concentrar la lectura en aquellos textos en los que la comicidad es uno de los rasgos definitorios, realizando una lectura oblicua, desde la memoria, de los textos en los que el registro serio domina el discurso, excluyendo la risa, tanto en la producción italiana como en la argentina. Se trata, entonces, como teoriza Hans Robert Jauss en *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, de

un desplazamiento interpretativo que reconoce en la experiencia estético-receptiva, el proceso de significación textual, sea a partir del efecto, es decir, el «momento de la concretización del sentido, condicionada por el texto» (JAUSS H. R. 1986 [1977]: 17), sea a partir de la recepción, esto es, el «momento condicionado por el destinatario» (JAUSS H. R. 1986 [1977]: 17). En este proceso hermenéutico, la risa define tanto el corpus como la tradición en la que el mismo se incorpora, es decir, tanto el proceso de significación como el de recepción y reactualización y propone, en la elipsis del corpus que permanece ajeno a esta tradición, un contrapunto dialéctico de mutuo enriquecimiento interpretativo.

En la producción literaria italiana que tematiza o registra la emigración hacia la Argentina, la comicidad no es una estrategia discursiva predominante a excepción de pocos textos narrativos que son sumamente significativos por este carácter excepcional. Esta modelización discursiva responde a la inscripción ideológica y estética de las producciones, que apelan a la problematización social desde una interpelación seria, declinada sin ambigüedades aunque a veces con contradicciones. La risa no encuentra espacio en tanto la emigración, en la mayor parte del corpus textual italiano, es percibida como una hemorragia demográfica, como una válvula de desahogo de tensiones político-sociales, idealizada como fuga hacia lo ignoto tras una realización personal, a un mundo virgen, como la mostración de un fracaso político —el de la unificación de Italia— que evidencia la miseria errante del pueblo y de la Patria, o como rescate político de expansión imperial y colonial². En este entramado discursivo, con múltiples interpelaciones, la risa encuentra poco espacio para la dialéctica paródica o para la crítica satírica y caricaturesca. En la producción literaria argentina, en cambio, la inscripción de diferentes modalidades de lo cómico —parodia, sátira, caricatura, grotesco, grotesco criollo, absurdo, ironía— se encuentra en numerosos textos, especialmente desde la

2. Dentro de la bibliografía dedicada al estudio de emigración en la literatura italiana, pueden citarse, entre otros, los estudios de Marchand (1991), Martelli (1994), Franzina (1996), Cepparrone (2008), Marazzi (2011), Paoletti (2011), Bravo Herrera (2015a).

perspectiva del naturalismo, de los nacionalismos, o en los sainetes, pero no sólo. La mirada que registra desde la risa la inmigración, y no exclusivamente la italiana, apela a la comicidad para manifestar distancias y críticas, para resaltar fragmentaciones y desequilibrios, para poner en evidencia el rompecabezas social que se presenta con los desplazamientos y los reajustes. La perspectiva que observa y percibe, que descifra y resignifica la e(in)migración es diferente en las dos orillas y por esto su modelización se construye desde diversas interpelaciones. En los textos argentinos en los cuales se inscribe la comicidad, la risa, la distancia excluye el protagonismo y es más bien un sujeto que observa y toma una actitud crítica, de denuncia. En esta dialéctica es posible, sin embargo, reconocer que, aun en las producciones en donde se inscribe la modalidad cómica y en las cuales las estrategias discursivas apelan a la risa, no hay una modelización festiva, abierta y alegre, sino una estructuración profundamente angustiada y preocupada por el fenómeno socio-demográfico que registra y que narra. Por esto podría afirmarse que se trata de una risa ambivalente, puesto que incluye “lo serio”, completándolo, estratificándolo semióticamente.

Tradiciones clásicas de la risa e inmigración en diálogo

Un texto necesario para comenzar a rastrear e identificar, en los textos vinculados con la e(in)migración en la Argentina, la inscripción de la comicidad desde diferentes tradiciones, especialmente desde la tradición clásica, es la *Poética* de Aristóteles, que sienta las bases de los géneros literarios que definirán sucesivamente nuevos géneros en su dinamicidad histórica. Para Aristóteles, en los capítulos IV y V de su *Poética*, la comedia implica la imitación de los hombres por debajo del modelo épico, la representación de acciones viles, de seres inferiores, partiendo de la medida del “hombre común” y en relación con la risa, por lo que la comedia era definida en el capítulo V, en su vinculación con lo ridículo, como:

una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error o deformidad que no produce dolor ni daño a otros; la máscara, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor (ARISTÓTELES 1991: 32).

A partir de este principio aristotélico que define lo cómico es posible reconocer en el corpus textual los nudos semánticos que, desde determinadas perspectivas ideológicas, concretizan la comicidad. La condición de inferioridad es, pues, uno de los rasgos que definen la diferencia vista como deficiencia, es decir, como error según un modelo identitario en el cual el e(in)migrante se encuentra en falta, es “imperfecto”, según una interpelación ideológica, o inadecuado frente a los requisitos de un proyecto político-cultural. Ejemplar es, en relación con esto, la caracterización del gringo que ofrece José Hernández en el canto V de la primera parte del poema *Martín Fierro*. La distorsión lingüística y la incompreensión entre dos sujetos culturales diferentes, entendidos como referentes de clases, más que como personas particulares, trazan la comicidad del desencuentro, caracterizada por lo ridículo. La risa, que se produce por el desencuentro entre el gaucho y el gringo, señala, desde la perspectiva de Martín Fierro que construye el relato y cuya voz es el sostén del discurso, las burlas dirigidas al gringo, al “*papoletano*”. En este distanciamiento se evidencia una doble exclusión, tanto del gringo como del gaucho, y las tensiones sociales y estructurales de un proyecto político conflictivo. La falta del gringo, que provoca lo ridículo, es la distancia o diferencia identitaria respecto al gaucho, que se deriva no sólo en la imposibilidad de comunicación, sino también, desde la perspectiva de Fierro, en una inferioridad que muestra la no-identidad, la no-potencialidad, la no-adequación, la no-pertenencia, es decir, la subalternidad respecto al gaucho, en las tareas del campo, en última instancia, la ajenidad y el extrañamiento, pues:

No hacen más que dar trabajo
pues no saben ni ensillar;
no sirven ni pa carniar,
y yo he visto muchas veces
que ni voltiadas las reses
se les querían arrimar
(HERNÁNDEZ J. 1995 [1872]: 35).

Para Lucie Olbrechts-Tyteca (1977 [1974]), en su estudio sobre lo cómico del discurso, el ridículo es la sanción por la violación de una regla admitida, un modo para condenar una conducta excéntrica. La ridiculización del gringo, a partir de esta reflexión, además de señalar, como sostiene Aristóteles, una falta, está entonces sancionando negativamente un sujeto cultural mal incorporado al tejido social, coercitivamente, en función de un proyecto político de organización del Estado-nación, durante el proceso de modernización, por lo que la ridiculización y la sanción están, en última instancia, dirigidas al gobierno, al proyecto político de construcción nacional. El gaucho Martín Fierro asume una posición crítica en relación con este nuevo ordenamiento del espacio socio-político propuesto por el gobierno nacional, que implica una reconfiguración del propio territorio y del “hacer”:

Yo no sé por qué el gobierno
nos manda aquí a la frontera
gringada que ni siquiera
se sabe atracar a un pingo,
¡Si creerá al mandar un gringo
que nos manda alguna fiera
(HERNÁNDEZ J. 1995 [1872]: 35).

Lo ridículo se origina, entonces, en el desconocimiento, en la ignorancia. En relación con esto es oportuno recordar que Platón en *Filebo* (1871), al plantear la relación entre placer y bien, define a lo ridículo como el vicio que tiene su origen en la ignorancia de sí mismo, por lo que se distorsiona la cualidad del saber, una de las

cualidades máspreciadas del alma. El gobierno, desde la perspectiva del gaucho, cae en lo ridículo, no solamente por su falta, sino porque asume la ilusión de la superioridad respecto a la realidad, que es, según Platón, el vicio de la ignorancia, del desconocimiento, del ridículo. En la propuesta platónica la ignorancia de sí mismo implica la ausencia de poder. Esto es visible, desde la perspectiva del gaucho, en el gringo, en tanto éste es incapaz de una suma de poderes, potencialidades, cualidades y capacidades en el territorio argentino. Resulta, sin embargo, paradójico definir en el gobierno la ausencia de poder, sobre todo cuando ejerce violencia en la figura del gaucho y cuando desde el voluntarismo se propone modificar el espacio y el horizonte social. Si, en cambio, concebimos a la ignorancia como ausencia efectiva de poder, como imposibilidad de intervenir adecuadamente en el proceso de verdad, se delinea la crítica al gobierno, cuya acción deviene así ridícula por su incapacidad de comprensión y conocimiento de la realidad del país en forma pertinente, lo que evidencia, entonces, sus limitaciones, es decir, la real falta de poder o su debilidad. Por esto la comicidad en *Martín Fierro*, en relación con el gringo, con el inmigrante, es corrosiva y liberatoria, escapa de las reglas del Estado-nación contestándolas, invirtiendo un discurso serio y monolítico, desnudando, con la sátira, con estrategias caricaturescas, un proyecto político. El gringo actúa, entonces, como un bufón que no busca decir la verdad, pero lo hace en sus actos, revelando su falta. Si bien Aristóteles había definido al ridículo como un defecto no doloroso, en el poema de Hernández resulta negativo el resultado de esa carencia, por lo que la comicidad se modeliza desde la sátira que articula la representación. Es oportuno recordar que «la satira è una tecnica di rappresentazione che, attraverso varie forme di straniamento della realtà descritta mira a metterne in luce l'incongruenza, il ridicolo, il grottesco mentre, nel contempo, può, anche se non necessariamente, enunciare propri parametri normativi ed una scelta di valori» (BRILLI A. 1985: 12).

Una crítica al gringo, estructurada a través de la risa y modelizada en lo ridículo, en la sátira, cercana a la de José Hernández, se registra en la novela *Emigrati. Studio e racconto* de Antonio Marazzi, tri-

logía publicada entre 1880 y 1881 en Milán, que narra el viaje circular de Silvestro Piantelli y Agostino Codazzi, un par de emigrantes, que parten desde un pueblito de Cremona hasta Argentina y Brasil y regresan a Italia, mutilados y más pobres que antes. Esta narración se plantea como una épica rebajada, una parodia de la *Odisea*, en cuanto el viaje, lleno de (des)aventuras y desgracias, como el de Ulises, se resuelve paródicamente con el regreso rebajado de los “héroes” a su casa. El viaje por mundos desconocidos, enfrentando “monstruos” se configura como una “odisea” de la emigración bajo la clave del antiemigracionismo y la comicidad. En relación con *Martín Fierro* y la concepción aristotélica de lo ridículo como falta o como inadecuación por desconocimiento, por ignorancia desde la perspectiva platónica, basta citar un pasaje de la primera parte de la novela de Marazzi en el cual Codazzi, tratando de comer el asado como lo hacen los gauchos, es decir, cortando la carne con el cuchillo, se corta la nariz. La sangre que se derrama inevitablemente convoca la imagen de la hemorragia social y demográfica provocada por la emigración, presente en numerosos textos, no sólo literarios, en Italia, especialmente en el siglo XIX y principios del XX (BRAVO HERRERA F. E. 2015a). De esta manera, Codazzi, una vez que se ha lastimado, reconoce su incapacidad, su falta de preparación, para estar en el Nuevo Mundo, y en esta exclamación ingenua se denuncia la impreparación de los emigrantes, lanzados a un espacio que es diferente a su mundo y para el cual no tienen las competencias que les permitirán –al menos no fácilmente– *fare l’America*. Por ello, Codazzi, mientras se limpia la sangre que le salía de la herida provocada por el cuchillo mientras trataba de imitar la manera en que los gauchos comían la carne, exclama, como máxima, en voz alta: «Ho capito [...] la prima cosa che bisogna imparare in America, prima ancora di sapere se ci vogliono o no i buoi, è la maniera di mangiare!» (MARAZZI A. 1880: 277). Este incidente va *in crescendo* a lo largo de la novela, señalando la predisposición del emigrante de encontrarse en problemas cada vez mayores por su inadecuación e impreparación. Codazzi, cuando desembarca en otra región, es confundido por su herida con un héroe de guerra y recibido con honores, es decir, que se produce una “coronación”

del que podría identificarse con un bufón en cuanto a lo largo de la trilogía es el sujeto que encarna lo cómico en la pareja de emigrantes. Esta coronación, que se inscribe en la tradición carnavalesca y que propone un mundo al revés, juega con la confusión de identidades, con el intercambio de identidades y con las ambivalencias: el emigrante, incapaz de usar un cuchillo para comer, es confundido con un héroe, esto es, con un sujeto hábil en las armas. La gesta cómica del emigrante se entrelaza en esta confusión de identidades con la épica, resolviendo a través de la comicidad las contradicciones. El extranjero es recibido con honores por los signos que son interpretados como indicios de una identificación que lo aleja del resto de la comunidad. En este caso, entonces, puede señalarse también una inversión a la práctica ancestral por la cual se reconocía en el extranjero los signos de anormalidad, las deformaciones, todo aquello que lo volvía diferente y monstruoso, susceptible de ser condenado, expulsado, esto es, todo lo que justificaba la expiación de la víctima por sus signos victimarios, y que formaba parte del ritual de persecución y violencia sobre las víctimas (GIRARD R. 1986 [1982]). La diversidad aquí se diluye por la confusión de identidades que conduce a la risa, de allí que puede sostenerse que el temor por la diversidad que proviene del emigrante, al ser exorcizada por la risa, modeliza el discurso desde lo cómico, inscribiéndose en un espacio utópico, expresión de una realidad otra del mundo. Esta confusión remite al País de la Cucaña y al *travestimento*, presente ya desde las comedias de Aristófanes, como manifestación de un rito arcaico que evidenciaba el deseo de esconder, manifestar o cambiar la propia identidad y de invertir roles. En este nuevo mundo que es América, la utopía permite que un pobre emigrante se eleve como héroe y sea ensalzado sin haber ejecutado ninguna acción digna ni ninguna gesta. La abundancia, característica de la utopía de las comedias de Aristófanes, que luego se recupera, actualiza y estratifica en las producciones carnavalescas y, en el ámbito hispanoamericano, en el realismo-mágico y en el barroco, acrecienta la figura del emigrante, pero en cuanto se realiza por el *travestimento* y la confusión de identidades-máscaras, se muestra, al final, una ruptura de reglas, de orden, un desequilibrio, una inadecuación,

la necesidad de reestablecer jerarquías y justos reconocimientos. Codazzi, finalmente, es encarcelado por la policía, sospechado esta vez, a causa de su herida, de haber participado en una riña y ser un delincuente. Se trata, en relación con la coronación, de un destronamiento, bajo el signo del carnaval, como ha sido estudiado por Bajtin (1990 [1965]), y, siguiendo las huellas, borrosas, del ritual sacrificial del extranjero, del diferente, propio de las culturas arcaicas de la antigua Grecia (GIRARD R. 1986 [1982]; MARINAI E. 2003). El aprendizaje de Codazzi y su conocimiento del “*nuovo mondo*” se realizan a través de estilizaciones de rituales sacrificiales, confusión de identidades y, por tanto, uso y apropiación de máscaras propias y ajenas, ejecución de roles, regreso a un espacio arcaico, primigenio, animalización de sujetos, coronamientos y destronamientos, ruptura de un orden y de las jerarquías, visibles en su encuentro con los gauchos. En la descripción que el mismo Codazzi ofrece de los gauchos, cuando están sobre sus caballos y con sus caras «che non parevan cristiani» (MARAZZI A. 1881a: 180), es posible reconocer las huellas de los sátiros, por su naturaleza animalesca, y por presentarse como vagabundos, rebeldes, no integrados, atributos éstos que se reconocen en las diferentes “versiones” y representaciones del sátiro en los orígenes del teatro griego (MARINAI E. 2003). El reconocimiento de la alteridad en un espacio utópico, en donde las reglas están invertidas, se presenta a Codazzi cuando es prisionero de los gauchos durante un tiempo, limitado como el carnaval, en el que se opera un destronamiento, como prisionero, y sucesivamente una coronación en cuanto recupera la libertad en el gozo de una vida diferente de las reglas habituales. De emigrante a prisionero y de allí a gaucho, las transformaciones identitarias acompañan una mirada especular a la que se ofrece en el *Martín Fierro*. Si en el poema de José Hernández, la narración y la descripción, es decir, la perspectiva que se ofrece es la del gaucho, que rechaza a los inmigrantes, y que es quien los observa en sus impericias y dificultades, en sus gestos ridículos y no aptos para la pampa, en la novela de Marazzi es Codazzi, el emigrante, el que observa la vida de los gauchos y la describe en su ociosidad y vicios. Así, Codazzi describe este encuentro con la alteridad, prisionero de los gauchos:

Io cominciava a trovare che là non si stava tanto male. Non erano mica uomini cattivi quelli; eran mal vestiti e magari un po' sporchi; ma dovevan essere signori, perché non facevano niente tutto il giorno, ossia tutto il loro gran da fare era questo: al mattino e verso sera andavano a spasso a cavallo, in tutte le altre ore prendevano il mate, giocavano, fumavano, suonavano la chitarra, discorrevano o dormivano. Mi ero quasi abituato anch'io a quella vita... (MARAZZI A. 1881a: 183)

Mirada especular de la otredad que revela, en las dos observaciones, las distancias y la alteridad sin dialéctica aparente. Si en *Martín Fierro* no se propone una solución, sino simplemente el rechazo a una política gubernamental a favor de la inmigración y de la colonización de la pampa y del “desierto”, desplazando, por una parte, al gaucho y, también, por otra, al indígena, en *Emigrati* de Marazzi, el emigrante finalmente se adapta a la vida de los gauchos, predispóniéndose a seguir sus costumbres, y planteando así una dialéctica cultural de integración al nuevo territorio. Es oportuno aquí recordar que con la inmigración y la colonización el territorio se transforma y asume una nueva modelación, de tal forma que la pampa se denomina, en una total identificación, “pampa gringa”, y que el inmigrante, a su vez, deviene criollo, se argentiniza, por lo que, en estos desplazamientos, son las estructuras rígidas, que no se adaptan, las que son vencidas y caen en el fracaso, mientras que resulta operativo el mecanismo dialéctico, de entrecruzamientos e intercambios. Esta perspectiva, sin embargo, para el gaucho de José Hernández no resulta factible y para el emigrante de Antonio Marazzi implica una renuncia identitaria. En ambos casos, conducen a un fracaso, pues el emigrante renuncia al sueño, al mito, de *fare l'America*, para devenir un gaucho, ocioso e inactivo, fuera de la historia y del parámetro de heroicidad vinculado con la emigración; en el caso del gaucho porque significa perder un mundo y ser (aún más) desplazado y emarginado.

La incapacidad de comportarse como un gaucho está eviden-

ciendo la ignorancia, un vicio que muestra una inadecuación y registra, además, la comicidad de situación y de carácter, indicada por Henri Bergson (1973 [1940]). Los sucesivos hechos, que se originan a causa de la herida, por otra parte, proponen una suerte de duplicación de personajes e identidades, como puede rastrearse ya en algunas comedias de Plauto (2012), como por ejemplo en *Amphitruo*, hasta alcanzar un reconocimiento final o anagnórisis. La confusión de identidades, especialmente del personaje devenido grotesco, rebajado en situaciones cómicas, con atención a lo bajo corporal, constituye una de las estrategias cómicas del teatro de Plauto que podrían definirlo como carnavalesco; un teatro cuyas comedias se presentan como un espejo deformante, según el principio del rebajamiento de las fiestas Saturnales de diciembre en que los códigos se invertían para mostrar la ruptura de las jerarquías y de los valores y que continuó su tradición en las producciones carnavalescas. Rastreando tal principio como clave interpretativa en esta lectura, es posible indicar que Marazzi invierte y rebaja el par de emigrantes, desdoblados en su identidad, signados por lo corporal, “destronados”, de-construyendo el mito utópico del “*fare l’America*” y la épica de la *Odisea*, la concepción elegíaca del exiliado, del héroe Eneas fundador de una nueva civilización³, es decir, desmontando un imaginario alrededor de la emigración y parodiando un texto canónico, fundacional de la literatura y del canon.

La ridiculización de los inmigrantes se registra también en otros textos argentinos, especialmente teatrales, entre los cuales es necesario citar la literatura popular inmigratoria, como los folletines y las comedias de Giacumina (FONTANELLA A. 1906; DI TULLIO A. – MAGNANI I. 2011; ROMERO R. 2011), los sainetes de Enrique de María (*Bohemia criolla*), Enrique García Velloso (*Gabino el mayoral*), Carlos Mauricio Pacheco (*Los políticos*, *Los disfrazados*, *Música criolla*, *El diablo en el conventillo*), Enrique Nemesio Trejes (*Las mujeres lindas*), el grotesco criollo de Armando Discepolo (*Giacomo*, *Babilonia*, *Mateo*, *Cremona*), las comedias de Alberto Novión (*Los*

3 Para la concepción del extranjero –sea invasor, exiliado– y la construcción de la alteridad en el mundo antiguo y en el Medioevo en Italia, son interesantes los ensayos de Maurizio Bettini y Alessandro Barbero (2012).

primeros fríos), Francisco Defilippis Novoa (*He visto a Dios, Desperate, Cipriano*), Roberto Cossa (*La nona, Gris de ausencia*), sólo para mencionar algunos textos del corpus⁴, estudiados, entre otros, por María Teresa Sanhueza-Carvahal (2004), Osvaldo Pellettieri (1997, 1999) y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA). En esta producción se inscriben algunos principios del cómico que han ido delineándose ya desde la literatura clásica, enriqueciéndose sucesivamente en textos posteriores, estratificando y complejizando las estructuras y las estrategias. De este modo, el cómico lingüístico del cocoliche se construye según un principio babélico, que puede encontrar un vínculo con la tradición ya propuesta por Teófilo Folengo (1997 [1521]) en sus versos *maccheronici* de *Opus Merlini Cocaii Poetae Mantuani Macaronicorum*, con sus juegos del latín deformado, gramatical, lexical y fonéticamente, estilizando la multiplicidad de lenguas y discursos sociales. En estas textualidades se reescriben otras estrategias y modalidades discursivas de la comicidad que derivan de producciones clásicas y que permiten construir la exclusión/identificación del otro, del extranjero, como por ejemplo, las contradicciones e inversiones, las hipérboles, las analogías y metáforas, lo escatológico, el principio bajo corporal, lo grotesco, las duplicaciones, hasta llegar a las introspecciones psicológicas características del teatro de Terencio. La risa, entonces, contribuye a exorcizar la diversidad, de tal modo que el “otro” se presenta como un personaje cómico caracterizado por una máscara deformante, en algunos casos se trata del cocoliche, en otras la máscara del grotesco criollo. En algunos textos se puede retomar la perspectiva xenófoba y conservadora que ya había sido registrada, por ejemplo, en la comedia *Curculio* de Plauto (2012), en la cual se ve pululando, por las calles de la ciudad, a los griegos, denominados en forma despreciativa “*graeculi*”. La “contaminación” de las ciudades señoriales y la transformación del espacio urbano por parte de las masas de inmigrantes es una representación que se registra en la literatura

4 Algunas ediciones que recogen estos sainetes están indicadas en la Bibliografía. El corpus es amplio y extenso y sólo se han indicado aquí algunos de los más representativos. Podría incluirse en este corpus, en diálogo con los sainetes y con el grotesco criollo, los tangos en los que los inmigrantes son representados.

del nacionalismo, como en *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez (2001 [1910]), y también en las novelas del naturalismo, como *En la sangre* de Eugenio Cambaceres (2007 [1887]), en las cuales la sátira reduce al mínimo la risa, imponiéndose el principio horaciano de la risa como castigo de las costumbres. El inmigrante deviene, en estas producciones, un chivo expiatorio que, en manera simbólica, debe sacrificarse, en cuanto elemento extraño, diferente, que tiene que ser expulsado. Extranjeros, como Dionisios y Edipo, cargan signos de la diferencia, por lo que son sujetos marginados por la masa. La literatura se vuelve no sólo representación, caja de resonancia de lo social, de las transformaciones sociales por el fenómeno inmigratorio, sino, en algunos casos, crítica hacia la diversidad, espacio de representación simbólica y en elipsis de una ejecución pública, tal como explica René Girard (1986 [1982]) en relación con el chivo expiatorio, el mito y el ritual de persecución y violencia social. Los extranjeros, por ejemplo los *pharmakoi* en *Las ranas* de Aristófanes (1947), son expulsados de la sociedad y asumen una máscara fija que los identifica, en sus defectos y carencias. La comicidad es una estrategia para exorcizar el miedo por la diversidad, una forma de defensa de una estructuración social, de un horizonte ideológico que se busca preservar. Estas máscaras, devenidas estereotipos del imaginario, contribuyeron a delinear las representaciones de la alteridad en historietas y caricaturas, especialmente en revistas de corte popular, como “Caras y Caretas”, fundada en 1898 por exiliados españoles republicanos, en la cual había, además una sección fija dedicada a la inmigración en la actualidad (MORAÑA M. 2016).

Algunos mitos clásicos se revierten en la producción inmigratoria, especialmente a través de la risa. La *nonna* de la obra de teatro de Alberto Cossa (2008), estrenada en 1977, durante la dictadura, representa una famélica figuración femenina y anciana de Cronos que devora a sus hijos, cerrando la gesta inmigratoria, con la muerte, autodestruyéndose. La utopía, construida desde el mundo clásico, por ejemplo en Hesíodo, en relación con una edad de oro, un país de la Cucuña, pleno de placer y de alegría, de abundancia, sostiene el mito de América, pero en las obras del grotesco criollo, a

través de una risa devenida mueca, muestra el fracaso de la empresa inmigratoria. Así, en *La nona* de Cossa, la única sobreviviente de la familia es la anciana que, encerrada en su egoísmo, devora a todos, incluso a los espectadores y a la luz, al teatro, porque la imagen se cierra en su figura:

(Chicho la mira salir. Luego se recompone algo y va a sentarse en uno de los cajones. Un momento después aparece la Nona.)

NONA.- Bonyiorno...

(Mira a uno y otro lado, hasta que va a sentarse junto a Chicho. Se hace una pausa prolongada.)

NONA.- ¿E Carmelo?

CHICHO.- Murio, Nona.

NONA.- ¿E Anyula?

Chicho.- Murió.

NONA.- ¿E María?

CHICHO.- Se fue.

(Se hace una pausa prolongada.)

NONA.- ¿E la chica?

CHICHO.- ¿Qué chica?

NONA.- Cuesta chica... que iba e venía... *(Hace un gesto con la mano de ir y venir.)* Buuuu... Buu...

CHICHO.- ¿Marta?

NONA.- ¡Eco!

CHICHO.- Murió también.

(Pausa prolongada.)

NONA.- ¿Qué yiorno e oyi?

CHICHO.- Viernes.

NONA.- Viernes.... ¡Pucherito! Ponele bastante garbanzo, ¿eh? ¿Compraste mostaza? Tenés que hacer el escabeche, que se acabó.... E dopo un postrecito... Flan casero con dulce de leche....

(A medida que la Nona habla Chicho se levanta y, como un zombie, retrocede hacia su pieza y se tira en la cama.)

NONA.- Domani podé hacer un asadito... con bastante mo-yequita... y a la doménica, la pasta.

(*Chicho, en la penumbra de su pieza, se tapa los oídos con las manos.*)
NONA.- Ma... primo una picadita... un po de salamin...
formayo... aceituna... aqoise picadito... mortadela... e un
po di vin.

(*Desde la habitación de Chicho llega el sonido de un balazo. La Nona no se inmota. Saca un pan del bolsillo del vestido y se pone a masticar. Las luces se van cerrando sobre la cara de la Nona, que sigue masticando.*)

FIN DE LA OBRA

(COSSA R. 2008: 193-194)

Otra figura femenina anciana, vinculada con la inmigración italiana, es la Vieja Chacharola que aparece en *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal (1948), novela que se construye paródicamente bajo los signos de la guerra y del viaje, siguiendo el modelo homérico. Buenos Aires representa el espacio nacional en el que se configura la sociedad según el fenómeno inmigratorio, en enfrentamientos bélicos con la participación de dioses grecolatinos en una mezcla carnalesca de series culturales. La vieja Chacharola de *Adán Buenosayres* puede ser interpretada como una inversión del héroe troyano Eneas, que funda Roma y carga sobre sus espaldas los huesos de su padre Anquises. En la ciudad de Buenos Aires, la vieja inmigrante, exiliada como Eneas según la concepción del mundo romano, incapaz de fundar su propia “ciudad”, su casa familiar, ha sido abandonada por su hija que se ha robado el ajuar de las sábanas finas, pobre herencia y restos del “naufragio” de la e(in) migración. La hija ausente abandona a la madre, huye de la autoridad, y la deja a la deriva, luego de haber perdido la patria, representada en esa madre que se reniega, invirtiendo los lazos de orfandad y convirtiendo, paradójicamente, a la madre/patria en un sujeto entenido en el “destierro”. El rito dionisiaco de sacrificio del extraño, del extranjero, se lee sublimado en los ataques de los niños a la vieja Chacharola, evidenciando la violencia de una sociedad que se repliega sobre sí misma. La vieja se vuelve máscara y víctima como en los teatros clásicos y, como una figura monstruosa, va creando

una nueva mitología urbana de Buenos Aires. Adán Buenosayres, en su viaje diurno que precede la noche penitencial la excursión a Saavedra y el descenso a la ciudad de Cacodelphia, se encuentra en la vieja Chacharola, como parte de ese reconocimiento de una realidad urbana y terrenal tendiente a la dispersión. Ese encuentro se realiza después de pasar “La Nuova Stella de Posilipo”, donde los tres cocheros fúnebres alineaban «sus copas vacías en el mostrador [...] ante los ojos muertos de don Nicola que fregaba el estaño maquinalmente con su roñoso delantab» (MARECHAL L. 1994 [1948]: 229) y antes del cortejo fúnebre que pasa por la calle Warnes (MARECHAL L. 1994 [1948]: 238). El espacio que funciona como marco del encuentro con la vieja Chacharola está signado por la muerte, por lo fúnebre. La anciana, entonces, se encuentra bajo el signo de la muerte, como además lo está todo el camino de Adán, sea en su recorrido diurno como en el nocturno.

—¡Chacharola! —gritó la voz de un chico, dura y llena de aristas como un cascote—. ¿Y las cuatro sábanas de hilo de Italia?

El coro repitió en un acorde brutal:

—¿Y las cuatro sábanas de hilo de Italia?

Se oyó al punto el graznido ronco de la vieja:

—*Brigante!*

—¡Chacharola! ¿Y el anillo de oro? —cacareó en seguida otra voz infantil que no era inocente ni lo había sido jamás.

—¿Y el anillo de oro? —repitieron a una las voces corales.

Adán aceleró su marcha.

—*Bandito!* —graznó la vieja desde la calle Hidalgo.

—¡Chacharola! ¿Y los quince pesos de la calceta?

Ya en el cruce de Monte Egmont e Hidalgo un tropel de chiquilines en fuga cayó sobre Adán Buenosayres, lo hizo girar como un trompo y se alejó en clamorosa desbandada. Simultáneamente Adán vio cómo el palo de la Chacharola describía una parábola en el aire, y oyó a la vieja que, tremolante de brazos, dirigía un insulto final a sus cobardes enemigos:

–*La putta de la tua mamma!*

Recogiendo el palo de escoba que había rodado hasta sus pies, Adán se dirigió a la Chacharola y lo restituyó a su mano crispada todavía. Entonces la vieja reacomodó lentamente sus arrugas hasta construir algo semejante al espectro de una sonrisa, y tendiendo hacia los fugitivos un índice rematado en cierta uña luctuosa:

–¡Son unos hijos de puta! –los definió castizamente.

Luego, señalando con el mismo índice la vecina torre de San Bernardo:

–Hoy, San Vitale –gruñó devotamente–. *Bello!*

–Sí –le respondió Adán–, la misa de San Vitale.

La vieja recobró súbitamente su máscara de ira y le clavó dos ojos fanáticos.

–¡Un mártir! –dijo en tono polémico.

–¡Un gran santo! –la tranquilizó Adán en seguida.

–¡*Povero* San Vitale! –lloriqueó entonces la vieja sin una lágrima–. *Bello! Bello!*

Y se alejó por la calle Monte Egmont rumbo a la de Olaya, trazando con su cabeza fatales movimientos de negación (MARECHAL L. 1994 [1984]: 233-234).

En la Oscura ciudad de Cacodelphia, Adán encontrará nuevamente a Chacharola en el infierno de la Ira, ubicado en la séptima espira, caracterizada como un ring pugilístico, y lugar reservado a los iracundos y violentos. Chacharola continúa gritando, insultando y «tirando su palo» (MARECHAL L. 1994 [1948]: 863). El “diálogo de muertos” que Marechal reactualiza y que remite a la tradición greco-latina encuentra, sin embargo, más que una visión escatológica, una manera carnavalesca, en contrapunto con la tradición, no sólo dantesca, de los “infiernos”, de tal modo que el recorrido por ese espacio oscuro revela el rostro de la ciudad y de la humanidad. Se propone, entonces, desde la comicidad del grotesco, la sátira, el uso de máscaras, la no-sublimación de sacrificios, el rebajamiento, la preeminencia de lo bajo corporal, la ruptura del orden, un espejo que permita realizar una catarsis. Nuevamente Aristóteles, con su

Poética, propone una construcción de lo cómico y una estrategia discursiva y estética para narrar, representar, convocar, una realidad, una visión, una mirada. La catarsis a través de la risa y el horror que conduce a lo grotesco suponen una crítica del espacio social y de un proyecto político de conformación nacional que no termina de encontrar su equilibrio. Los excesos, la violencia, el abandono, muestran que el mito de Eneas, a través de la figura degradada de la vieja Chacharola no ha conseguido re-fundar la ciudad y que los principios épicos se encuentran violentados y rebajados. La risa asume un valor satírico, como correctora de costumbres, apoyándose en la ambigüedad y sin dejar que se narre el ascenso del héroe, su rescate definitivo. La catarsis de la lectura, podría suponerse, queda siempre abierta a los lectores, como un trabajo en proceso continuo, siempre actualizado, necesariamente permanente.

Mínimas conclusiones, a manera de cierre provisorio

Este recorrido ha tratado de mostrar, en producciones literarias argentinas e italianas que tratan el fenómeno de la e(in)migración italiana a la Argentina, algunas de las tantas problemáticas alrededor de la inscripción de la risa, especialmente vinculada con la tradición clásica y en diálogo con diferentes tradiciones en las que se reactualiza. La perdurabilidad de este núcleo de productividad significativa indica la pervivencia de problemas y cuestiones que interesan, más allá de las referencias histórico-culturales y políticas, el difícil diálogo entre la alteridad y la identidad, entre la pertenencia y la exclusión, entre las utopías y el horizonte cercano.

Bibliografía

ARISTÓFANES, 1947, *Obras Completas*, traducción de Federico BARÁIBAR Y ZUMÁRRAGA, El Ateneo, Buenos Aires.

ARISTÓTELES, 1991, *Poética*, traducción de Alfredo LLANOS, Leviatán, Buenos Aires [según la versión de *De Arte Poetica Liber*, de la Oxford Classical Texts, establecida por Ingram Bywater].

BAJTIN Mijail, 1989 [1975], *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, traducción de Helena S. KRIÚKOVA y Vicente CAZCARRA, Taurus, Madrid [edic. orig. *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatelst'vo Chudožestvennaja literatura, Moskva].

BAJTIN Mijail, 1990 [1965], *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio FORCAT y César CONROY, Alianza, Madrid [edic. orig. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Izdatelst'vo Chudožestvennaja literatura, Moskva].

BERGSON Henri, 1973 [1940], *La risa*, traducción de María Luisa PÉREZ TORRES, Espasa-Calpe, Madrid [edic. orig. *Le rire*, Presses Universitaires de France, París].

BETTINI Maurizio – BARBERO Alessandro, 2012, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, EncycloMedia, Milano.

BONAFIN Massimo (curatore), 1997, *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

BONAFIN Massimo, 2001, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, UTET, Torino.

BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, 2015a, *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, Teseo, Buenos Aires.

BRAVO HERRERA Fernanda Elisa, 2015b, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*, Corregidor, Buenos Aires.

BRILLI Attilio, 1985, *Dalla satira alla caricatura. Storie, tecniche e ideologie della rappresentazione*, II ediz., Dedalo, Bari.

CAMBACERES Eugenio, 2001 [1887], *En la sangre*, Colihue, Buenos Aires [edic. orig. Sud América, Buenos Aires].

CEPPARRONE Luigi, 2008, *In viaggio verso il moderno. Figure di emigranti nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Sestante Edizioni, Bergamo.

COSSA Roberto – GOROSTIZA Carlos, 2009, *Gris de ausencia* (Roberto COSSA) *El acompañamiento* (Carlos GOROSTIZA), Losada, Buenos Aires.

CROS Edmond, 1986, *Literatura, ideología y sociedad*, Gredos, Madrid.

DI TULLIO Ángela – MAGNANI Ilaria (Editoras), 2011, *Literatura popular inmigratoria*, con estudios de Ángela L. DI TULLIO, Luis SOLER CAÑAS, Ilaria MAGNANI, *Los amores de Giacumina* (*El Liberal*, 1886), *Los amores de Giacumina* de Agustín FONTANELLA, *Los amores de Yacomina*, Anónimo, *Marianina* (*El Liberal*, 1886), Ediciones Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

DISCÉPOLO Armando, 1970, *Giácómo. Babilonia. Cremona*, Talía, Buenos Aires.

DISCÉPOLO Armando, 2007 [1925], *Babilonia*, Galerna, Buenos Aires [edic. orig. en Revista “Bambalinas”, año VIII, n. 389, 19 de septiembre].

ECO Umberto, 2003, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.

FERRONI Giulio, 1974, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma.

FERRONI Giulio, 2012, *Il comico: forme e situazioni*, Edizioni del Prisma, Catania.

FOLENGO Teofilo 1997 [1521], *Baldus*, a cura di Mario CHIESA, UTET, Torino [edic. orig. *Opus Merlini Cocaii Poetae Mantuani Macaronicorum*, Alessandro Paganino, Toscolano sul Lago di Garda].

FONTANELLA Agustín, 1906, *Los amores de Giacumina. Sainete cómico en un acto y cinco cuadros*, Editor Salvador Matera, Buenos Aires.

FOUCAULT Michel, 1992 [1971], *El orden del discurso*, traducción de Alberto GONZÁLEZ TROYANO, Tusquets, Buenos Aires [edic. orig. *L'orde du discours*, Gallimard, Paris].

FRANZINA Emilio, 1996, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

GÁLVEZ Manuel, 2001 [1910], *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, con estudio preliminar de María Teresa GRAMUGLIO, Taurus, Buenos Aires [edic. orig. Moen, Buenos Aires].

GIRARD René, 1986 [1982], *Il capro espiatorio*, traducción de Christine LEVERD y Francesco BOVOLI, Adelphi, Milano [edic. orig. *Le bouc émissaire*, Grasset, Paris].

HERNÁNDEZ José, 1995 [1872], *Martín Fierro*, RBA, Barcelona [edic. orig. *El gaucho Martín Fierro*, Imprenta de La Pampa, Buenos Aires].

JAUSS Hans Robert, 1986 [1977], *Experiencia estética y hermenéutica litera-*

ria. *Ensayos en el campo de la experiencia estética*, traducción de Jaime SILES y Ela M. FERNÁNDEZ-PALACIOS, Taurus, Madrid [edic. orig. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fink, München].

MANCUSO Hugo R., 2005, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Paidós, Buenos Aires.

MARAZZI Antonio, 1880, *Emigrati. Studio e racconto*, vol. I (*Dall'Europa in America*), Fratelli Dumolard, Milano.

MARAZZI Antonio, 1881a, *Emigrati. Studio e racconto*, vol. II (*In America*), Fratelli Dumolard, Milano.

MARAZZI Antonio, 1881b, *Emigrati. Studio e racconto*, vol. III (*Dall'America in Europa*), Fratelli Dumolard, Milano.

MARCHAND Jean-Jacques (Editor), 1991, *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.

MARECHAL Leopoldo, 1994 [1948], *Adán Buenosayres*, edición, introducción y notas de Pedro Luis BARCIA, Castalia, Madrid [edic. orig. Sudamericana, 1948].

MARINAI Eva, 2003, *Il comico nel teatro delle origini*, Titivillus, Pisa.

MARTELLI Sebastiano, 1994, *Letteratura contaminata. Storie, parole, immagini tra Ottocento e Novecento*, Pietro Laveglia, Salerno.

MINOIS Georges, 2004 [2000], *Storia del riso e della derisione*, traduzione di Manuela CARBONE, Dedalo, Bari [edic. orig. *Histoire du rire et de la dérision*, Librairie Arthème Fayard, Paris].

MORAÑA Ana, 2016, *La fiesta de la modernidad. La revista Caras y Caretas entre 1898 y 1910*, Corregidor, Buenos Aires.

OLBRECHTS-TYTECA Lucie, 1977 [1974], *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, traducción de Alessandro SERRA, Feltrinelli, Milano [edic. orig. *Le comique du discours*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles].

PAOLETTI Gianni, 2011, *Vite ritrovate. Emigrazione e letteratura italiana di Otto e Novecento*, Editoriale Umbra, Foligno.

PELLETTIERI Osvaldo (Editor), 1997, *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Galerna, Buenos Aires.

PELLETTIERI Osvaldo (Editor), 1999, *Inmigración italiana y teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires.

PELLETTIERI Osvaldo (Editor), 2002, *Osvaldo Novión. La transición al*

grotesco criollo, Eudeba, Buenos Aires.

PÉREZ Irene (Editora), 2008, *El grotesco criollo: Discépolo–Cossa*, con *Stéfano* de Armando DISCÉPOLO, *La Nona* de Roberto COSSA, Colihue, Buenos Aires.

PLATÓN, 1871, *Obras completas*. Tomo 3. *Diálogos. Flebo. Teeteto. Eutidemo*, traducción de Patricio DE AZCÁRATE, Medina y Navarro Editores, Madrid.

PLAUTO – TERCENCIO, 2012, *Comedia latina. Obras completas de Plauto y Terencio*, traducción de José Román BRAVO, edición, introducciones y notas de Rosario LÓPEZ GREGORIS, Cátedra, Madrid.

PLEBE Armando, 1956, *La nascita del comico*, Laterza, Bari.

ROMERO Ramón, 2011, *Los amores de Giacumina*, El 8vo Loco Ediciones, Buenos Aires.

SANHUEZA-CARVAJAL María Teresa, 2004, *Continuidad, transformación y cambio: El Grotresco Criollo de Armando Discépolo*, Editorial Nueva Generación, Buenos Aires.

SPERONI Marta – VIGNOLO Griselda (Editoras), 1980, *El teatro argentino. El sainete*, con prólogo de Abel POSADAS, sainetes de Enrique DE MARRÍA, Carlos Mauricio PACHECO, Alberto NOVIÓN, Nemesio TREJO, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

Libros y mitos en “Los pasos perdidos”, de Alejo Carpentier

Rosa Pellicer

Universidad de Zaragoza

Los pasos perdidos narra la experiencia de un músico innominado, que reside en una gran ciudad, fácilmente identificable con Nueva York, cuyo matrimonio con Ruth, una actriz, está en crisis. Al comienzo de su vacaciones, aprovecha el encargo de buscar en la selva venezolana unos primitivos instrumentos musicales para escaparse con su amante francesa Mouche. El viaje espacio-temporal lo lleva desde el momento actual al cuarto día del Génesis, se convierte en un viaje iniciático y mítico, donde el narrador protagonista intenta una inmersión en la nueva realidad de Santa Mónica de los Venados, cuya forma primitiva de vida está preservada por la dificultad geográfica de su acceso, donde espera encontrarse con su verdadero yo. Vuelve a la gran ciudad, poblada por el Hombre-Avispa o el Hombre-Ninguno, para solucionar tanto su situación matrimonial como para poder llevar de vuelta Santa Mónica libros, papel y tinta, propósito que no se cumplirá. El propio Carpentier ha explicado que la tesis de su novela «es la imposibilidad del personaje de retornar a la autenticidad y la pureza —porque son elementos que él mismo ya ha perdido» (MILLARES S. 2004: 56).

La novela se estructura en seis capítulos, de diferente extensión, que se dividen en subcapítulos. Leonardo Padura ha observado la estructura cíclica que, «de estadio cerrado en estadio cerrado, lleva al personaje a un final que de algún modo calca el inicio, para

proponer una lectura más compleja que la simple peripecia de la aventura narrada» (PADURA FUENTES L. 2004: 288). De este modo, el narrador pasa de la Gran Ciudad y la modernidad a una capital hispanoamericana, a una ciudad pequeña, Los Altos, y al siglo XIX; de ahí, en el capítulo tercero, a Puerto Anunciación y al mundo y tiempo de la conquista, a las eras del caballo y del perro; al atravesar la Puerta del Tiempo por el río, al Paleolítico y al Neolítico, para llegar finalmente al cuarto día del Génesis antes de la creación del hombre. La estancia en Santa Mónica de los Venados, situada en el Valle del Tiempo Perdido, supone estar fuera del tiempo y de la historia, haciendo posible la evasión de la época y el mundo actuales. Ahora bien, en *Los pasos perdidos* no encontramos un mítico Edén, ni tampoco está presente el buen salvaje, como demuestra la atroz muerte de Fray Pedro a manos de unos indios. Finalmente, la vuelta a su ciudad de origen, y por tanto a su tiempo, que se narra en el último capítulo, muestra la imposibilidad de un nuevo regreso al mundo atemporal.

Antes de continuar, conviene recordar su génesis. Durante su estancia en Venezuela, en 1947 y 1948 Carpentier realizó un viaje a la sabana y otro a la selva. En una entrevista radiofónica realizada en 1965 comentó:

Remontando el Orinoco digo, y entrando en la zona amazónica, me encuentro que América es uno de los pocos lugares del mundo donde el hombre del siglo XX, el hombre del año 1964, puede convivir con el hombre que corresponde a la era diríamos del paleolítico o del neolítico en la historia humana. Se puede pasar por ciudades cuya vida era muy semejante a la Edad Media, y fui remontando poco a poco, hasta las regiones habitadas por los indios shirisanas y guatichanas que son posiblemente, la representación más elemental de la vida del hombre en el planeta (MULLER-BERG K. 1967: 33-34).

En varias ocasiones Carpentier, al hablar de *Los pasos perdidos* afirmó: «Tres veces la reescribí completamente» (CARPENTIER A. 1965: 13). No conocemos las dos primeras versiones, pero sí las

que debían formar parte del inconcluso libro de viajes *El libro de la Gran Sabana*, «escritos durante el otoño de 1947 y publicados en periódicos y revistas durante el mismo año y a principios del siguiente» (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA R. 2004: 211). El hecho de que la novela esté escrita en primera persona, que corresponda según las insinuaciones de su autor a experiencias propias (el viaje, un golpe de estado, los personajes del Adelantado, el fraile y el minero) y que el innominado narrador protagonista sea musicólogo con un doble origen, europeo y americano, ha dado lugar a algunos acercamientos en los que se considera esta novela como una especie de autobiografía de su autor. El narrador protagonista se convertiría en un *alter ego* de Carpentier, a lo que contribuye la forma de diario a partir del capítulo segundo. Ahora bien, no se trata de un verdadero diario, ya que hay una distancia entre la escritura y la experiencia, puesto que el narrador no lo pudo hacer por razones de tiempo y por impedimentos materiales —no tiene papel ni tinta— y prácticos del mismo viaje. Es una ficción retrospectiva, una reconstrucción muy posterior a las aventuras en la selva, de modo que no se trata de un diario sino de unas memorias. Sin embargo, como señala Gustavo Pérez Firmat, la novela escamotea el presente de la escritura y hace que olvidemos su labor de redacción, ya que en una novela tan llena de contextos nos falta el marco que sitúe a yo-redactor, que no se deja ver en toda la narración.

Por otra parte, hay que tener presente la sugerencia de que la novela se conforma, al menos en parte, de los artículos periodísticos que el protagonista redacta para su publicación en un diario norteamericano. En un primer momento, ante la perspectiva de que tal vez su mujer, Ruth, esté esperando un hijo, decide aceptar la suma considerable ofrecida por un periódico por la exclusiva de su relato, «exclusividad de innumerables mentiras»: «Lo que venderé, pues, es una patraña que he ido repasando durante el viaje». Pero no solo va a narrar una serie de patrañas, sino que va a copiar «una novela famosa de un escritor suramericano» para «dar veracidad a mi relato» (CARPENTIER A. 1985 [1953]: 300)¹; alusión evidente a *La*

¹ Todas las citas de *Los pasos perdidos* corresponden a esta edición. En adelante, solo se indica la página.

vorágine de José Eustasio Rivera y a *Canaima* de Rómulo Gallegos. Pero tras la publicación de la entrevista de Mouche, le devuelven las cuartillas de su reportaje, y «tuve que vender mi relato a vil precio a una revista de cuarto orden» (312).

A las «historias mentirosas» destinadas a la prensa hay que añadir que, al comienzo del cuarto capítulo, el protagonista-narrador juega a considerar su viaje como una historia «maravillosa» de la conquista, pensando ya en una futura novela:

[...] somos Conquistadores que vamos en busca del Reino de Manoa. Fray Pedro es nuestro capellán [...]. El Adelantado bien puede ser Felipe de Utre. El griego es Micer Codro, el astrólogo. Gavilán pasa a ser Leoncico, el perro de Balboa. Y yo me otorgo, en la empresa, los cargos del trompeta Juan de San Pedro. [...] esto da visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando (221-222).

Una vez más, la empresa está marcada por la impronta de los libros y la futura novela se contamina, también en este punto, de falsedad, de apariencias. En cualquier caso, el texto que leemos es lo que el protagonista logró crear, en vez del treno que se proponía componer.

La aventura está relacionada con el azar, pero la composición del primer capítulo de *Los pasos perdidos* anticipa lo que vendrá. Solo unos ejemplos: el escaparate de la librería Brentano's ofrece al narrador dos libros que serán fundamentales en su viaje: la *Odisea* y el *Prometeo liberado* de Shelley; hay una prefiguración de su viaje —y del encuentro con Rosario— en las extensas referencias a Santa Rosa de Lima; la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que escucha en una sala de conciertos donde entra para guarecerse de la lluvia, vuelve a encontrarla, quizá por azar, en la selva. Así, casual y causal parecen conceptos intercambiables aunque, a decir de Eduardo González, «también puede ser que la aventura solo sea posible, como “aventura”, en el Texto(*textum*/ *tejido*)» (GONZÁLEZ E. 1972: 590).

El relato de la aventura del innominado protagonista de *Los*

pasos perdidos está mediatizado por la cultura, como se ha señalado con insistencia; la experiencia nunca es directa, ya que todo lo narrado alude a otros textos. Por un lado, está el asunto de las fuentes; por otro, las excesivas alusiones culturales y, por supuesto, la insistencia en el modo alegórico, tan carpenteriano². Los libros también acompañan al resto de los personajes. A Mouche, su joven amante francesa, le atribuye lo peor de la tradición occidental, representado por «su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-des-Prés» (CARPENTIER A. 1985: 92), ya que para ella (y para él) todo remite a una referencia cultural de moda; al griego Yannes, la *Odisea*; a Fray Pedro un *Liber Usualis*; a Rosario la *Historia de Genoveva de Brabante* y las vidas de santos, cuya lectura ingenua sirve para oponerla a la amante francesa. Podemos también mencionar que los recuerdos de infancia se asocian a lectura del *Quijote*, cuyas referencias se limitan a comienzo del primer capítulo, y a la *Canción a las ruinas de Itálica* de Rodrigo Caro, cuyos primeros versos se citan en varias ocasiones con algún error que otro. El amontonamiento de relatos, historias, fábulas, argumentos teatrales y operísticos, leyendas medievales o teogonías impide que haya un ordenamiento que los contenga y ordene, de modo que lector lo percibe como una suerte de desván de la literatura universal.

Dentro de esta selva de textos la presencia de algunos mitos de la Antigüedad clásica es importante para la configuración del personaje y de la narración. Roberto González Echevarría, en su

2 En primer lugar, como ha estudiado González Echevarría (2004), a comienzos de la década de los cincuenta, el Orinoco y la busca de sus fuentes se ponen de moda y aparecen libros de exploración geográfica y antropológica del área, como los de Alain Gheerbrant, una de las fuentes más directas de la novela. También están los libros de José Gunilla, Schomburgk o, por supuesto, Humboldt. El argumento tiene antecedentes literarios en obras como *The Sea and the Jungle* (1912) de Henry Major Tomlison, *The Lost World* (1912) de Sir Arthur Conan Doyle *Lost Horizon* (1933) de James Hilton, las ya citadas de Rivera y Gallegos y, por supuesto, *Heart of Darkness* (1898) de Joseph Conrad con el que, aunque no es mencionado por el escritor cubano, mantiene numerosas relaciones, como ha señalado Arturo Echavarría (1987). Dentro de la novela las alusiones librescoas se multiplican, teniendo una gran importancia los románticos europeos, tanto escritores como compositores. De modo que la narración del viaje a la selva se convierte en un viaje por una selva de textos.

edición de *Los pasos perdidos*, da cuenta de una nota, que figura en un manuscrito de la novela, en la que Carpentier apunta lo siguiente:

Mitos=

Prometeo

Edipo –(rey de Tebas)

Orfeo- (inventa la música)

Jasón y Medea- (el amor que destruye a sus hijos)

El lugar que ocupan estos y otros mitos no mencionados por el autor, como el de Sísifo o el de Ulises, ha sido ampliamente discutido por los estudiosos de *Los pasos perdidos*³. Sísifo, Prometeo, Orfeo, Edipo, Jasón y los Argonautas o Ulises han sido considerados como modelos para la creación del personaje, la estructura y la interpretación de la novela. De acuerdo con el mito que se quiere predominante, varía el carácter del innominado protagonista, la trama y el sentido del texto. Así, José L. Mas sostiene que, además de las referencias directas a Sísifo, la estructura de la novela es un correlato de esta narración mítica. En cambio, para Hortensia R. Morell, siguiendo a Marcuse, el modelo del protagonista es Orfeo, el músico que representa al hombre en armonía consigo mismo y con la naturaleza, frente a Prometeo encadenado, símbolo del hombre en la civilización enajenante: «si la urbe norteamericana era engendro de Prometeo y le ataba a sus cadenas, la expedición a la selva sudamericana representa la liberación de las potencias órficas» (MORELL H. 1986: 103). A partir de este presupuesto, Morell establece otras identificaciones con el mito órfico como de la busca de los instrumentos musicales con la del vellocino de oro, la de Rosario con Eurídice, o la venganza de su esposa Ruth y de

3 Anne Vassar resume las funciones que desempeña la mitología griega en la novela: «First, it forms a Framework for the novel's spiral structure. Secondly, it allows Carpentier to present this structure while simultaneously portraying modern man's feelings of despair and frustration with a progress so torturingly slow that it often appears non-existent to him. Thirdly it works to divide the characters into two groups: those which conform to their mythical natures and those which deviate in some way from the traditional Greek personae. The totally mythic elements appear as a destructive, decaying force and function as a foil for the non-mythic elements» (VASSAR A. 1992: 222).

su amante Mouche con la de las ménades. Para Carlos Miralles, el narrador-protagonista también se comporta como un «falso Ulises», y Circe, Calipso y las Sirenas confluirían en Rosario, ya que su esposa Ruth es la que fingirá el papel de Penélope.

Con Edipo el narrador tendría en común la toma de conciencia de la situación real en la que se encuentra, su alienación y falsedad, que lo llevaría a buscar su verdadero ser. Señalan Patricia Crespo y José V. Bañuls que «La necesidad de desandar esos pasos [perdidos de su verdadero ser], de reencontrarse, surge en ambos casos y también en ambos casos presenta la forma de huida de una identidad que de un modo y otro no les es grata» (CRESPO ALCALÁ P. - BAÑULS J. 1999: 133). Edipo establece su identidad como hijo de Layo, no de Pólipo, pero no puede huir del destino anunciado que tanto le horrorizaba, puesto que ya ha ocurrido; el innominado protagonista de *Los pasos perdidos* solo puede desprenderse de todo lo que le había alienado de forma temporal.

La alusión a Medea tal vez se refiera a Ruth, la esposa del innominado protagonista. Despechada, como la griega, se vengó de su marido cuando se divorció de ella para unirse a otra mujer, Rosario, que entonces sería un trasunto de Glauce. La actriz, que siempre anheló representar a Antígona y que al final de la novela representa su mejor papel interpretando a Penélope, lo castiga con un divorcio que lo dejó prácticamente en la ruina. En cuanto a la referencia de Carpentier al «amor que destruye a los hijos» se podría encontrar un débil reflejo en el hipotético embarazo de Ruth, que, finalmente, no se confirma.

A la vista de lo anterior, parece atendible la opinión de Klaus Muller-Bergh, quien, tras señalar minuciosamente las referencias a Sísifo, Prometeo y Ulises que aparecen en la novela, afirma:

Estos paralelos no son elementos sustanciales de la personalidad de nuestro hombre. No pasan de ser alusiones eruditas, e intrascendentes en punto a la naturaleza del personaje. Reflejan, sin duda, el carácter intelectual de la obra, pero su función principal es la de ayudar a organizar la materia narrativa y el tema del artista en la época moderna (MULLER-BERGH K. 1970: 286).

Parece, pues, que el protagonista de *Los pasos perdidos* no se ciñe a un único modelo mitológico que se pueda identificar claramente, ya que su aventura responde a un viaje mítico, iniciático, que es la base de las hazañas de distintos héroes⁴. Ahora bien, determinadas referencias pueden proporcionar datos que ayudan a perfilar algunas de las características del narrador-personaje, que identifica su vida monótona y vacía en la gran ciudad, así como la imposibilidad de liberarse de ella, con el mito de Sísifo, al que se alude en momentos cruciales de la trama y se presenta como el contrapunto del mito de Prometeo. En la novela solo se alude al castigo que recibió Sísifo, no a sus causas, ni a su carácter, de modo que quizá no esté de más recordar que el corintio, además de ser astuto y sabio, fue un conocido bribón, un criminal, un mentiroso, que reveló a Asopo el secreto del rapto de su hija Egina por Zeus, engañó a Hades y a Perséfone; además de seducir, por diversos motivos, a Anticlea y a Tiro. Tras haber revelado el rapto de Egina, logró vencer y encadenar a Tánato, pero este fue liberado por Zeus, porque nadie moría sobre la tierra. Sísifo ordenó a su esposa, la Pléyade Merope, que no le tributasen honras fúnebres. Al llegar al Hades, se quejó de la impiedad de su mujer y el dios, indignado, le permitió regresar para castigarla. No volvió al inframundo hasta que murió en la vejez y es en ese momento cuando fue castigado con la roca que debía subir a lo alto de una colina y debía dejarla caer por la otra ladera.

El paralelismo del protagonista de *Los pasos perdidos* con Sísifo ha sido lo suficientemente considerado como para abundar en él, de modo que basta con dar cuenta de las alusiones explícitas al mito. La novela se abre con una referencia a que siempre se encuentra «subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro» (CARPENTIER A. 1985: 73), o a que, cuando logra arrojar la piedra de un trabajo monótono, otro lo sustituye. En cuanto emprende el viaje, las referencias desaparecen, ya que Sísifo, como veremos a continuación, es sustituido por Prometeo.

4 Néstor Ponce (2011) estudia *Los pasos perdidos* a luz de los relatos/viajes de iniciación.

En el capítulo II, cuando están encerrados en un hotel de una capital latinoamericana, casi con seguridad Caracas, a causa de un golpe de estado, siente que Mouche es una «peña hembra cargada en el lomo» (125). De esta piedra logrará librarse con cierta astucia. No hay alusiones a Sísifo en los capítulos centrales, III y IV, porque es cuando se encuentra en plena aventura, y solo se menciona al tomar la decisión de quedarse en Santa Mónica de los Venados. Declara en su ampuloso estilo: «Voy a sustraerme del destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, del girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas [...] y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil» (259). Al final de la novela, al embarcar de vuelta desde Puerto Anunciación, tras el intento fallido de regresar, comenta: «Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo» (330)⁵.

Mientras la identificación con Sísifo representa el dolor del hombre moderno, que pierde sus pasos y consume inútilmente sus fuerzas, el héroe benéfico Prometeo -«el previsor» que es capaz de entrever el futuro- simboliza lo opuesto, porque en la nueva vida se identifica con un Prometeo liberado. Como señala Carlos García Gual, la imagen mítica del Titán encadenado que muestran las versiones clásicas ofrece varios aspectos:

el valor simbólico de los varios rasgos de su figura, es decir, su carácter filantrópico y su desafío al orden establecido por Zeus, su conducta taimada (en Hesíodo) y soberbia (en Esquilo), su papel como ladrón del fuego y como introductor de la cultura, etc. Y luego está esa decidida voluntad de arrostrar el dolor sin ceder a las amenazas del tirano y sus sicarios (GARCÍA GUAL C. 1995: 15).

⁵ Extraña que no haya ninguna cita ni alusión a *El mito de Sísifo*, publicado por Camus en 1942, sobre todo teniendo en cuenta la importante presencia del existencialismo en *Los pasos perdidos*. Para Camus, Sísifo es el «héroe del absurdo» pero hay que recordar que su «destino le pertenece» (CAMUS A. 1999 [1942]: 159), además se puede interpretar como una figura del artista.

A esto se añade su carácter simbólico⁶. Ya en 1948 Karl Reinhardt, como menciona García Gual, se refería a que Prometeo ha sido símbolo del genio creador, del titanismo exaltado de los artistas, de su entusiasmo que asciende al asalto de los cielos. En *Los pasos perdidos*, donde nada se evoca de forma directa, la versión del mito clásico es la del *Prometeo liberado* de Shelley, que escribe en el prólogo a su drama:

Yo me he permitido utilizar una licencia semejante [a las de los trágicos griegos]. El *Prometeo liberado* de Esquilo suponía la reconciliación de Júpiter con su víctima como precio por la revelación del peligro que se cernía sobre su imperio debido a la consumación de su matrimonio con Tetis. Tetis, según esta visión, fue otorgada en matrimonio a Peleo, y Prometeo fue liberado por Hércules de su cautividad con el permiso de Júpiter. [...] Pero, verdaderamente, yo era contrario a un desenlace tan poco convincente como el de la reconciliación del Defensor con el Opressor de la humanidad. El interés moral de la fábula, que con tanta fuerza se sostiene mediante el sufrimiento y la resistencia de Prometeo, quedaría destruido si concibiéramos a éste desdiciéndose de su noble lenguaje y acobardándose ante su pérfido adversario ahora triunfante (SHELLEY P. B. 1994 [1820]: 17).

El drama, entonces, es un canto ilusionado al anhelo de libertad de la humanidad, a la busca de un mundo mejor, Prometeo es el símbolo de esa rebelión y sale victorioso de su enfrentamiento a Zeus, invirtiendo así el desenlace tradicional. Ahora bien, a pesar de que los versos de Shelley están muy presentes en la novela, el protagonista está lejos del mensaje romántico. Prometeo continúa siendo el símbolo de la liberación, frente a Sísifo, pero parece dudoso que lo sea también del progreso técnico y moral de la humanidad, ya que es precisamente ese progreso lo que lo ha apartado de la fuerza creadora, y el egocéntrico narrador en ningún momen-

⁶ Eloy Navarro (1994) realiza un buen resumen del desarrollo del mito desde sus orígenes indoeuropeos al siglo XX.

to se plantea una liberación que no sea la propia⁷.

Prometeo aparece en varias ocasiones en *Los pasos perdidos*. En el capítulo primero el narrador nos informa que la guerra, en la que participó y fue testigo de todos sus horrores, interrumpió la composición de una cantata sobre el texto de Shelley. A su regreso, se siente distinto y empaqueta la obra, olvidándola en un armario, lo que a su vez genera una especie de complejo de culpa por el abandono del ambicioso proyecto. En una librería se encuentra con el *Prometeo liberado* y recuerda el recitativo inicial en inglés, que define su situación:

...Observa
esta tierra de esclavos a los que recompensas
por cultos, oraciones, alabanzas y esfuerzos,
y por el sacrificio de sus almas partidas,
con el miedo, el desprecio y la vana esperanza
(SHELLEY P. B. 1994 [1820]: 25).

El epígrafe del capítulo segundo pertenece a una exclamación de la Primera Furia: “¡Ah, huelo la vida!” que se corresponde con el inicio del viaje. Durante el velatorio del padre de Rosario, en el capítulo tercero, semejante a antiguos ritos funerarios, evoca los siguientes versos, que corresponden a La Tierra: “¿Cómo puedes oír/ sin saber el lenguaje de los muertos?” (SHELLEY P. B. 1994 [1820]: 49 y 35). Debemos recordar que Prometeo es inmortal, de ahí el reproche de La Tierra. Carpentier los interpreta *pro domo sua*: los hombres de las ciudades han olvidado el lenguaje de los muertos y son incapaces de hablar con ellos, mientras que los habitantes del mundo primigenio conservan ceremonias para hacerlo. Pero la identificación con Prometeo no se produce hasta el capítulo V

7 Hortensia R. Morell interpreta, siguiendo a Marcuse, la presencia de Prometeo a la luz de la mitología griega, no de la versión de Shelley, de este modo: «Si Prometeo (encadenado) representa al hombre en la civilización enajenante, Orfeo representa al hombre en armonía consigo y la naturaleza. [...] Extrapolando a *Los pasos*, si la urbe norteamericana era engendro de Prometeo y le ataba a sus cadenas, la expedición a la selva sudamericana representa la liberación de las potencias órficas» (MORELL H. R. 1986: 103).

cuando en Santa Mónica de los Venados recobra el interés por la composición musical y quiere volver a trabajar en el viejo proyecto de la cantata sobre el drama de Shelley, limitado al primer acto. En este momento, el narrador relaciona la liberación del Titán con la propia, además de asociarlo con el treno y, por tanto, a la idea de resurrección, que aparece también en Orfeo, uno de los de los motivos de la novela:

De primer intento, por fidelidad a un viejo proyecto de adolescencia, yo hubiera querido trabajar sobre el *Prometo desencadenado* de Shelley, cuyo primer acto ofrece por sí solo [...] un maravilloso tema de cantata. La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga de *allá*, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida (CARPENTIER A. 1985: 276).

Pero en Santa Mónica de los Venados no tiene el libro de Shelley, de modo que es imposible retomar el antiguo proyecto que, de todos modos, en ese momento le parece un «arte de calco» (280). Así las cosas, repasa los libros que tiene a mano, los ya citados *Geneveva de Brabante* de Rosario, el *Liber Usualis* de Fray Pedro y la *Odissea* de Yannes, en edición bilingüe, griego-español. Se decide por este último para iniciar su trabajo sobre el episodio de la evocación de los muertos, cuyo texto se transcribe en español. El exorcismo de la muerte del canto fúnebre se adapta al sentido de resurrección, de vuelta a la vida, de fuga de «allá», o sea, de la civilización. Esto, como señaló Irlemar Chiampi, «permite al Autor conservar el sentido de liberación prometeica de su viejo proyecto de composición» (CHIAMPÍ I. 1989: 114). En el lugar adecuado, el genio creador parece poseerlo: «Ahora, lejos de las salas de conciertos, de los manifiestos, del inacabable aburrimiento de las polémicas de arte, invento música con una facilidad que me asombra, como si las ideas, bajadas del cerebro, me llenaran la mano, atropellándose por salir a través del plomo del lápiz» (CARPENTIER A. 1985: 280).

En un momento de vanagloria suprema, como señala Taylor, «hasta se asigna el heroico papel de portador de la luz para los otros músicos; se siente “capaz, ahora, de expresar ideas, de inventar formas, que curaran la música de [su] tiempo de muchas torceduras”» (TAYLOR K. 1977: 142)⁸. La importancia de su creación, unida a las racionalizaciones de su cultura, hace que sienta una necesidad prometeica de divulgar y catequizar:

Aunque sin envanecerme de lo ahora sabido –sin buscar la huera vanidad del aplauso–, no debía callarme lo que sabía. Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el rumbo liberador (CARPENTIER A. 1985: 293).

La composición del *Treno* se ve precedida de dos ceremonias que lo conmueven fuertemente: el ya mencionado velatorio del padre de Rosario y el treno del hechicero indio, que le afecta del mismo modo. Esta emoción reaparecerá en el *Treno* en la queja de Elpenor y en el canto de Anticleia, madre de Ulises. Pero la falta de papel hace imposible que el narrador-protagonista pueda seguir con su composición. A este «drama», en palabra del compositor, se une el hecho de que comienza a notar la falta de libros, entre ellos el *Prometeo liberado* de Shelley. El recuerdo de algunos versos en inglés, que coincide con la llegada del avión de rescate, hace que vuelva a su idioma habitual, lo que provoca «la confusión en mi ánimo» (292). En el capítulo VI, cuando está esperando en Puerto Anunciación a que bajen las aguas, vuelve a trabajar en la cantata. El *Treno* se queda para siempre en Santa Mónica de los Venados. Así, pues, no es de extrañar que la composición sobre

8 Esta actitud está cercana a la de Herbert Marcuse cuando se refiere a los «héroes culturales», «que han persistido en la imaginación simbolizando la actitud y los actos que determinan el destino de la humanidad. [...] el héroe cultural predominante es el embaucador y (sufriente) rebelde contra los dioses, que crea cultura al precio del dolor perpetuo. Simboliza la productividad, el incansable esfuerzo por dominar la vida; pero en su productividad, la bendición y la maldición, el progreso y la fatiga están inextricablemente mezclados. Prometeo es el héroe arquetípico del principio de actuación» (MARCUSE H. 1989 [1953]: 154-155).

Prometeo se limite al primer acto del drama de Shelley: el cuarto es el canto por el nuevo mundo creado tras la liberación del Titán por Hércules, liberación semejante a las cortas vacaciones disfrutadas por el narrador-protagonista en las que Sísifo se metamorfoseó en Prometeo, pero la tentación de mirar atrás hizo que perdiera para siempre esa especie de Paraíso y a su Eurídice. Tal vez sea ahora el momento de preguntarnos si la renuncia a volver sobre los pasos perdidos tiene que ver únicamente con «El irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces» (325), o con el conocimiento de la terrible muerte de Fray Pedro a manos de los indios, y la noticia de que Rosario no tardó mucho en sustituirlo por el hijo del Adelantado y por tanto, en ese aspecto, su regreso definitivo ya carecía de sentido, pues como leemos en el *Prometeo liberado*:

Más allá de la vista
está el amor humano
que en todo lo que ve construye un Paraíso
(SHELLEY P. B. 1994: 179).

Rosario era, en buena parte, lo que convertía a Santa María de los Venados en un lugar cercano al Jardín del Edén.

Uno los dilemas fundamentales de la novela, entonces, es permanecer o regresar que, como observó Carlos Fuentes, «vuelve a ser una disyuntiva, un ejercicio de libertad» (FUENTES C. 2011: 191). A ello se unen otros movimientos, muchas veces presentes en los viajes rituales o iniciáticos, como buscar y encontrar, encontrar y fundar. Ahora bien, para considerar este ejercicio de la libertad del narrador-protagonista hay tener en cuenta su carácter, que no es precisamente heroico y voluntarioso. Roberto González Echevarría, al referirse a la ironía que permea *Los pasos perdidos*, que afecta tanto a la composición de la novela como a su posible interpretación, escribió: «Carpentier presenta a un hombre atrapado en una camisa de fuerza: la totalidad sistemática de la cultura occidental» (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA R. 1971: 120). Desde las primeras páginas, el lector percibe las contorsiones ridículas que el protagonista rea-

liza al sentirse atrapado y, paulatinamente, se produce un distanciamiento del narrador. Al principio este y el lector comparten las mismas ataduras; pero, al final, como señala González Echevarría, si este se ha percatado de la ironía, verá con distancia al protagonista y comprenderá también sus propias limitaciones.

El protagonista peca de egolatría, es desleal con los demás y consigo mismo, capaz de ciertas crueldades, que resultan fastidiosas cuanto más se empeña en justificarlas, aunque en algún momento parece que puede superar algunos de sus defectos, y siempre atribuye su debilidad a algo externo. Veamos unos ejemplos. Según él, lo que anuló su capacidad creativa fue el horror que le produjeron las atrocidades de la guerra, pero no piensa que la gran ciudad pueda resultar un ambiente propicio a la creación. En su entrevista con el Curador del museo, «con un estallido de palabras gruesas», lo acusa de haber olvidado sus circunstancias vitales:

Él sabía como yo había sido desarraigado en la adolescencia, encandilado con falsas nociones, llevado al estudio de un arte que sólo alimentaba a los peores mercaderes del Tin-Pan-Alley, zarandeado luego a través de un mundo en ruinas, durante meses, como intérprete militar, antes de ser arrojado nuevamente al asfalto de una ciudad donde la miseria era más dura de afrontar que en cualquier otra parte (CARPENTIER A. 1985: 86).

Por su parte, Ruth se convierte en la responsable de su vuelta, lo mismo que del fracaso de su matrimonio, ya es quien se dirigió a un periódico para comunicar su desaparición y exigió su rescate. Si no hubiera representado el papel de su vida, el de esposa, él continuaría en Santa Mónica de los Venados:

Y yo había ascendido a las nubes, ante el asombro de los hombres del Neolítico, para buscar unas resmas de papel, sin sospechar que, en realidad, iba secuestrado por una mujer misteriosamente advertida de que sólo los medios extremos darían una última oportunidad de tenerme en su terreno (324).

En el sarcástico retrato de Ruth el narrador-protagonista se muestra como una víctima en la que ella es el verdugo, pero lo que en realidad se aprecia es la hipocresía del narrador-protagonista, que le ha ocultado tanto la existencia de Mouche, con quien se fue de vacaciones, como de Rosario. Como indica Mark I. Millington: «His representation of Ruth is a refusal to assume responsibility for his own actions and guilt, the result being that he frames Ruth in quite hypocritical fashion and shows no respect for her at all» (MILLINGTON M. 1996: 351). Por muchas que sean sus explicaciones para justificar su cobardía, lo que el lector ve es que siempre cae en la tentación del alcohol y la carne, que lo lleva desde su primera juventud a recorrer bares y burdeles. Así, cuando a su regreso vuelve a encontrarse con Mouche en una librería, es incapaz de resistirse y se deja seducir, dejando bien claro que la responsabilidad es de la pérfida mujer y de su yo desdoblado:

Ella es culpable de todo lo que ahora me apesadumbra. [...] No es deseo definido ni excitación afirmada, sino más bien una sensación de aquiescencia muscular, de debilidad ante la incitación, parecida a la que, en la adolescencia, condujera muchas veces mi cuerpo al burdel, mientras el espíritu luchaba por impedirlo (CARPENTIER A. 1985: 315).

A pesar de su determinación de no beber alcohol y de resistir los intentos de seducción de Mouche, muestra una vez más su falta de voluntad. La justificación reside en que lleva «varias semanas de abstinencia inhabitual en mí», así como en las malas artes de su ex amante, cuyo cuerpo, tendido a su lado, volvía a mirar con desprecio. Cualquier prostituta hallada en el bar, poseída después de pago, hubiera sido preferible a eso» (316). Tras el divorcio de Ruth, falto de dinero, accede a componer «un falso concierto romántico destinado al cine», aunque unas líneas más adelante afirme: «No quiero volver a hacer mala música, sabiendo que hago mala música» (320). Las citas anteriores corresponden al capítulo primero y al último, lo que corrobora que las experiencias del viaje, en definitiva, no lo

han cambiado tanto, puesto que en ambos momentos muestra su falta de voluntad. Él mismo lo comprende en uno de los pocos momentos en los que es sincero consigo mismo: «He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto –ahora trunco- que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui» (329).

Aquel que fue se nos muestra como un fingidor, que contempla el mundo como si fuera una representación teatral –«he visto el teatro y el fingimiento en todas partes» (321)-, y, aunque no se desprenda del todo de esta condición –finge ante Yannes en su último encuentro, por ejemplo-, cree que en Santa Mónica será dueño de sus pasos. Pero en ese viaje hacia su verdadero ser también está presente la mentira y el fingimiento⁹. Solo unos ejemplos. Mouche comienza a convertirse en un obstáculo cuando aparece Rosario, esa mujer fuera del tiempo, mezcla de razas que simboliza tanto a la mujer como a la América primigenias. Poco a poco, la presencia de la joven amante en la antesala de la selva se le hace intolerable: «sentía una nerviosa necesidad de herirla, de vapulearla, para largar un lastre de viejos rencores acumulados en lo más hondo de mismo» (188); a pesar de ello, le oculta su relación con Rosario. Otra vez el azar vendrá en su ayuda: enferma de paludismo, la envía con Montsalvatje a un lugar donde pudiera esperarlo, aunque es evidente que el protagonista no tiene ninguna intención de volver a verla. El narrador sabe que ha obrado mal y que el excesivo dinero que ha dado al Herborizador es para acallar su conciencia:

9 La apariencia y fingimiento del narrador protagonista tiene su correlato narrativo en la presencia de diversas formas teatrales. Como señala Patrick Collard: «Desde este punto de vista, el itinerario ascendente descrito en los capítulos del primero al quinto, es un viaje que lleva al protagonista desde el teatro “banalizado” y mentiroso hasta la Danza de los Árboles. Entre estos dos momentos el relato retrocede hasta los orígenes del teatro y de la expresión dramática de contenido sagrado: la ópera románica (segundo capítulo); el teatro religioso cristiano y la tragedia antigua (tercer capítulo); la liturgia y el rito mágico (cuarto capítulo). Por culpa propia, es decir por no haber podido arrancarse completamente de su pasado, el narrador será devuelto al mundo de la mentira, donde los hombres son “ignorantes de la simbólica milenaria de sus propios gestos”» (COLLARD P. 1989: 512).

«En la liberalidad de mi donación hay, además, un secreto ritual de adormecimiento del último escrúpulo de mi conciencia: de todos modos, Mouche no puede seguirnos, y así, en lo material cumplo con mi último deber» (213).

Con la partida de Mouche se cierra una etapa de su existencia y se abre la de su relación con Rosario, la que hace que sienta un «hombre», y que se llama a sí misma *Tu mujer*. La idealización de «la mujer elemental» integrada en la tierra no fue muy del agrado de una lectora ilustre, Simone de Beauvoir, que la considera exagerada, como reconoció el propio Carpentier. Cuando Fray Pedro le insta a que se case con ella, el narrador con tono altanero responde que no son necesarias las ataduras para considerarla su mujer, pero al volver a la choza reconoce que «mi burla, mi risa desafiante, no eran sino fáciles reacciones de quien buscaba, en muy literarios principios de libertad, un manera de ocultar la verdad: estoy casado ya» (281). A pesar de ello, hace a Rosario una proposición de matrimonio, que esta rechaza. Sorprendido por su negativa: «Al punto se transforma mi sorpresa en despecho. Voy hacia Rosario, muy dolido, a pedirle explicaciones».

Volviendo sobre nuestros pasos, en el capítulo primero, que prefigura la novela, leemos: «“Este viaje estaba escrito en la pared”, me dijo Mouche, al verme regresar, señalando las figuras del Sagitario, el Navío Argos y la Cabellera de Berenice, más dibujados en sus trazos ocre, ahora que habían atenuado la luz» (100). En el capítulo segundo, el narrador intuye que estas constelaciones están en el cielo, pero es en el último capítulo, el sexto, cuando cobran su sentido agorero. Mouche se identifica a sí misma con Berenice, mientras que el protagonista ve claro que la Cabellera de Berenice «era Rosario, con su cabellera virgen, jamás cortada [...] mientras Ruth se asimilaba a la Hidra que cerraba la composición» (316). Así que, cuando todavía cree que puede regresar a Santa Mónica de los Venados, el narrador sonrío «pensando que escapé de la Hidra, tomé el Navío de Argos, y que quien ostenta la Cabellera de Berenice debe estar al pie de las Rúbricas del diluvio» (321).

Luis Harss, en *Los nuestros*, señaló hace mucho tiempo que «la máquina escenográfica rechina un poco en la novela» (HARSS L.

2012 [1966]: 63), porque todo se ve, y se narra, en buena parte de las ocasiones, de una forma que oscila entre lo ridículo y lo banal, de acuerdo con la cultura libresca del narrador- los «mil libros» a los que hace referencia- y que tiene relación con la ironía desde la que está escrita la novela. *Los pasos perdidos* narra los esfuerzos fallidos del protagonista para dar cuenta mediante la palabra del continente americano, porque el lenguaje de los libros, más o menos polvorientos, no es más que una traducción de lo que querría expresar. Respecto a su destino, las solemnes promesas del tipo «pasaron los tiempos de las estafas [...] me he prohibido el uso de la mentira» (282) suenan vacías a la luz del desenlace, que vuelve al punto de partida. El propio Carpentier explicó en una entrevista: «...el final de mi novela la moraleja, diríamos, afirma que el hombre para ser hombre y realizarse no puede escapar a su época, aunque se le ofrezcan los medios para tal evasión» (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA R. 1971: 124)¹⁰. Sísifo se tomó tres semanas de vacaciones creyendo ser Prometeo, pero no fue capaz de liberarse de su castigo. Como escribió Albert Camus:

Cuando las imágenes de la tierra se aferran con demasiada fuerza al recuerdo, cuando la llamada de la felicidad se hace demasiado apremiante, entonces la tristeza se alza en el corazón del hombre: es la victoria de la roca, es la propia roca (CAMUS A. 1999 [1942]: 158).

¹⁰ No obstante, hay algunas interpretaciones optimistas del final de la novela. Así, Ana María López concluye: «La obra queda abierta para que otro cualquiera con la energía y la tenacidad que él tiene ahora logre en su nombre la meta del viaje de regreso, y ya en ella trabaje, se realice y salga al encuentro de su personalidad, que podría ser también el hallazgo y la recuperación de los pasos perdidos. El cambio operado en la voluntad del protagonista lo ha salvado, de ahí la gran lección que nos da la novela al final» (LÓPEZ A. 1979: 136).

Bibliografía

CAMUS Albert, 1999 [1942], *El mito de Sísifo*, traducción de Esther BENÍTEZ, Alianza, Madrid.

CARPENTIER Alejo, 1965, *Autobiografía de urgencia*, “Ínsula”, n. 218, pp. 3, 13.

_____, 1985 [1953], *Los pasos perdidos*, edición de Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Cátedra, Madrid.

CHIAMPI Irlemar, 1989, *Sobre la teoría de la creación artística en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*, “Cuadernos Americanos”, vol. 3, n. 14, pp. 101-116.

COLLARD Patrick, 1989, *La máscara, el traje y lo teatral en “Los pasos perdidos” de Alejo Carpentier*, en Sebastián NEUMEISTER (Editor), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, Vervuert, Frankfurt, pp. 507-514.

CRESPO ALCALÁ Patricia - BAÑULS OLLER José V., 1999, *El Edipo de “Los pasos perdidos”: entre el retorno y el reencuentro*, en José V. BAÑULS OLLER, Juan SÁNCHEZ MÉNDEZ, Julia SANMARTÍN SÁEZ (Editores), *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Universitat Autònoma de Barcelona,/ Universitat de València, Valencia, pp. 133-145.

ECHAVARRÍA Arturo, 1987, *La confluencia de las aguas: la geografía como configuración del tiempo en “Los pasos perdidos” de Carpentier y “Heart of Darkness” de Conrad*, “Nueva Revista de Filología Hispánica”, vol. 35, n. 2, pp. 531- 542.

FUENTES Carlos, 2011, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Madrid.

GARCÍA GUAL Carlos, 1995 [1979], *Prometeo: mito y tragedia*, Hiperión, Madrid.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA Roberto, 1971, *Ironía narrativa y estilo en “Los pasos perdidos”, de Alejo Carpentier*, “Nueva Narrativa Hispanoamericana”, n.1, pp. 117-125.

_____, 1985, *Introducción*, en Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Cátedra, Madrid, pp. 13-53.

_____, 2004 [1993], *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Gredos Madrid.

HARSS Luis, 2012 [1966], *Los nuestros*, Alianza, Madrid.

LÓPEZ Ana María, 1979, *Fracaso y rehabilitación final en el protagonista de "Los pasos perdidos" de Alejo Carpentier*, "Anales de Literatura Hispanoamericana", n. 8, pp. 127-136.

MARCUSE Herbert, 1989 [1953], *Las imágenes de Orfeo y Narciso*, en *Eros y civilización*, traducción de Juan GARCÍA PONCE, Ariel, Barcelona, pp. 153-163.

MAS José L., 1978, *El mito de Sísifo en "Los pasos perdidos" de A. Carpentier*, "Explicación de Textos Literarios", vol. 6, n. 2, pp. 175-181.

MILLARES Selena, 2004, *Alejo Carpentier*, Síntesis, Madrid.

MILLINGTON Mark I., 1996, *Gender Monologue in Carpentier's "Los pasos perdidos"*, "Modern Language Notes", n. 111, pp. 346-367.

MIRALLES Carlos, 1977, *La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre "Los pasos perdidos" de Alejo Carpentier*, "Estudios sobre el Humanismo Clásico. Cuadernos de la fundación Pastor", n. 22, pp. 77-98.

MORELL Hortensia R., 1986, *De "Los pasos perdidos" a "La consagración de la primavera" a través de Orfeo*, "Hispanic Journal", vol. 7, n. 2, pp. 101-106.

MULLER-BERGH Klaus, 1970, *Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier*, en Helmy F. GIACOMAN (Editor), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Américas Publishing Co., pp. 275-291.

NAVARRO Eloy, 1994, *El mito de Prometeo en la generación de 1914*, en Luis GÓMEZ CANSECO (Editor), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Universidad de Huelva, Huelva, pp. 53-88.

PADURA FUENTES Leonardo, 2004 [1994], *Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, Ediciones Unión, La Habana.

PÉREZ FIRMAT Gustavo, 1984, *El lenguaje secreto de "Los pasos perdidos"*, "Modern Language Notes", vol. 99, n. 2, pp. 342-357.

PONCE Néstor, 2011, *La verdad de los libros: los caminos iniciáticos en "Los pasos perdidos"*, en *Memorias y cicatrices. Estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, pp. 133-148.

SHELLEY Percy B., 1994 [1820], *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)*, traducción de Alejandro VALERO, Hiperión, Madrid.

TAYLOR Karen, 1977, *La creación musical en "Los pasos perdidos"*, "Nueva Revista de Filología Hispánica", vol. XXVI, n. 1, pp. 141-153.

VASSAR Anne, 1992, *The Function of Greek Myth in Alejo Carpentier's "Los pasos perdidos"*, "Neophilologus", vol. 76, n. 2, pp. 212-223.

Fuentes clásicas de la reescritura de la Historia en Morirás lejos de José Emilio Pacheco: La guerra de los judíos de Tito Flavio Josefo

Alessandro Rocco

Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”

Entre las obras más destacadas del escritor mexicano José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939-2014), poeta, narrador, ensayista y traductor, galardonado con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009) y el Premio Miguel de Cervantes (2009), se encuentra la novela experimental *Morirás lejos*, publicada por primera vez en 1967 por la editorial Joaquín Mortiz en México, y reeditada en 1977 con significativos cambios al texto. Como escribe Edith Negrín, «la novela se va generando alrededor de la alternancia de dos historias o narraciones. A efectos del análisis podemos llamarlas, como hemos hecho en un ensayo precedente, microrrelatos». En el ensayo precedente al que hace referencia la estudiosa mexicana, los dos microrrelatos de la novela *Morirás lejos* son analizados en detalle a partir de su distinción general: un microrrelato «de la ficción», y un microrrelato «de la historia». Este último, que es el que nos va a ocupar aquí, «presenta, de acuerdo a una secuencia temporal progresiva, lineal en última instancia, algunos momentos históricos de la persecución del pueblo judío» (JIMÉNEZ DE BAEZ Y. – MORÁN D. – NEGRÍN E. 1979: 175). Entre estos momentos se encuentra el de la toma y destrucción de la ciudad y del templo de

Jerusalén por las tropas romanas al mando del futuro emperador Tito, hijo de Vespasiano, en el año 70 d. C., episodio que en la novela se narra en una serie de 50 párrafos agrupados en 16 segmentos textuales introducidos por un subtítulo explicativo, *Diáspora*. Continúan el relato histórico de la persecución de los judíos las series *Grossaktion*, *Totenbuch* y *Götterdämmerung*, que se desarrollan en época contemporánea y narran la destrucción del gueto de Varsovia, los campos de concentración y exterminio y por último la caída del nazismo. Rasgo caracterizador de *Morirás lejos* es, entonces, que «hace intervenir, de manera deliberada en su desarrollo, al discurso de la Historia» (JIMÉNEZ DE BAEZ Y. – MORÁN D. – NEGRÍN E. 1979: 175). Para ello, en efecto el texto de José Emilio Pacheco declara expresamente su fuente documental, presentándose como una reescritura de la obra de Flavio Josefo conocida como *La guerra de los judíos*. Una primera aproximación crítica a esta operación textual realizada por Pacheco es la que propone Rafael Olea Franco:

El dilatado texto de Flavio Josefo cuenta en detalle tanto la conquista de Jerusalén por los romanos, como las luchas internas de estos por el poder imperial. Pacheco sintetiza el primer aspecto, seleccionando los pasajes de su antecesor que le permiten construir un relato coherente y unitario. De este modo, hay capítulos completos de su fuente que reduce a un párrafo. En otros casos, aunque la semejanza entre el texto traducido del judeo-romano y el de Pacheco parece absoluta, el segundo introduce un elemento adicional (OLEA FRANCO R. 2010: 483).

Además, Olea Franco proporciona una preciosa información al señalar la fuente que Pacheco consultó con mayor frecuencia para elaborar su reescritura (OLEA FRANCO R. 2010: 483). Se trata de la edición de la editorial argentina Acervo Cultural Editores, publicada en 1961 en Buenos Aires, y que contiene una traducción directa del griego del profesor Luis Farré, catedrático de la Universidad Nacional de La Plata (FLAVIO JOSEFO 1961). En efecto, como es sabido, Flavio Josefo escribió esta obra en griego, aunque en el

prólogo de la misma menciona una versión precedente: «me propuse contar en griego esta historia, para uso de los que viven bajo la dominación romana, traduciendo la obra que había compuesto anteriormente en mi idioma materno», que, como aclara Farré, es el arameo, «lengua que a la sazón hablaban los judíos de Siria y Mesopotamia» (FLAVIO JOSEFO 1961: 7). La historia del texto de Flavio Josefo en lengua española ha sido reconstruida minuciosamente por Felipe Sens. Según este estudio, la primera traducción castellana de la *Guerra judía* fue la de Alonso de Palencia, publicada en Sevilla junto con el *Contra Apión* en 1492 (SENS F. 1999: 372). Como recuerda Weiss, esta traducción apareció precisamente unos días antes del edicto de expulsión de los judíos del reino de Castilla y Aragón: «At a time when the leaders of Church and State were uprooting the Jewish people from one of their ancestral homes [...] Iberia's intelligentsia were attempting to make sense of their Jewish past and its legacy» (Weiss J. 2016: 180). Después de esta edición, se encuentra la traducción de Juan Martín Cordero, con una primera edición publicada en Madrid en 1549 y que «es la más famosa entre las antiguas», ya que «se ha reeditado varias veces» (SENS F. 1999: p. 372). Olea Franco la cita, mencionando la edición de Amberes de 1557, cotejando incluso un pasaje de esta edición con el texto de Pacheco en su primera edición de 1967 (OLEA FRANCO R. 2010: 483).

Como decíamos arriba, la fuente documental del relato de la destrucción de Jerusalén es declarada expresamente por Pacheco, aunque no de manera directa, sino como parte del proceso mismo de reescritura, es decir retomando el prólogo del mismo autor judeo-romano en el que este se presenta en primera persona: «Me llamo Josefo, hijo de Matatías, soy hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote; al principio tomé parte en la guerra contra los romanos, asistiendo luego por fuerza a los acontecimientos posteriores» (FLAVIO JOSEFO 1961: 7). El texto de Pacheco en la primera edición de la novela es el siguiente: «I- Yo Josefo, hijo de Matatías, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar cuanto acontecía me pro-

puse referir esta historia» (PACHECO J. E. 1967: 14). En la segunda edición de la novela, los cambios de este primer párrafo no son muy significativos: «I. Yo Josefo, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar cuanto sucedía, me propuse referir esta historia» (PACHECO J. E. 1980: 10). Pero, como sabemos, a cada sucesiva edición, José Emilio Pacheco sometía sus obras a una revisión que en muchos casos llegaba a ser sustancial, realizando versiones significativamente distintas. Esto se puede apreciar claramente en el segundo párrafo de la sección *Díaspóra* de *Morirás lejos*. Esta la primera edición del texto:

II- Los tiempos eran adversos para los romanos. Se agitaban las tribus en Galia y en Germania; muerto Nerón, los generales se disputaban el imperio. El grupo más rebelde de los judíos aprovechó el desorden de la época para sublevarse. Esperaban que todos los pueblos del otro lado del Éufrates se levantarían junto con ellos para expulsar de Oriente la potestad romana (PACHECO J. E. 1967: 14).

Como puede comprobarse, se trata de una reescritura de la continuación del prólogo de la obra de Flavio Josefo:

Cuando se produjo el gran movimiento a que me acabo de referir, las cosas andaban mal para los romanos; la fracción revolucionaria de los judíos, que estaba a la sazón en la plenitud de sus fuerzas y de sus recursos, aprovechó las perturbaciones de la época para sublevarse; era tan grande el desorden que estos tenían la esperanza de conquistar el Oriente, mientras los otros temían a su vez que se lo quitaran. En efecto, los judíos esperaban que todos los pueblos de su misma raza que habitaban al otro lado del Eufates se levantarían junto con ellos, y a los romanos les preocupaba, por su parte, la actitud que adoptarían sus vecinos los galos; los germanos tampoco estaban tranquilos. Después de la muerte de Nerón, reinó la confusión en todas partes [...] (FLAVIO JOSEFO 1961: 7-8).

La segunda edición de la novela, en cambio, presenta cambios sustanciales, alejándose del original, y se le puede considerar un texto fundamentalmente distinto:

II- Hartos del saqueo y el desprecio los judíos se sublevaron, expulsaron al procurador romano y establecieron su propio gobierno. Josefo, nombrado comandante militar de Galilea, trató de llegar a un acuerdo de paz con el enemigo. Se lo impidieron los zelotes que encabezaba Juan de Giscala. Entonces Josefo defendió la fortaleza de Jotapata. Cuando las legiones de Vespasiano quebrantaron la resistencia, Josefo y cuarenta de sus seguidores entraron en una cueva. Treinta y nueve se dieron muerte unos a otros. Josefo sobrevivió astutamente, se entregó a Vespasiano y le profetizó que tanto él como Tito Flavio, su hijo, reinarían sobre todas las tierras y los mares (PACHECO J. E. 1980: 10).

Según Morales, en su estudio sobre las variantes textuales entre las dos ediciones de la novela *Morirás lejos*, Pacheco es fiel al modo de narrar de *La guerra de los judíos*, donde Josefo al inicio se presenta en primera persona, pero luego habla sobre sí mismo en tercera (MORALES FAEDO M. 2006: 233). Sin embargo, el crítico Raúl Dorra, al comentar el texto de la segunda edición, se detiene precisamente en el cambio de persona verbal del narrador: «¿Es que se trata de un recurso estilístico del propio cronista para darle una apariencia de mayor objetividad a su testimonio?» (DORRA R. 1986: 164). Su respuesta a esta pregunta, tras considerar la parte final del segundo párrafo, es que «no es precisamente el recurso estilístico de un mismo narrador sino la aparición, a partir del párrafo II, de un nuevo y diferente narrador por el cual la figura de Josefo aparece iluminada por otra luz» (DORRA R. 1986: 164). Por supuesto, el indicio principal de la aparición de «otro narrador», o incluso podríamos decir de “otro Flavio Josefo”, es el adverbio «astutamente», en el que Dorra se detiene inquiriendo: «¿Qué quiere decir aquí ‘astutamente’? ¿Se trata de un adverbio que señala una

virtud militar o política, o una forma de cobardía?». Su conclusión, al considerar la oposición entre la actitud de Josefo y la de los otros judíos, es que «este adverbio, entonces, no solo enjuicia negativamente la conducta de Josefo, sino que también, por contraste, califica la actitud del pueblo judío y señala un sentido para la lectura: la minuciosa crónica de la tragedia es también una acusación minuciosa dirigida al primer narrador, es decir al cronista original» (DORRA R. 1986: 165). Siguiendo en su lectura crítica del texto de Pacheco, Dorra acude a otro pasaje de la novela, situado en el que Negrín define relato de ficción, donde se expone el proyecto de escritura que parece corresponder exactamente a la sección *Diáspora*:

ya que solo dispone [...] parra narrar la destrucción de Jerusalén de lo que nos legó Flavio Josefo: un traidor, un colaboracionista que al ser derrotado se pasó al bando de sus opresores y como los esclavos adoptó el apellido, Flavio, de sus amos; escribió en Roma vigilado por Tito para enaltecer las atrocidades imperiales contra su propio pueblo, exhibir el poderío romano y desalentar otras posibles rebeliones; si el hombre empleara como es inevitable el libro de Josefo tendría que darle la vuelta y observar los hechos desde un punto de vista contrario al de su autor*.

* O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente (PACHECO J. E. 1980: 61).

Entonces, a partir de este pasaje de la novela, Dorra comenta la operación de reescritura de Pacheco como «escribir sobre la escritura de Josefo pero corrigiéndola, dándole ‘la vuelta’ sobreponiendo a la escritura de Josefo su escritura [...] lectura que enjuicia a su autor declarándolo traidor pero que a la vez intenta redimirlo buscándole un sentido final a la traición [...] La *astucia* de Josefo pudo no ser una traición sino un heroísmo silencioso que comienza con la renuncia a la imagen del héroe» (DORRA R. 1986: 166). La referencia a Borges parecería entonces a estas alturas inevitable: «Josefo “tal vez” haya aceptado el intolerable papel del traidor como

Judas en un cuento de Borges (*Tres versiones de Judas en Ficciones*) [...] mediante un acto libre e histórico por el que condenó su memoria para salvar la memoria de su pueblo» (DORRA R. 1986: 167). También parece posible pensar en el cuento, siempre de Borges, *Tema del traidor y del héroe* (*Ficciones*), donde, al revés, un traidor es consignado a la historia como héroe. Por supuesto las referencias a Borges no son nada gratuitas en el caso de Pacheco, puesto que el autor argentino fue una de las fuentes más abiertamente frecuentadas por el mexicano: como apunta Olea Franco, «la *imitatio* fue, en efecto, la inmediata y lógica reacción de Pacheco después de leer los deslumbrantes textos borgeanos» (OLEA FRANCO R. 2006: 31). Pero, regresando a nuestro tema, Dorra también consulta una fuente historiográfica sobre la figura del historiador Flavio Josefo, un texto de Pierre Geoltrain y Francis Schmidt en el que se define la posición política del escritor judeo-romano como «moderado» y enfrentado a los zelotes, grupo radical que combatía por la «liberación nacional» (DORRA R. 1986: 167, 168). Entonces, según los autores citados por Dorra, el propio Josefo habría distorsionado la realidad de los hechos que relata en su obra, con el fin de favorecer su posición política contra sus adversarios, y por lo tanto la lectura que lo corrige podría entenderse como restablecimiento de la verdad histórica, o como dice Dorra, «una vuelta a las fuentes» (DORRA R. 1986: 169).

En efecto, la cuestión de la traición ha sido un tópico muy frecuente en la literatura sobre Flavio Josefo, de cuya obra se dice en un reciente estudio que «For although the Jewish War is a complex and nuanced work, ultimately Josephus blames the destruction of Jerusalem on the Jewish rebels, whose sectarianism, pitiless violence and refusal to accept Roman rule lead to the city's downfall. In the Jewish War, Josephus was the Jews' most incisive critic» (WEISS J. 2016: 181). Quizás sea este aspecto precisamente el que más llama la atención al leer el texto de Flavio Josefo: el que no solo se ocupe de narrar la guerra de los judíos contra los romanos, incluyendo sus antecedentes históricos, sino que se concentre decididamente en describir los pormenores de las luchas internas entre los judíos, acusando a los sublevados de los peores crímenes contra su propia

gente, y considerándolos responsables de la ruina de la ciudad.

En cuanto al episodio retomado por Pacheco y comentado por Dorra, el mismo Josefo estaba consciente, al parecer, de que su decisión de entregarse a los romanos y salvar su vida podía tacharse, simple y llanamente, de traición. Es por eso que, recuerda, cuando decide pasar al campo romano invoca a Dios con estas palabras: «puesto que te ha parecido conveniente oprimir al pueblo judío, al que creaste, y otorgaste beneficios de toda índole a los romanos y a mí me elegiste para predecir lo futuro, consiento en vivir y me entrego a los romanos. Pero te tomo por testigo de que no soy un traidor, sino que me paso a ellos en calidad de servidor tuyo» (FLAVIO JOSEFO 1961: 237). Luego narra el episodio de la cueva presentando su salvación como fruto de la suerte o de la providencia divina:

A pesar de encontrarse en apuros, Josefo no perdió la serenidad para discurrir; puso entonces su confianza en Dios. “Puesto que debemos morir” – dijo – “decidamos por la suerte en qué orden debemos matarnos” [...] Josefo quedó al final con otro, ya sea por el azar o por la providencia de Dios. No queriendo someterse a la muerte del sorteo, ni si fuera último macularse con la sangre de su compañero, persuadió al otro que aceptara él también la vida bajo la fe del juramento (FLAVIO JOSEFO 1961: 241).

Es este el relato que el narrador de *Morirás lejos* resume con la expresión «sobrevivió astutamente». Como puede verse, el indicio principal de que la reescritura del texto de Flavio Josefo implica también una suerte de desvelamiento de “otro” narrador no es el cambio de persona verbal, recurso estilístico presente en la obra original, sino la potencial ambivalencia del adverbio. En todo caso, no fue Pacheco el primero en no tomar al pie de la letra la versión de los hechos narrada por el autor judeo-romano, ya que, como escribe Vidal Naquet, en una versión de la *Guerra de los judíos* del siglo XII o XIII, en ruso antiguo, se dice que Josefo actuó precisamente con astucia para engañar a todos y salir con vida (VIDAL-NAQUET P.

1992: 7). Ignoramos si Pacheco conocía esta versión de la crónica de Flavio Josefo, pero en efecto, la figura del historiador del sitio de Jerusalén y de las antigüedades de los judíos ha oscilado a menudo entre la categoría del «traidor» y la del «traductor» o del «intermediario». Según Vidal Naquet, la historiografía nacionalista israelí utiliza a Josefo «come testimone della fine del secondo tempio, ma lo rinnega tranquillamente come testimone dei conflitti interni che scossero la società ebraica» (VIDAL-NAQUET P. 1992: 34). Elias Canetti reflexiona sobre el comportamiento de Josefo en la cueva de Jotapata desde la perspectiva del engaño y la traición que todo jefe comete siempre, incluso contra su propia gente, con el fin de sobrevivir (CANETTI E. 1981: 282-292). En un ámbito más general, se ha destacado también que «recent scholarship reveals this Romanized Jewish writer's capacity to both flatter and challenge the imperial order, to move within the interstices of power» (WEISS J. 2016: 181). Puede considerarse emblemática la postura de Arnoldo Momigliano, quien subraya, por un lado, el aislamiento de Flavio Josefo con respecto a la cultura judía y su ignorancia de dos de sus instituciones fundamentales, como la sinagoga y las corrientes apocalípticas y mesiánicas (MOMIGLIANO A. 1992: IX-XX). Pero por otro lado, en otro texto, matiza considerablemente su juicio:

Quel che gli interpreti di Giuseppe non devono dimenticare è che Giuseppe non fu mai univoco. Egli scrisse il suo *Bellum* per spiegare che la catastrofica conclusione della rivolta aveva portato all'eliminazione degli Ebrei cattivi. Ma, come dimostra il suo atteggiamento ambiguo verso i sicarii, confermato dai discorsi che attribuisce al loro leader a Masada, c'era dentro Giuseppe un altro Giuseppe. Questo altro Giuseppe avrebbe forse voluto morire a Masada (MOMIGLIANO 1988: 160-161, cit. en CERVELLI 1990: 921).

El carácter problemático de la figura de Josefo no puede ser objeto de duda, pero cabe profundizarlo aun más, considerando su «traición» no sencillamente en sentido político militar con respecto a los objetivos de la sublevación de los judíos, sino también

desde el punto de vista cultural, por su adscripción a la cultura griega, a partir del hecho de haber redactado su obra en esta lengua, por lo que está, como subraya Vidal Naquet, embebida de «cultura e concettualizzazione ellenica» (VIDAL-NAQUET P. 1992: 93). O como escribe también Momigliano, «che egli scriva in Greco già significa, come Vidal Naquet non manca acutamente di notare, un'accettazione di criteri di esposizione ed esplicazione inerenti alla tradizione storiografica Greca» (MOMIGLIANO A. 1992: XVI). Hay que aclarar que no se trata de una excepción en su tiempo. Observa Vidal Naquet que «per gli strati sociali superiori delle popolazioni conquistate il modello greco s'impone con la stessa forza d'espansione che ha oggi il modello di vita occidentale [...]» (VIDAL-NAQUET P. 1992: 37). El mismo concepto se encuentra en Edmondson: «Jerusalem, as an important city of the eastern Mediterranean could not avoid experiencing the impact of Greek language, culture and philosophical ideas» (EDMONDSON J. 2005: 13). Con respecto a las élites, el mismo autor apunta que «The élites of Judaea had constantly to strike an acceptable balance between greater integration within the great cultural *koine* of the Hellenistic eastern Mediterranean and the need to preserve the distinctive tradition of Judaism» (EDMONDSON J. 2005: 14). En cuanto a la figura de Josefo y su relación con las culturas de su tiempo, el mismo Edmondson recuerda que un número significativo de estudios han sido dedicados a este tema, destacando especialmente dos autores, Louis Fleldman y Tessa Rajak, que han aclarado «how Josephus navigated between these Jewish and Hellenized traditions, or better, how these traditions were becoming increasingly integrated in first century Jerusalem» (EDMONDSON J. 2005: 14). Así lo plantea también Nicolle Kelley, para quien Josefo se configura básicamente como un autor sincrético y cosmopolita, puesto que su obra funde fuentes de pensamiento hebraicas y griego-romanas para lograr un discurso accesible a las tres culturas: «a cosmopolitan expression of ideas that were equally at home – and intentionally so – in Jewish and in Greco-Roman philosophical thought» (KELLEY N. 2004: 259).

Según la visión propuesta por Vidal-Naquet, el proceso de he-

lenización del mundo judío pudo provocar una reacción de resistencia basada en motivos culturales, religiosos, de defensa de la identidad, pero también económico-sociales, ya que se trataba de un proceso cuyos costos caían principalmente sobre la población rural. La revuelta que sacude Jerusalén y la Judea en el año 66 antes de Cristo, dando lugar a la guerra que culminará con la destrucción de la ciudad y del templo, podría interpretarse, entonces, como una reacción anti-romana que se funde también con una sublevación anti-élite. Es por eso que, siendo Josefo un miembro de la élite, en su obra refleja un punto de vista contrario a la revuelta. De hecho, la reconstrucción de los acontecimientos de la guerra judía propuesta por los especialistas modernos subraya las divisiones internas que se vivían en Palestina, e incluso dentro de la misma ciudad de Jerusalén. Estas divisiones explican, por lo menos en parte, la existencia de una figura híbrida, como la de Flavio Josefo, mucho más común de lo que podría suponerse. El historiador Pitillas Salañer habla de una «ambigüedad de la sociedad judía, que hace pensar en una falta de cohesión del judaísmo» (PITILLAS SALAÑER E. 2008: 289). La conclusión de Vidal-Naquet en relación a ello es que en el I siglo de la era cristiana el “judaísmo nacional” era por un lado un sentimiento capaz de suscitar inmensos sacrificios, pero por otro no era un vínculo suficiente para unificar, ni siquiera en Palestina, a todos los que se definían y sentían hebreos, que podían presentar, por tanto, diferencias culturales muy profundas (VIDAL-NAQUET P. 1992: 101-102).

El texto de Flavio Josefo muestra desde el prólogo mismo algunos rasgos híbridos e incluso contradictorios. En el íncipit, por ejemplo, se manifiesta al mismo tiempo el orgullo de ser hebreo del autor, y su adscripción a la cultura griega. Lo primero, porque, como dice: «la guerra que los judíos sostuvieron con los romanos es la más importante, no solamente de las de este siglo, sino, en cierto modo, de todas aquellas que según la tradición, han estallado entre ciudades y naciones» (FLAVIO JOSEFO 1961: 7). Lo segundo, porque esto es una referencia directa al prólogo de la obra de Tucídides *La guerra del Peloponeso*, como observa Vidal Naquet (VIDAL-NAQUET P. 1992: 11): «Y es que esta resultó ser la conmoción más grande que

afectó a los griegos, a una parte de los bárbaros, y por así decirlo, a la mayor parte de la humanidad» (TUCÍDIDES 1989: 49). Subrayarlo es importante, porque en el género mismo de escritura, la crónica histórica, se reconoce la importancia de la cultura griega para el escritor Flavio Josefo. Precisamente porque se trata de un hebreo helenizado, Flavio Josefo concibió su obra como texto histórico, puesto que, como recuerda Moses I. Finley, antes de Heródoto y Tucídides, el concepto de texto histórico simplemente no existía, o era muy distinto del que se afirmó después de la obra de estos dos autores griegos (FINLEY M. 1989: 10-13). En efecto, en el ámbito de la cultura judía tenemos otros ejemplos de géneros textuales en los que se plasma el discurso sobre el pasado. Momigliano recuerda los textos apocalípticos, como el de Juan, que, sin ser un texto historiográfico «dà una estrema espressione messianica al risentimento contro Roma» (MOMIGLIANO A. 1992: XIV). Cervelli en cambio recuerda algunos textos del judaísmo rabínico que incluso guardan cierta relación con el relato histórico de Flavio Josefo, como también apunta Tessa Rajak (RAJAK T. 1983: 188-189). La relación se centra en un episodio de la *Guerra de los judíos*, que Pacheco también retoma en la segunda edición de su novela, es decir, la profecía que el propio Flavio Josefo cuenta haberle declarado a Vespasiano sobre su futuro de emperador. Según el historiador italiano, este episodio debe entenderse como un intento por «ribadire una consonanza fra il nuovo dominatore (romano) del mondo e le sacre scritture ebraiche, nel senso, si può ancora aggiungere, di inserire Vespasiano nell'orizzonte delle sacre scritture» (CERVELLI I. 1990: 925). Cabe observar que en el texto de Josefo hay una evidente conexión entre el episodio de la declaración de la profecía y otro pasaje, en el que el autor comenta la interpretación equivocada que los judíos le dieron a una profecía contenida en las sagradas escrituras. El comentario se encuentra al final de la reseña de prodigios y presagios que anunciaban la caída de Jerusalén (FLAVIO JOSEFO 1961: 404-407): «Pero lo que principalmente los incitó a la guerra [a los judíos], fue un vaticinio ambiguo que también se encuentra en los libros sagrados, anunciando que un hombre de su país llegará a ser el dueño del universo». El autor provee la explicación de su

correcta interpretación: «Lo aceptaron como algo propio y fueron muchos los sabios que se equivocaron en su interpretación. El oráculo se refería al gobierno de Vespasiano, el cual estando en Judea fue declarado emperador» (FLAVIO JOSEFO 1961: 407). Siempre según Cervelli, la intención del historiador hebreo-romano era la de establecer una prioridad cronológica hebrea con respecto a todo el «complesso di segni, vaticini, profezie, prodigi ecc., che preannunziarono ed accompagnarono l'ascesa di Vespasiano all'impero» (CERVELLI I. 1990: 926). Cabe recordar, con Rajak, que prodigios y profecías sobre su futuro de emperador fueron favorecidos por el mismo Vespasiano, con el objetivo de compensar de esta forma su origen humilde y su calidad de “hombre nuevo” (RAJAK T. 1983: 189). Con el relato de su profecía, Flavio Josefo intenta entonces garantizarle a la cultura hebrea un papel protagónico en el advenimiento de la dinastía Flavia, es decir, en un pasaje crucial de la historia romana del I siglo (CERVELLI I. 1990: 925). Esta operación discursiva de Flavio Josefo sirvió de base para otra semejante, contenida en los textos rabínicos ya mencionados, en los que el personaje que formula la profecía ya no es Josefo, sino Yohanan ben Zakkai, quien le pide al futuro emperador que le permita fundar una escuela rabínica en Yabneh, destinada a convertirse en el primer centro de reorganización de la doctrina y de la vida social de los judíos tras la destrucción de Jerusalén y del Templo. De esta forma, la salvación y continuación de la cultura judía también se realizaría en coexistencia con la cultura romana. Pero a pesar de la semejanzas con el texto de Josefo, en estas fuentes rabínicas el relato no es de tipo *histórico*, sino que adquiere la forma de un ejercicio de *memoria*, según una diferenciación que el historiador Y. H. Yerushalmi define en términos de una mayor selectividad de la memoria en cuanto a lo que es ejemplar y necesario para conservar el sentido de una identidad y de un destino (CERVELLI I. 1990: 919). Lo que Yerushalmi plantea, entonces, es la distinción y separación entre el texto *histórico* – y por lo tanto de adscripción cultural griego-romana – de Flavio Josefo, y las fuentes propias de la *memoria* hebrea: «retrospettivamente è facile vedere come nell'ambito ebraico il futuro appartenesse ai rabbini e non già a

Giuseppe, i cui libri sarebbero stati dimenticati dagli ebrei» (CERVELLI I. 1990: 919). Pero, como hemos visto, en realidad existe una relación entre los textos de Flavio Josefo y los relatos rabínicos, basada en la adaptación del episodio de la profecía, y por lo tanto, la figura de Josefo debe situarse en un plano de mayor complejidad, y no sencillamente de contraposición y exclusión respecto de la tradición de la memoria: «la storia e la sua scrittura avrebbero fornito la materia prima per la genesi e l'affermazione di una memoria che le avrebbe reinventate in un rapporto, per così dire, di funzionalità e di compatibilità» (CERVELLI I. 1990: 919-920).

En efecto, la complejidad de la figura de Flavio Josefo ha sido objeto de numerosos estudios que han puesto decididamente en tela de juicio la visión tradicional del historiador sometido a los romanos y patrocinador de la visión romana de la historia de la conquista de Jerusalén. En una serie de ensayos que tienen como punto de partida el análisis puntual de la audiencia a quien estaba principalmente destinada la obra de Flavio Josefo, Steve Mason defiende la imagen de un autor que, como era común en la época de los Flavios, ejerce su posibilidad de crítica a través de un lenguaje oblicuo y figurado, en algunos casos incluso irónico. «To what degree did he plant seeds of self-mockery, arising from his peculiar situation, in his compositions?» se pregunta Mason, «Did he leave signal for his readers that there was more for them to discover than he had plainly said?» o incluso «Might even such of his much discussed flattery of the Flavians be better understood as ironic fish stories?» (MASON S. 2005b: 244), con referencia, a propósito de las «ironic fish stories» a una sátira de Juvenal en la que un pescador, obligado a ofrecerle a Domiciano un enorme pez recién pescado, dice que el pez mismo anhelaba ser entregado al emperador (MASON S. 2005b: 243). En otros estudios, Flavio Josefo ha sido abordado incluso desde la perspectiva de los estudios poscoloniales, con el objetivo de reconocer cómo el autor pudo aplicar estrategias de adaptación en resistencia, es decir, estrategias discursivas en las que «post-colonial authors neither simply succumb to, nor simply subvert, the colonial culture but negotiate complex paths of self expression through the adapted medium od

the dominant discourse» (BARCLAY J. 2005: 318). En esta perspectiva, Flavio Josefo se convierte en un perfecto ejemplo de escritura pos-colonial: «In response to alternative and generally derogatory accounts of the Jewish Revolt, Josephus dare to present his own version of the war» (BARCLAY J. 2005: 319). Este tipo de estudios ofrecen un respaldo teórico muy consistente, por así decir, para la operación textual realizada por José Emilio Pacheco ya en 1968, y profundizada en 1977: leer *La guerra de los judíos*, o más bien reescribirla, contra si misma, como si se tratara de descifrar un texto secreto escondido bajo el manifiesto; descubrir, detrás del aparente “traidor” al “testimonio”. En este sentido, se trata de interpretar al texto de Josefo como la obra de un historiador que puede leerse, al mismo tiempo y de manera contradictoria, como cantor de los vencedores, pero también voz de los vencidos, según la posición del lector. En la síntesis que hace Pacheco del texto de Flavio Josefo, la selección de los pasajes está hecha con un criterio que se reitera casi sin excepciones. En primer lugar, el escritor mexicano elimina casi del todo las referencias a la guerra civil entre los judíos y a las terribles violencias cometidas por los sublevados contra los civiles de Jerusalén, pacíficos y contrarios a la guerra. Al mismo tiempo, enfatiza las crueldades de los romanos, y problematiza los comentarios del autor acerca de la nobleza de ánimo de Tito, y de su voluntad de no destruir ni la ciudad ni el templo. Pacheco también selecciona, en su reescritura de la crónica de Josefo, los pasajes en los que el autor se detiene en el valor de los judíos, capaces en algunas ocasiones de provocar desconcierto y desconfianza entre los romanos. Es posible también reconocer una estructura dramática subyacente a la progresión de los segmentos en que está dividido el texto de la sección *Díaspóra*. La primera parte, además de presentar al narrador, resume el principio de la sublevación, da cuenta de la guerra civil en Italia por la sucesión imperial tras la muerte de Nerón, y menciona muy sucintamente algunas pugnas entre los judíos, concluyendo con la orden de Vespasiano a Tito Flavio para que «tomara Jerusalén y diera fin a la guerra de los judíos» (PACHECO J. E. 1980: 12). A partir del segundo segmento se inicia la narración del cerco de la ciudad por los soldados de Tito,

poniendo de relieve, ya desde un principio, el valor de los judíos y su capacidad de entorpecer las maniobras de las legiones, e incluso de poner en peligro la vida del mismo comandante. Así el texto del párrafo 7 en la novela: «Frente a la torre de las Mujeres, un gran número de judíos salió de las murallas y se interpuso entre Tito y sus soldados. Tito cargó contra el enemigo y se abrió camino sin que ninguna flecha lo tocara» (PACHECO J. E. 1980: 14). El texto de Flavio Josefo describe los hechos de manera mucho más extensa y detallada. Después de describir el orden en que marchaba el ejército romano al llegar ante las murallas de Jerusalén, el historiador apunta que «Tito marchaba frente al ejército *correctamente*, según es costumbre entre los romanos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 322 – cursiva mía). Luego continúa:

Mientras Tito avanzaba a caballo por la ruta que conducía en línea recta hacia las murallas, nadie apareció en las puertas de la ciudad, *pero cuando se apartó de la ruta para arrimarse a la torre Psefina en marcha oblicua*, a la cabeza de su caballería, súbitamente, cerca de las torres llamadas “torres de las mujeres” una gran multitud se lanzó por la puerta [...] y se abrió camino en medio de la caballería (FLAVIO JOSEFO 1961: 322 – cursiva mía).

Es preciso notar que Flavio Josefo parece claramente estar indicando aquí un error de Tito en la manera de acercarse a las murallas en forma oblicua, apartándose de la ruta, una forma que evidentemente contrasta con el anterior «correctamente», adverbio que parece haber sido insertado para crear el contraste con la maniobra equivocada. Queda claro que Pacheco retoma este pasaje no solo para conferirle dinamismo a su relato, sino también para enfatizar la acción de los judíos. La figura de Tito, capaz de librarse con sus propias fuerzas del asalto, parecería en cambio no encajar con los objetivos de su reescritura. Sin embargo, cabe observar que este pasaje del texto de Flavio Josefo puede explicarse como un ejemplo bastante claro de escritura irónica, o entre líneas, así como la define Mason (MASON S. 2005b). Para entenderlo, hay que mencio-

nar el estudio de McLaren sobre la representación del comandante militar que ofrece Flavio Josefo, en el marco de lo que los romanos consideraban las virtudes militares que todo comandante debía poseer. McLaren aclara que, entre estas, se encuentra la capacidad del jefe militar de disponer correctamente las tropas en el terreno - «Attention must be paid to the proper disposition of the troops on the battlefield» (MCLAREN J. 2005: 283). Pero la más importante de todas las reglas que el jefe debía seguir era la no dejarse involucrar en la batalla: «Most important of all, at not stage should the general become directly involved in the actual fighting» (MCLAREN J. 2005: 284). Como explica McLaren, este y otros muchos ejemplos en la obra de Josefo muestran a Tito haciendo exactamente lo que no debería como jefe militar (MCLAREN J. 2005: 287). El valor que muestra el futuro emperador en estos casos podría interpretarse como una compensación irónica que el autor introduce para evitar una posible acusación de “lesa majestad”, más allá del hecho de que, en efecto, Flavio Josefo insiste también en la acción divina: «únicamente de Dios dependen los aspectos diversos de la guerra y los peligros de los reyes» (FLAVIO JOSEFO 1961: 323).

En su reescritura, José Emilio Pacheco no solo selecciona determinados pasajes, sino por supuesto omite muchos otros. Ello puede notarse muy claramente en el párrafo XI, en el que el narrador subraya el desaliento de los romanos por la capacidad de resistencia de los judíos. Todos los comentarios presentes en el texto original de Flavio Josefo en el pasaje correspondiente, el capítulo VI del libro V, son pasados por alto por Pacheco. En efecto, al enumerar las fuerzas de los Judíos, el historiador inserta una anotación muy dura sobre las violencias de las facciones revoltosas contra su propio pueblo: «Cuando las facciones estaban en lucha, como hemos dicho, el pueblo estaba expuesto a sus robos; los que no se asociaban con ellos, eran robados por ambas partes» (FLAVIO JOSEFO 1961: 341). Incluso, poco más adelante, Flavio Josefo llega a la conclusión de que «es casi seguro que los romanos no les hicieron sufrir males tan crueles como los que ellos mismos se infligieron [...] Ciertamente, afirmo que la sedición destruyó a la ciudad» (FLAVIO JOSEFO 1961: 342). Sin embargo, Pacheco ignora

pasajes como este. Más bien su elección está orientada a suscitar un preciso efecto dramático, es decir el del valor de una resistencia capaz de poner en jaque a las fuerzas romanas, mucho más poderosas, aunque solo sea momentáneamente: «Los legionarios se hallaban en total desconcierto porque la disciplina de un pueblo que educó a sus jóvenes para hacer la guerra de un modo técnico y libre de escrúpulos fracasaba a las puertas de una ciudad sobrepoblada, dividida y sin armas» (PACHECO J. E. 1980: 15).

Un procedimiento análogo se repite en el párrafo XIV, en el que Pacheco resume los acontecimientos ocurridos al abrirse los soldados romanos una brecha en la segunda muralla de Jerusalén y ser rechazados por la resistencia de los judíos, concluyendo: «Pensaron [los judíos] que los invasores no se atreverían a entrar de nuevo en Jerusalén: resistir sin abandonar las murallas iba a darles el triunfo sobre el imperio» (PACHECO J. E. 1980: 17). Sin embargo, el texto de Flavio Josefo, al consignar las esperanzas de los judíos tras expulsar a los romanos («los combatientes de la ciudad con este éxito se sintieron animados y exaltados. Llegaron a persuadirse de que los romanos no se atreverían a entrar en la ciudad y aun en caso de entrar, los judíos no serían derrotados» – FLAVIO JOSEFO 1961: 351), añade, sin solución de continuidad: «Dios les engegucía el espíritu por los delitos cometidos. No comprendían que a los romanos todavía les quedaban muchas fuerzas, muy superiores a las que habían rechazado, ni pensaban en el hambre que los amenazaba a ellos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 351-352). Incluso lanza una directa acusación contra los propios combatientes: «Todavía comían a espaldas del bienestar público y bebían la sangre de los ciudadanos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 352). Es evidente que a Pacheco le interesa en este caso exclusivamente poder hacer énfasis en la capacidad de resistir de los judíos, que se alimenta de una ilusión tan descomunal como la de poder derrotar a un imperio. De esta manera, Pacheco parecería adelantar las conclusiones de los estudios de Mason sobre *La guerra de los judíos* en el contexto de su audiencia concreta en la Roma de los Flavios: «Now his ongoing emphases on Judean valor, toughness, and contempt for death, along with their talent for outwitting the famous legions, become more meaningful as a

challenge to the dominant portrait» (MASON S. 2005a: 100).

Inmediatamente después, Pacheco pasa a describir no solo la heroica resistencia de los judíos, sino también sus sufrimientos a causa de la crueldad de los romanos, en los párrafos XV-XVII. También inserta algún pasaje sobre el valor militar del emperador Tito, otro de los motivos recurrentes en la obra de Flavio Josefo, que, como hemos dicho, puede tener una interpretación menos positiva de la que se sugiere a primera vista. En estos pasajes, las omisiones de Pacheco del texto de Flavio Josefo parecerían estar justificadas por algunos indicios presentes en el mismo original, en base por supuesto a la traducción de Farré. Indicios que podrían interpretarse como un intento por acusar de manera encubierta a los romanos, invitando a una lectura entre líneas de lo que el autor no podía escribir abiertamente. En efecto, el Capítulo XI del Libro V, punto 1, es uno de los pasajes donde más enfáticamente Josefo describe las crueldades de los romanos contra los judíos: «eran azotados y atormentados de todos modos, hasta que finalmente los crucificaban frente a las murallas [...] Los soldados, llevados por su odio y su furor a los judíos, suspendían a los cautivos, en son de burla, de distintas maneras, siendo tan grande el número de víctimas que faltaba espacio para las cruces, así como también cruces para los cuerpos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 364). En este caso, entonces, Pacheco no necesita adaptar el texto, que cita casi literalmente «Hubo tan grande número de víctimas que faltó espacio para las cruces y luego se acabaron las cruces para los cuerpos» (PACHECO J. E. 1980: 20). Sobre este pasaje, McLaren duda si interpretar la orden de Tito como una forma de «deflate de spirit of the Jewish defenders», o más bien un error que corre el riesgo de convertir a los defensores en combatientes desesperados (MCLAREN J. 2005: 286). Por su parte, Chapman comenta que «one cannot help but think that Josephus himself was horrified by all of this», tratándose de uno de los casos más contundentes de la estrategia del espectáculo rastreada en la obra por esta estudiosa (CHAPMAN H. 2005: 304). En realidad, aun siendo tan explícito en achacarle a los romanos tanta crueldad, Josefo matiza su relación de los hechos precisando que se trataba de judíos que, al tratar de escapar de la ciudad ase-

diada, oponían resistencia a su captura por parte de los romanos. Pero el texto no es del todo lineal, y muestra cierta indecisión en la manera de explicar los hechos. Al principio del párrafo, Josefo recuerda que «el mismo Tito envió un cuerpo de caballería para que tendieran emboscadas a los judíos que salían por los barrancos a buscar alimentos». A continuación se detiene sobre la identidad de estos últimos: «a veces eran soldados que no se contentaban con los robos llevados a cabo; pero la mayor parte de las veces eran hombres del pueblo a quienes el miedo por lo que podía pasar a sus parientes impedía pasarse a los romanos». El autor empieza también a focalizar las motivaciones y posibles pensamientos de estos «hombres del pueblo»: «no creían poder escapar a la furia de los sediciosos en el caso de que intentaran huir con esposas e hijos. Sin embargo, tampoco se avenían a que fueran degollados por los sediciosos». Parecería ser, entonces, que se trata por lo general de civiles desesperados que tratan de huir de sus perseguidores judíos (los «sediciosos»), y contra estos Tito ordena tender emboscadas. Luego, Josefo continúa con un pasaje que Farré traduce de la siguiente manera: «El hambre aumentaba su audacia para la salida. Solo faltaba que, después de salir ocultamente, fueran capturados por los enemigos». Como puede apreciarse, la focalización se profundiza, y el autor parece compartir el punto de vista de estos hombres que por supuesto quisieran evitar ser capturados por los romanos. Se anticipa así, o se prepara, la información que viene a continuación: «una vez sorprendidos, *veíanse obligados a defenderse*. Pero luego de haber combatido, consideraban inútil rogar por su propia vida» (cursivas mías). En resumen, el texto de Josefo, así como lo traduce Farré, afirma que los judíos crucificados por los romanos eran enemigos capturados en operaciones de guerra (más adelante lo deja aun más claro al recordar que Tito «opinaba que era poco seguro reintegrar gente *capturada violentamente*» —cursivas mías). Pero al mismo tiempo sugiere que en realidad no eran agresores que salían para combatir, sino hombres desesperados, a los que no le quedaba otro remedio que tratar de defenderse para no ser capturados. De esta forma, el texto evidencia la conducta cruel de los romanos al crucificarlos, pero sin llegar a formular una acu-

sación abierta, aunque el estilo de la descripción, la seca y concisa hipérbole que expresa la enorme cantidad de crucificados, acentúa el carácter implícitamente acusatorio del texto: «siendo tan grande el número de víctimas que faltaba espacio para las cruces, así como también cruces para los cuerpos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 364). Hay que observar, además, que en un pasaje anterior, Flavio Josefo ya había mencionado la orden de Tito de crucificar a un prisionero judío «con el propósito de atemorizar y desanimar a los demás» (FLAVIO JOSEFO 1961: 346). El párrafo XVII de la novela de Pacheco describe la reacción de los judíos ante este intento de escarmiento por parte de Tito: una reacción en la que se enaltece la disposición a la resistencia: «Tales visiones no doblegaron la resistencia». Además, se plantea la posibilidad de desenmascarar a los romanos, revelando su crueldad: «[tales visiones] sirvieron a los caudillos de la sublevación para mostrar al pueblo qué suerte esperaba a quienes confiaran en la clemencia de los ejércitos imperiales» (PACHECO J. E. 1980: 20). La firmeza y el valor de los judíos es el tema que se lleva hasta las últimas consecuencias, puesto que estos «preferían la muerte a la servidumbre» y «no importaba que ciudad y templo fueran destruidos porque ante Dios el mundo entero sería mejor templo que el de Jerusalén» (PACHECO J. E. 1980: 20). Al cotejar estos pasajes con el texto original se hace evidente la operación selectiva de Pacheco, que elimina varios pasajes en los que Flavio Josefo expresa argumentos y posiciones muy distintas. Por ejemplo, cuando menciona el hecho de que los jefes de la revuelta judía aprovechan las crucifixiones para mostrarle al pueblo la violencia de los romanos, Flavio Josefo introduce una nota de valoración negativa al afirmar que esto correspondía a «engañar al pueblo», ya que «decían que los judíos, de quienes se habían apoderado los romanos, eran solicitantes de paz, no prisioneros de guerra». Más adelante, Josefo es incluso capaz de señalar que «Tito hizo cortar las manos a muchos cautivos» añadiendo enseguida una motivación que parece lógica y justa «para que no pareciesen tráfugas, y para que a su vista dieran crédito a la verdad», ya que debían llevar a los jefes de la revuelta la exhortación a dejar de luchar (FLAVIO JOSEFO 1961: 364). Lo anterior podría interpretarse como un re-

curso discursivo para recordar las torturas que sufrieron los judíos por los romanos, pero sin exponerse a la censura o al castigo de los romanos. A propósito de los pasajes sobre la decisión de luchar hasta la muerte y aceptar la destrucción del templo como consecuencia de su resistencia, Josefo simplemente se limita a referir con un discurso indirecto las palabras y expresiones de los judíos, en este caso sin comentarlas: «gritaron que menospreciaban la muerte, la que preferían a la servidumbre. Mientras vivieran harían todo el daño posible a los romanos; ya que tenían que morir, no se preocupaban por la patria; y el mundo era para Dios un templo mucho más honorable que el actual». Pero, al final, se preocupa por dejar en claro que se trata de las expresiones de los judíos, y no de su punto de vista: «estas eran las expresiones que proferían mezcladas con injurias» (FLAVIO JOSEFO 1961: 364).

El párrafo XVIII de *Morirás lejos* se concentra en una hazaña de los judíos contra los romanos: la destrucción de una plataforma construida por estos, y el ataque llevado hasta el campamento enemigo, por el cual «los romanos que se habían apoderado de las murallas de Jerusalén se vieron obligados a defender su propio recinto». Como consecuencia de dicha hazaña «los romanos creyeron que no podrían entrar en Jerusalén» (PACHECO J. E. 1980: 23). Quizás por su función narrativa y dramática en el relato, Pacheco mantiene, en este como en otros pasajes, la enfatización del rol de Tito no solo como jefe y guía, sino también como el más fuerte y valeroso de los combatientes: «Solo la acometida de Tito al frente de su guardia selecta pudo ahuyentar a aquellos combatientes impulsados por la desesperación de conseguir su libertad» (PACHECO J. E. 1980: 23). Cabe observar que en su reescritura de estos pasajes, Pacheco reduce el tono enfático con que Josefo celebra el valor y la audacia de los judíos, en lugar de intensificarlo. En efecto, el texto original no deja dudas al respecto: «La superioridad de los judíos estribaba menos en sus actos, que en su audacia, y los romanos retrocedían más bien ante la audacia que por las pérdidas que sufrían» (FLAVIO JOSEFO 1961: 367). El desaliento de los romanos también es patente en el texto de Josefo: «Los romanos quedaron tristes y desalentados ante la destrucción de los terraplenes. Habían

perdido en una hora lo que tanto tiempo y trabajo les había costado. Muchos ya consideraban imposible capturar la ciudad con las máquinas de que disponían» (FLAVIO JOSEFO 1961: 367-368).

La progresión dramática se hace evidente en la constante oscilación en el equilibrio de fuerzas y resultados de las batallas. Los párrafos XIX y XX de la novela resumen el debate en el campo de los romanos y las respuestas de Tito a las quejas y propuestas de los jefes del ejército imperial, debate que termina con la deliberación de rodear a la ciudad con un muro para evitar la salida y los ataques de los judíos. Como resultado de esta determinación, en los párrafos XXI y XXII se altera el equilibrio de fuerzas representado en los pasajes anteriores; ahora son los romanos quienes demuestran energía y voluntad extraordinarias, sumiendo a los judíos en la desesperación: «al ver concluida así una obra que en tiempos normales hubiera requerido meses, los judíos perdieron toda esperanza ya no de victoria sino de salvación» (PACHECO J. E. 1980: 27). Flavio Josefo expresa el ánimo de los romanos refiriéndose a un «ímpetu divino», y aclara que «la construcción fue terminada en tres días; algo que hubiera podido costar meses de labor, se elevó con una rapidez increíble» (FLAVIO JOSEFO 1961: 369). Pero la desesperación de los judíos se debe a un factor especial: «porque el hambre devoraba a Jerusalén» (PACHECO J. E. 1980: 27), «el hambre cada vez se agravaba más y devoraba familias y hogares» (FLAVIO JOSEFO 1961: 369). En el texto de Josefo, empieza aquí la descripción de la terrible situación que se vivía en la ciudad sitiada, pero que no se debía solo al hambre en sí misma, sino también y sobretudo a la acción de los que Josefo llama «los ladrones»: «Pero todavía más terrible que todo esto eran las actividades de los ladrones. Robaban en las casas, convertidas en sepulcros, y despojaban a los mismos muertos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 370). Nuevamente se advierte una estridente contradicción en el texto de Josefo entre la representación positiva de la actitud de Tito frente a los crímenes de los mismos judíos contra su pueblo -«al realizar Tito su inspección y contemplar los barrancos llenos de cadáveres [...] gimió, levantó las manos al cielo y puso a Dios de testigo de que él no era culpable de ese gran crimen» (FLAVIO JOSEFO 1961: 370)-, y la representación

de otra actitud, mucho menos noble e inocente, de los romanos: «muchos de ellos se ubicaban frente a las murallas con una buena cantidad de alimentos para excitar el hambre de los enemigos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 370). Es esta última la única que consigna Pacheco en su texto, como si la anterior hubiese sido solo una cobertura necesaria para poder representar la realidad: «los romanos se complacían en mostrar su abundancia al pueblo de Jerusalén. El espectro de la saciedad aumentaba la hambruna» (PACHECO J. E. 1980: 27). Así, pasando por alto todos los comentarios de Josefo contra los sediciosos, quienes «como si fueran perros despedazaban los cadáveres del pueblo y llenaban las cárceles de enfermos» (FLAVIO JOSEFO 1961: 371), Pacheco se concentra en la suerte que encuentran aquellos judíos que logran escapar de la ciudad y refugiarse entre los romanos, que Josefo describe de este modo: «la abundancia que encontraban entre los romanos ocasionaba su muerte más eficazmente que el hambre padecida» (FLAVIO JOSEFO 1961: 373). Pero, peor aun: «uno de los trásfugas fue sorprendido por los sirios, entre los cuales se había refugiado, cuando separaba piezas de oro de entre sus materiales fecales». A causa de esto, «los árabes y los sirios abrieron, para escudriñarlos, el estómago de los suplicantes. Creo que esta fue la mayor calamidad que cayó sobre los judíos; en una sola noche fueron abiertos más de dos mil» (FLAVIO JOSEFO 1961: 373-374). Además de dejar en claro que se trató de un crimen cometido por «árabes y sirios», Josefo añade enseñada que «al informarse el César de esta iniquidad poco faltó para que, rodeando el campamento, ordenara que fueran ejecutados sus autores» (FLAVIO JOSEFO 1961: 374). Sin embargo, para Pacheco ha de tratarse únicamente de la necesidad de disfrazar la realidad por parte de Josefo, fiel a su principio de leer el texto contra sí mismo: «alguien fue descubierto cuando sacaba joyas de sus excrementos [...] en una sola noche dos mil judíos fueron degollados y abiertos con la esperanza de hallar riquezas ocultas en sus entrañas» (PACHECO J. E. 1980: 27). En efecto, en otro pasaje el mismo Josefo permite entrever algo que no dice claramente, cuando afirma que Tito estaba indignado por el crimen de árabes y sirios, que obligaba a «imputar a los romanos tal crueldad en la matanza de los judíos»

y enseguida añade: «algunos de sus soldados participaban de esta triste reputación», como sugiriendo que, efectivamente, también los soldados romanos estuvieron implicados. En efecto, el tema de la clemencia de Tito ha sido largamente analizado por Mason, quien ha propuesto una interpretación decididamente irónica de la representación del futuro emperador ofrecida por Flavio Josefo en este aspecto: «in Josephus notorious praise of Titus clemency, however, we find some small but telling cracks. On the one hand, he includes plenty of evidence for Titus cruelty, or his allowance of cruelty on the part of his soldiers» (MASON S. 2005b: 262). Los pasajes arriba analizados también podrían contribuir a dar prueba de ello.

En el párrafo XXIV de *Morirás lejos*, los efectos de la guerra desfiguran la geografía y el paisaje de la región: «La guerra transformó en desierto uno de los paisajes más hermosos de Oriente» (PACHECO J. E. 1980: 28). En su texto, Josefo, si bien se asegura de precisar que los romanos «se vieron obligados a talar todos los árboles de la zona contigua a la ciudad» (cursiva mía), luego enfatiza que «la tierra presentaba un aspecto miserable, pues aquellos lugares que antes estaban adornados con árboles y huertos, ahora no eran sino campos arrasados [...] La guerra había destruido todo vestigio de belleza» (FLAVIO JOSEFO 1961: 377-378).

Los párrafos XXV y XVI de la novela están nuevamente dedicados a exaltar la fortaleza, el ánimo y el ardor patriótico de los judíos contra un enemigo mucho más poderoso: «A pesar del hambre y los sufrimientos luchaban con un ardor que fue el asombro del ejército imperial» (PACHECO J. E. 1980: 28). Cuando los romanos logran desplomar una parte del muro de una torre de la ciudad, descubren que «Juan había construido otra muralla en el interior». Luego, después de que Tito arenga a sus soldados subrayando que el pueblo judío «combatía sin reposo ni temor a la muerte», algunos soldados intentan ingresar en la ciudad, pero son «heridos por flechas, piedras y venablos» (PACHECO J. E. 1980: 29) El texto de Josefo correspondiente también parece detenerse en una representación análoga: «las adversidades de la ciudad, descorazonaban más a los romanos que a los ciudadanos que vivían en ella» (FLAVIO

JOSEFO 1961: 378). Y eso porque los romanos «advertían que los judíos estaban dotados de una fortaleza de ánimo superior y la conservaban a pesar de la sedición, el hambre y la guerra. Creían que el ardor de esos hombres era invencible e indomable la firmeza que manifestaban en medio de sus desgracias» (FLAVIO JOSEFO 1961: 378). En realidad, Josefo enseguida se siente obligado a subrayar también el valor de los romanos: «Cada romano se sentía tan fuerte anímicamente que estaba dispuesto a morir, antes que ceder en lo más mínimo» (FLAVIO JOSEFO 1961: 379). La lucha se vuelve cada vez más intensa y dramática. En los párrafos XXVII y XXVIII Pacheco sintetiza con estilo conciso la toma de la torre Antonia por los romanos y la defensa del templo por los rebeldes. En los párrafos siguientes, XXIX y XXX, se describe el primer asalto al templo, y nuevamente la condición de hambruna de la ciudad. En el asalto, los judíos logran resistir, pero solo incendiando el pórtico del templo. Luego, en el párrafo XXXI es Tito quien ordena incendiar los pórticos de plata. Aunque más tarde, en la consultación con otros jefes romanos que opinan que es necesario arrasar el templo, que ahora ya no es tal sino una fortaleza, «*en apariencia*» Tito desaprobó la idea del incendio» y pide que una tropa escogida lo extinga (PACHECO J. E. 1980: 31). En el texto de Josefo, Tito ordena efectivamente quemar las puertas: «viendo que su propósito de conservar un templo extranjero finalizaba en fracasos y causaba la muerte de sus soldados, ordenó que incendiaran las puertas» (FLAVIO JOSEFO 1961: 399). Sin embargo, la insinuación de Pacheco de que Tito desaprobaba la idea del incendio solo «*en apariencia*», no presenta ninguna correspondencia en el texto de Flavio Josefo. Más bien, en este, Tito ordena a una parte de sus tropas que extingan el fuego ya antes de conversar con sus generales (FLAVIO JOSEFO 1961: 399). Algo semejante ocurre más adelante, cuando en el párrafo XXXIII de la novela de Pacheco «un guardia romano arrojó una antorcha que al prender por el lado norte del templo extendió el fuego a todo el santuario» (PACHECO J. E. 1980: 32). Los judíos tratan de sofocar el fuego, mientras Tito, según Pacheco «corrió a frenar, *o fingir que frenaba*, a sus soldados». Pero «*Nadie le obedeció*: las legiones avanzaban pisoteando a quienes caían» (PACHECO J. E. 1980: 32.

Cursiva mía). En el texto de Josefo no se alude a una simulación de Tito, pero sí se insiste en que sus órdenes no fueron escuchadas. El historiador judío también enfatiza el hecho de que el incendio fue provocado no por orden de Tito o de algún jefe romano, sino que fue iniciativa individual de un soldado: «fue entonces que uno de los soldados, sin esperar orden alguna, sin tener escrúpulos ante una empresa de esa índole, como llevado por una especie de impulso divino, tomó un tizón encendido y, sostenido en alto por uno de sus camaradas, arrojó el tizón a través de una ventana dorada [...] la llama prendió [...]» (FLAVIO JOSEFO 1961: 401). La reacción de los judíos, en efecto, también contradice lo que muchas veces Josefo no se cansa de repetir y subrayar, es decir que la responsabilidad de la destrucción se debía a los mismos que lo debían defender. En este caso, «los judíos, lanzando gritos de dolor, corrieron todos a apagarlo, sin preocuparse de su propia vida, ni escatimar sus fuerzas, viendo consumirse el monumento que hasta entonces había sido objeto de toda su vigilancia» (FLAVIO JOSEFO 1961: 401). Dicha aparente incoherencia en la narración de Josefo puede nuevamente interpretarse como indicio de algo que el autor no puede declarar abiertamente y que por lo tanto debe encubrir de varias maneras. Una de estas formas de encubrir la verdad sería precisamente la de imputarle la acción del incendio al gesto individual de un soldado. Otra sería la de describir una serie de contradicciones en la actitud de Tito, quien parecería oscilar entre la orden de quemar las puertas del templo y la de apagar el fuego. Más extraña aún parece la descripción de la furia de los romanos que desoyen los gritos de su César. Así el texto de Josefo:

De viva voz, y haciendo ademanes con el brazo derecho, César ordenó a los combatientes que apagaran el incendio. Pero no oyeron su voz, pues era mayor el vocerío que aturdí los oídos, ni atendieron a las señales de su mano, algunos distraídos por el ardor de la lucha, otros por el furor. Ni las exhortaciones ni las amenazas pudieron contener el ímpetu de las legiones que avanzaban; todos se dejaron guiar únicamente por la cólera (FLAVIO JOSEFO 1961: 401).

Sin duda, el pasaje despierta sospechas, y justifica la idea de Pacheco de introducir la impresión de una simulación. En efecto, Josefo libra al futuro emperador de toda responsabilidad, pero a costa de representarlo como impotente frente a los excesos de su tropa. En su relato no es Tito el que finge, como en la reescritura de Pacheco, sino sus soldados: «Cuando se acercaron al templo, los soldados simulaban no oír la orden de Tito, y gritaron a los que estaban adelante que avivaran el fuego» (FLAVIO JOSEFO 1961: 402). El César insiste en detenerlos: «Tito confió en que todavía podría salvarse el edificio, y trató apresuradamente de convencer a los soldados que apagaran el incendio». Incluso ordena el castigo para los que no obedecen. Y sin embargo, «el respeto al César y el miedo al oficial encargado de retenerlos fueron inferiores a su rabia, a su odio por los judíos, a un impulso guerrero más violento aun» (FLAVIO JOSEFO 1961: 402). Lo anterior contrasta enormemente con otros episodios narrados por Josefo, en los que, al contrario, Tito reprocha con gran asperidad a los soldados que han mostrado indisciplina: «La leyes castigan con la muerte a aquellos que se apartan de las reglamentaciones en lo más mínimo [...] pues entre los romanos es indigno de gloria incluso el triunfo obtenido sin la orden correspondiente» (FLAVIO JOSEFO 1961: 329). Contrasta también, por supuesto, con el conocido *excursus* sobre la organización militar romana (FLAVIO JOSEFO 1961: 212-216). Sin embargo, en esta ocasión, Flavio Josefo debe constatar la impotencia de Tito para detener sus tropas, si quiere sublevarlo de la responsabilidad del incendio. Pero quizás, añade Josefo, y en esto Pacheco lo sigue, se trató de una fatalidad imposible de evitar, puesto que aconteció «el mismo mes y día en los cuales el templo fuera incendiado por los babilonios» (FLAVIO JOSEFO 1961: 403). Cabe destacar que el episodio de la destrucción del templo de Jerusalén y la representación de la actitud y de la responsabilidad de Tito al respecto han suscitado un gran número de análisis e interpretaciones por parte de los especialistas. Fausto Parente, por ejemplo, dedica un artículo a comentar específicamente este pasaje, partiendo de la idea que la obra de Flavio Josefo estaba dirigida principalmente a los judíos de

la diáspora que residían en Roma, y para quienes la destrucción del templo había sido la más grande de las tragedias (PARENTE F. 2005: 66). «Josephus does exculpate Titus by showing his impotence at preventing the destruction of the temple» afirma Parente (PARENTE F. 2005: 66-67 - cursiva en el texto), pero esto ocurre solo porque «God himself (and not Titus) had destroyed the temple of Jerusalem» (PARENTE F. 2005: 67 - cursiva en el texto). En otras palabras, Flavio Josefo se opone a la visión oficial de los Flavios, para quienes la destrucción del templo y de la ciudad funcionaba casi como un mito de fundación de su dinastía (BARNES T. D. 2005: 129), proponiendo en cambio una visión propia de la cultura Judía, en la que el destino depende de la voluntad divina, como castigo por las culpas de los mismos judíos, que se resumen en el haber desencadenado una sangrienta guerra civil (PARENTE F. 2005: 67). Con matices distintos, también Mason observa el esfuerzo de Flavio Josefo «to remove Titus from involvement in the temple destruction», lo cual contrasta tanto con la celebración de los Flavios del evento, así como con otras fuentes sobre el acontecimiento (MASON S. 2005b: 256). Pero, para Mason esto debe entenderse en el marco de un «much larger ironic scheme» que le sirve a Flavio Josefo para negar algunas nociones fundamentales que para los romanos de la época debían aparecer como obvias: «that this was a *judean* revolt or war against Rome, that the Judean were inferior in courage or cleverness to the Roman legionaries, and that the Romans subdued a recalcitrant people by force of arms, the aim of Roman deities or the virtue of their generals» (MASON S. 2005b: 257). Por su parte, Barnes insiste en que la versión que ofrece Flavio Josefo es totalmente distinta a la que se consideraba la versión oficial de los Flavios, incluso su «propaganda», mejor reflejada por Tacito: «But on the sack of the Temple, it is Tacitus, non Josephus, who purveys the official story which the Flavian dynasty advertised on coins, commemorated in stone, and enshrined in literature» (BARNES T. D. 2005: 143). Otro punto de vista es el de Rives, quien analiza la destrucción del templo desde la perspectiva de la política religiosa de los Flavios: si para los romanos, argumenta Rives, destruir el templo no equivalía a desejar la erradicación de la religión Judía como tal, Josefo, para quien

Templo, Ley y todo lo concerniente la religión judía constituía un todo inseparable, esta actitud de los romanos era difícil entender y aparecía como contradictoria. Es por ello que «his account on Tito and the Temple may have been in part an attempt to understand what would have appeared to him as contradictory actions on the part of the Flavian leaders», y por lo tanto, continúa Rives, «If Titus did give some indication of wishing to avoid or delay destruction of the Temple, Josephus may have seized on this as evidence that the Flavians were not actually hostile to Jewish tradition as such» (RIVES J. 2005: 166). Tessa Rajak, tras analizar los datos y discutir las fuentes concluye que, «as long as it cannot be convincingly impugned, Josephus story, the best we have, is the one that should stand» (RAJAK T. 1983: 211). Así, de la misma opinión es Leoni, quien concluye su repaso de las fuentes y las posiciones de estudiosos anteriores observando que «il resoconto di Giuseppe sull'incendio del Santuario si mostra fededeigno, almeno nel suo nucleo essenziale» (LEONI T. 2000: 470).

En todo caso, tras la destrucción del templo, la novela de Pacheco se centra en la descripción de la cólera de los romanos, y de la furia y odio con que destruyen, roban, saquean, matan. De los seis mil niños y mujeres que se refugiaban en la parte exterior del templo «nadie sobrevivió» y los soldados «asesinaron a otras diez mil personas». El espectáculo de la destrucción es total: «El eco de las montañas circundantes multiplicó el fragor de quienes morían, mataban, huían, luchaban, destruían, saqueaban. Solo la ruina fue más terrible que el desorden. Los legionarios vaciaron las cámaras del tesoro que contenían toda la riqueza del pueblo judío y redujeron a cenizas los claustros y puertas» (PACHECO J. E. 1980: 32-33). En el texto de Josefo pueden leerse expresiones incluso más contundentes: «Diríase que la montaña donde se encontraba el Templo envuelto en llamas, ardía desde su más profunda raíz, que la sangre era más abundante que el fuego y que era mayor el número de muertos que de matadores» (FLAVIO JOSEFO 1961: 403-404).

Después de esto comienza la descripción de los presagios que habían anunciado el fin de Jerusalén. Se trata de uno de los pasajes que quizás más invitan a tender un puente entre la obra de

Josefo reescrita por Pacheco y los textos sobre la destrucción de Tenochtitlan que conocemos bajo la denominación de “visión de los vencidos”, ya que estos presentan una referencia semejante a los presagios que anunciaron la caída de la ciudad. En los últimos párrafos, desde XLII hasta L, Pacheco resume los últimos actos de la destrucción de la ciudad y la matanza de sus habitantes. Las cifras que consigna se encuentran en el mismo texto de Josefo: «más de un millón de muertos» (PACHECO J. E. 1980: 37; FLAVIO JOSEFO 1961: 418), aunque según Pitillas Salañer, «las cifras de víctimas que aporta Josefo estén a todas luces hinchadas, ya que no coinciden grosso modo con los datos de la población de Palestina» (PITILLAS SALAÑER E. 2008: 292). También las muertes por hambre de once mil cautivos (PACHECO J. E. 1980: 37; FLAVIO JOSEFO 1961: 417) o la mención de la venta de hombres y niños como esclavos (PACHECO J. E. 1980: 38; FLAVIO JOSEFO 1961: 417), del hallazgo de dos mil judíos que pactaron suicidarse o matarse unos a otros en los subterráneos de la ciudad (PACHECO J. E. 1980: 38; FLAVIO JOSEFO 1961: 418), o de los judíos asesinados en los juegos y celebraciones del triunfo y de los cumpleaños de Vespasiano y Domiciano (PACHECO J. E. 1980: 39; FLAVIO JOSEFO 1961: 425). También recuerda el fin de los jefes de la revuelta: la ejecución de Simón de Gerasa en Roma que sirve «para sellar el triunfo» (PACHECO J. E. 1980: 39) y que Josefo describe así:

El desfile triunfal se dirigió al templo de Júpiter Capitolino; una vez allí se detuvieron. Era una vieja costumbre nacional demorarse allí por algún tiempo, hasta que se anunciara la muerte del jefe enemigo. En este caso era Simón, hijo de Gior, que había figurado en el desfile junto con otros cautivos. [...] Cuando fue anunciada su ejecución todos lanzaron gritos de alegría. [...] En este día celebró Roma el día de la victoria lograda en sus expediciones contra los enemigos, el fin de sus perturbaciones civiles y la esperanza de un porvenir de felicidad (FLAVIO JOSEFO 1961: 435).

La descripción del Triunfo de Tito que ofrece Flavio Josefo es

«one of the most complete descriptions of the stages of a Roman triumph that we possess from any ancient author» (CHAPMAN H. 2005: 309). Según Mary Beard, esta debe entenderse sin duda como muy cercana a la versión oficial de los Flavios sobre su ascenso al poder, el dispositivo con que la nueva dinastía legitima y sanciona, a través del espectáculo triunfal, su llegada al imperio (BEARD M. 2003: 552-556). Para Chapman, en cambio, tanto la descripción del Triunfo en Roma como de los otros eventos triunfales de Tito en las ciudades de Oriente deben ponerse en relación con las palabras de Eleazar, jefe de los sicarios de Masada, cuando recuerda la triste suerte que les espera a los judíos prisioneros de los romanos, ejecutados en los juegos de celebración de la victoria (CHAPMAN H. 2005: 308). Ello, junto con la idea de que la atención de la descripción del Triunfo ofrecida por Flavio Josefo se concentra finalmente en la imagen del Templo de Jerusalén (CHAPMAN H. 2005: 311-312), abre paso a una lectura distinta de estos pasajes. Pacheco, por su parte, no menciona ni comenta lo que significó la victoria para los romanos, sino remata el fin de Jerusalén («esparcieron sal y de Jerusalén no quedó piedra sobre piedra», PACHECO J. E. 1980: 38), con una fórmula cuyos ecos bíblicos y evangélicos son patentes. Pacheco hace referencia a la historia de Masada, aunque solo en la segunda edición. El relato de Masada constituye una suerte de largo epílogo en la obra de Josefo (FLAVIO JOSEFO 1961: 443-457) y contiene un famoso discurso, el de Eleazar, jefe de los zelotes, sobre la necesidad del suicidio para no caer en manos del enemigo. Para Pacheco, constituye la última prueba del valor de los judíos, y abre paso a la segunda parte de la novela, donde se describe la resistencia del gueto de Varsovia, con la cual la sección *Diáspora* entra en una relación implícita de recurrencia histórica. Sin embargo, cabe observar que Pacheco cierra su texto considerando la toma de Masada como «el fin de la guerra de los judíos» y el comienzo de su «diáspora o dispersión por la faz de la tierra» (PACHECO J. E. 1980: 39) aprovechando el carácter simbólico o emblemático del acontecimiento. De esta forma Pacheco altera sensiblemente la estructura discursiva de la obra de Josefo, con el objetivo de sacar a luz un sentido distinto de la historia, oculto bajo la superficie textual.

Como ya se ha dicho, la novela de Pacheco alterna dos hilos narrativos, o microrrelatos, como los definen Jiménez de Baez, Morán y Negrín: uno de la Historia, cuya primera parte es la sección *Diáspora*, de la que tratamos aquí, y otro de la Ficción. La complejidad de la novela no nos permite describir aquí de manera sintética su funcionamiento, pero sí podemos recordar que el hilo narrativo propiamente ficcional se desarrolla en la Ciudad de México, donde un personaje, probablemente un nazi que huye de la justicia, se encuentra encerrado en su casa y se siente sitiado por otro personaje, que lo vigila sentado en un parque frente a su ventana, quizás un judío dispuesto a vengarse. Esta ambientación en la Ciudad de México tiende un puente entre el tema central de la novela, la persecución del pueblo judío a lo largo de la historia, y la cultura y la identidad nacional, por así decir, de su autor, José Emilio Pacheco. No queremos afirmar aquí que sea necesario algún tipo de vínculo para que un escritor mexicano elija un tema no local o nacional y estamos de acuerdo con Rafael Olea Franco cuando observa que el interés por temas “universales” en la literatura mexicana no empieza con los escritores de finales del siglo XX (OLEA FRANCO R. 2010: 481). Sin embargo, hay un aspecto que creemos oportuno evidenciar: la reescritura que Pacheco propone de la obra de Flavio Josefo podría tener un referente intertextual implícito en otra operación de memoria histórica más cercana a la realidad hispanoamericana, y mexicana en particular, es decir, la indagación de las fuentes indígenas de la conquista de México, cuya divulgación más relevante fue sin duda la publicación del libro preparado por Miguel León Portilla y Miguel Angel Garibay con el título de *La visión de los vencidos* en 1959. La propuesta de esta obra, en efecto, fue la de rescatar los textos en los que los pueblos mesoamericanos dejaron constancia de su propia visión, su propio recuerdo «del más impresionante y trágico de los acontecimientos de su historia, la Conquista hecha por hombres extraños, que acababan por destruir para siempre sus antiguas formas de vida» (LEÓN PORTILLA M. 1982: XII). Entre las fuentes reeditadas por León Portilla se encuentran los libros del *Códice Florentino* dedicados a la conquista de México, es decir textos

recogidos por Bernardino de Sahagún a mediados del siglo XVI. El fraile franciscano tenía un método de trabajo por el que redactaba un texto en lengua náhuatl, con alfabeto latino, recogiendo los conocimientos de sabios indígenas, con el auxilio de otros indígenas buenos conocedores del náhuatl y del español, y finalmente añadía luego su traducción al español. Cabe recordar que también Flavio Josefo al parecer se valió de “asistentes” para redactar su historia en griego, aunque no queda del todo claro en qué medida estos intervinieron en el texto, es decir, si fueron simples “correctores de estilo” o si fueron responsables de la estructura cultural griega («Thucydidean frame») que informa la obra (BEARD M. 2003: 547). Bernardino de Sahagún incluyó, como libro doce de su obra titulada *Historia general de las cosas de la Nueva España*, su propia traducción del relato recogido en Tlatelolco entre los años 1547 y 1557, en que se narra el proceso de la conquista de México desde un punto de vista muy distinto al de las crónicas de los conquistadores. La labor del fraile continuaba el impulso mesiánico y milenarista de los primeros franciscanos llegados a México en 1524, que veía en la evangelización de los indígenas un instrumento necesario para la instauración de una nueva era espiritual (FERRERO HERNÁNDEZ C. 2008: 18-19). Pero, en el prólogo de su obra, Sahagún ofrece una motivación concreta con respecto a su afán de rescatar la cultura de los antiguos mexicanos, incluida la historia de su conquista:

aprovechará mucho toda esta obra para conocer el quilate de esta gente mexicana, el cual no se ha conocido porque vino sobre ellos aquella maldición que Jeremías, de parte de Dios, fulminó contra Judea y Jerusalén, diciendo [...] yo haré que venga sobre vosotros, yo traeré contra vosotros una gente de muy lexos, gente muy robusta y esforzada [...] Esta gente os destruirá a vosotros y a vuestras mujeres e hijos y todo cuanto poseéis, y destruirá todos vuestros pueblos y edificios (SAHAGÚN B. 1988: 33).

Este paralelismo entre la destrucción de Tenochtitlan y la destrucción de Jerusalén sigue presente, en mi opinión, como hori-

zonte de sentido en la lectura “a contrapelo” que hace José Emilio Pacheco de la crónica de Flavio Josefo, leyéndola como una crónica desde el punto de vista de los vencidos.

De hecho, la brevedad de la reescritura de Pacheco del texto de Josefo lo hace asemejar más a la crónica recogida por Sahagún que al original del historiador hebreo-romano, incomparablemente más extenso. Otro aspecto de semejanza es la presencia de los presagios. En el libro de Sahagún, estos se disponen al principio de la narración, mientras que en el de Flavio Josefo, y por consiguiente en la novela de Pacheco, siguen inmediatamente la descripción de la caída de la ciudad. Pero el sentido de destrucción total de un mundo que se transmite en la crónica de los mexicas, puede percibirse también en la narración de Pacheco con respecto al mundo de los judíos. Igualmente, el énfasis en la resistencia de los asediados es semejante en el texto de Josefo, de Pacheco y de Sahagún, así como algunos momentos de júbilo en que la victoria les parecía posible: «Cuando se hubieron ido los españoles se pensó que la vuelta. Por tanto, otra vez se aderezó, se compuso. Que nunca jamás regresarían, nunca jamás darían la vuelta» (LEÓN PORTILLA M. 1982: 100). Asimismo, las descripciones de las terribles condiciones en que tuvieron que soportar el asedio los habitantes de las dos ciudades de Jerusalén y Tenochtitlan se evocan recíprocamente:

Y todo el pueblo estaba plenamente angustiado, padecía hambre, desfallecía de hambre. No bebían agua potable, agua limpia, sino que bebían agua de salitre. Muchos hombres murieron, murieron de resultas de la disentería. Todo lo que se comía eran lagartijas, golondrinas, la envoltura de las mazorcas, la grama salitrosa. Andaban masticando semillas de colorín y andaban masticando lirios acuáticos, y relleno de construcción, y cuero y piel de venado. Lo asaban, lo requemaban, lo tostaban, lo chamuscaban y lo comían. Algunas yerbas ásperas y aun barro (LEÓN PORTILLA M. 1982: 118).

Llama la atención incluso el paralelismo entre el incendio del

templo en Tenochtitlan y el del Templo de Jerusalén como momento decisivo de la conquista de ambas ciudades, y la reacción de sus habitantes:

Fue en este mismo tiempo cuando pusieron fuego al templo, lo quemaron. Y cuando se le hubo puesto fuego, inmediatamente ardió: altas se alzaban las llamas, muy lejos las llamaradas subían. Hacían al arder estruendo y reverberaban mucho. Cuando ven arder el templo, se alza el clamor y el llanto, entre lloros uno a otro hablaban los mexicanos. Se pensaba que después el templo iba a ser saqueado (LEÓN PORTILLA M. 1982: 119).

Por supuesto José Emilio Pacheco conocía perfectamente el libro publicado por León Portilla, que definió «el gran poema épico» de la tradición antigua de México. Incluso, como señala Mario J. Valdés San Martín, lo utilizó para la composición de un poema *Manuscrito de Tlatelolco* (2 de octubre 1968) en el que el juego de la intertextualidad, «punto cardinal» de su poética literaria, se aplica a la reescritura de versos de *Los cantares mexicanos*, texto presente en el libro de León Portilla, como «homenaje profundo a las víctimas de la masacre de estudiantes por el Batallón Olimpia del ejército mexicano» (VALDÉS SAN MARTÍN M. 2006: 93). Ecos de la memoria histórica que, quizás, resonaban ya en la imaginación creativa del autor a la hora de abordar su personal reescritura y rescate de la historia narrada en la *Guerra de los Judíos* de Flavio Josefo.

Bibliografía

BARCLAY John M. G., 2005, *The Empire Writes Back: Josephan Rethoric in Flavian Rome*, in Jonathan EDMONDSON - Steve MASON – James RIVES (Editores), *Flavius Josephus and Flavian Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 315-32.

BARNES Timothy David, 2005, *The Sack of the Temple in Josephus and Tacitus*, en Jonathan EDMONDSON - Steve MASON – James RIVES (Editores), *Flavius Josephus and Flavian Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 129-44.

BEARD Mary, 2003, *The Triumph of Flavius Josephus*, in Anthony J. BOYLE – William J. DOMINIK (Editores), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Brill, Leiden-Boston, pp. 542-58.

CANETTI Elias, 1981, *Massa e potere*, Adelphi, Milano.

CERVELLI Innocenzo, 1990, *Dalla storiografía alla memoria. A proposito di Flavio Giuseppe e Yohanan ben Zakkai*, “Studi Storici”, n. 4, anno 31, pp. 919-82.

CHAPMAN Honora H., 2005, *Spectacle in Josephus’ Jewish War*, in Jonathan EDMONDSON - Steve MASON – James RIVES (Editores), *Flavius Josephus and Flavian Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 289-314.

DORRA Raúl, 1986, *La literatura puesta en juego*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

EDMONDSON Jonathan, 2005, *Introduction: Flavius Josephus and Flavian Rome*, in Jonathan EDMONDSON - Steve MASON – James RIVES (Editores), *Flavius Josephus and Flavian Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 1-33.

FERRERO HERNÁNDEZ Cándida, 2008, *Imago Novi Mundi: los franciscanos espiritualistas*, en Eliana GUAGLIANO (Editora), *Incontri e ‘Disincontri’ tra Europa e America/ Encuentros y Desencuentros entre Europa y América*, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”/Università di Salerno, Perugia/Salerno, pp. 15-22.

FINLEY Moses I., 1989 [1985], *Introducción*, in TUCIDIDE, *La guerra del peloponneso*, Bur, Milano, pp. 5-37.

FLAVIO JOSEFO Tito, 1961, *La guerra de los judíos*, traducción de Luis FARRÉ, Acervo Cultural Editores, Buenos Aires.

JIMÉNEZ DE BÁEZ Yvette - MORÁN GARAY Diana - NEGRÍN Edith, 1979, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, Colegio de México, México.

KELLEY Nicole, 2004, *The Cosmopolitan Expression of Josephus's Prophetic Perspective in the "Jewish War"*, "The Harvard Theological Review", n. 3, vol. 97, pp. 257-74.

LEÓN PORTILLA Miguel, 1982 [1959], *La visión de los vencidos*, UNAM, México.

LEONI Tommaso, 2000, *Tito e l'incendio di Gerusalemme, repressione o clemenza disubbidita?*, "Osra", 9, 2, pp. 455-70.

MASON Steve, 2005a, *Of Audience and Meaning: Reading Josephus' Bellum Iudaicum in the Context of Flavian Audience*, in Joseph SIEVERS – Gaia LEMBI (Editores), *Josephus and Jewish History in Flavian Rome and Beyond*, Brill, Leiden-Boston, pp. 71-100.

MASON Steve, 2005b, *Figured Speech and Irony in T. Flavius Josephus*, in Jonathan EDMONDSON - Steve MASON – James RIVES (Editores), *Flavius Josephus and Flavian Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 243-88.

MCLAREN James, 2005, *Josephus on Titus, the Vanquished Writing about the Victor*, in Joseph SIEVERS – Gaia LEMBI (Editores), *Josephus and Jewish History in Flavian Rome and Beyond*, Brill, Leiden-Boston, pp. 279-97.

MOMIGLIANO Arnoldo, 1987, *Prefacio*, in Moses I. FINLEY, *Problemi e metodi di storia antica*, Laterza, Roma-Bari.

MOMIGLIANO Arnoldo, 1992, *Ciò che Giuseppe non vide*, in Pierre VIDAL NAQUET, *Il buon uso del tradimento. Flavio Giuseppe e la guerra giudaica*, Roma, Editori Riuniti, pp. IX-XXII.

MORALES FAEDO Mayulí, 2006, *Morirás lejos: de la escritura a la reescritura (1967-1977)*, en Pol POPOVIC KARIC - Fidel CHÁVEZ PÉREZ (Editores), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI, México, pp. 221-41.

NEGRÍN Edith, 2010, *Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco*, en Rafael OLEA FRANCO (coordinador), *Doscientos años de narrativa mexicana*, Colegio de México, México, pp. 403-24.

OLEA FRANCO Rafael, 2006, *De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco*, en Pol POPOVIC KARIC - Fidel CHÁVEZ PÉREZ (Editores), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI, México, pp. 30-52.

OLEA FRANCO Rafael, 2010, *La narrativa de Pacheco: una secreta y modesta complejidad*, en Rafael OLEA FRANCO (coordinador), *Doscientos años de narrativa Mexicana*, Colegio de México, México, pp. 469-504.

PACHECO José Emilio, 1967, *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México.

PACHECO José Emilio, 1980 [1977], *Morirás lejos*, Montesinos, Barcelona.

PARENTE Fausto, 2005, *The Impotence of Titus, or Josephus' Bellum Iudaicum in the Context of Flavian Audience*, in Joseph SIEVERS – Gaia LEMBI (Editores), *Josephus and Jewish History in Flavian Rome and Beyond*, Brill, Leiden-Boston, pp. 45-69.

PITILLAS SALAÑER Eduardo, 2008, *El origen de la revuelta judía contra Roma (66 d. C.) según el testimonio de Tito Flavio Josefo*, “Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua”, t. 21, pp. 287-302.

RAJAK Tessa, 1983, *Josephus, The Historian and His Society*, Duckworth, London.

RIVES, James, 2005, *Flavian Religious Policy and the Destruction of the Jerusalem Temple*, in Jonathan EDMONDSON - Steve MASON – James RIVES (Editores), *Flavius Josephus and Flavian Rome*, Oxford University Press, Oxford, pp. 145-66.

SAHAGÚN Bernardino de, 1988, *Historia general de las cosas de la nueva España*, introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo LÓPEZ AUSTÍN y Josefina GARCÍA QUINTANA, Alianza Editorial, Madrid.

SENS Felipe, 1999, *Para una bibliografía crítica del estudio y ediciones de Flavio Josefo en España*, “Gerion”, n. 17, pp. 361-84.

TUCÍDIDES, 1989, *Historia de la guerra del Peloponeso*, Edición de Luis M. MACÍA APARICIO, Akal, Madrid.

VALDÉS SAN MARTÍN Mario J., 2006, *ARS poética de José Emilio Pacheco*, en Pol POPOVIC KARIC - Fidel CHÁVEZ PÉREZ (Editores), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, Siglo XXI, México, pp. 84-100.

VIDAL NAQUET Pierre, 1992, *Il buon uso del tradimento. Flavio Giuseppe e la guerra giudaica*, Editori Riuniti, Roma.

WEISS, Julian, 2016, *Flavius Josephus, 1492*, “International Journal of the Classic Tradition”, 23 (3), pp. 180–95.

Álvaro Mutis, La morte dello Stratega^{1*}

Paola Volpe Cacciatore
Università degli Studi di Salerno

Cargo esas imágenes, esos olores, esos rincones y escribo para que sigan vivos, para celebrarlos y perpetuar ese rincón de la tierra caliente del que emana la sustancia misma de mis sueños, mis nostalgias, mis terrores y mis dichas. No hay una sola línea de mi obra que no esté referida, en forma secreta o explícita, al mundo sin límites que es para mí ese rincón del Tolima².

Salve, città dalle grandi torri, Nuova Roma, bella città, dalle belle donne e uomini, cinta di lunghe mura, dal clima temperato, dai bei bagni, giardini e parchi, dalle belle colonne, dal bel fossato, occhio delle città circondato dal mare! [...] incoronata da magnifici edifici, in piedi uno dopo l'altro (ciascuno) come grandi città, da alte cime di chiese, elevate fino al cielo, e strade, e belle piazze, e un bel teatro.

Teodoro Prodromo (*Carm. hist.* 79, 1-4; 7-10)³

1 * Il racconto è contenuto in MUTIS A. 2003, da cui traggio le traduzioni italiane impiegate in questo contributo (il testo originale, riportato nelle note dell'intervento, è tratto da MUTIS A. 2008).

2 Queste le parole di Álvaro Mutis come riportate in PONIATOWSKA E. 2012.

3 Trad. di DE STEFANI C. 2015: 145. De Stefani paragona questi versi di Teodoro Prodromo ad un poema ecfrastrico di Costantino Rodio, dedicato agli splendori di Costantinopoli e, in particolare, alla chiesa dei Ss. Apostoli, ora

Così immaginiamo salutasse Costantinopoli Álvaro Mutis, novello Teodoro, lui che era nato e vissuto così lontano dalle mura di Bisanzio. A lui vorrei anche attribuire le parole piene di meraviglia di Pierre Loti, che si reca a Istanbul a cavallo in una notte scura piena di stelle “offuscate”: «I miei occhi si abituanano e finiscono per vederci e senza esitazione, come fossi partito ieri, mi dirigo al trotto nel dedalo tra le grandi mura senza finestre, riconoscendo al passaggio i vecchi palazzi affumicati, i chiostriferi dove ardono le luci perpetue, le cupole di pallide moschee che si dispongono silenziose ai vari livelli nel cielo» (*Istanbul di notte 1876-1888*, LOTI P. 1892: 132). E come tacere «i vicoli segnati, uno spazio dopo l'altro, da una grande casa di legno, o *konak* o semplice abitazione, unita alla successiva da un muro molto alto e molto chiuso» (LE CORBUSIER 1974 [1966]: 71)? È proprio questa la Costantinopoli che affascinava Mutis, una Costantinopoli nel cui mare scivola silenzioso un caicco, su quella superficie liscia nella quale si specchiano i colori della sera e le nuvole rose di un terso cielo primaverile. Mutis doveva - forse voleva - perdersi in questa realtà fatta di odori, di melodie, del canto travolgente di una dolce e languida lira e immergersi nel mondo dell'antica Bisanzio con la sua vita imperiale fatta di intrighi e di inganni. Una città Bisanzio, concupita da Filippo il Macedone e vagheggiata dallo zar Pietro, forse desiderata dallo scrittore bogotano che appare consapevole della grandezza di questa città dove potere e religione s'intrecciavano, dove l'imperatore era preda dei “rumores” della corte, dove le imperatrici spesso guidavano il loro popolo. Una città che

risplende incredibilmente di tesori meravigliosi
 e di splendide costruzioni eccelse
 e di luminose chiese decorate
 e di grandi portici con tetti a volta
 e (di splendori di) colonne drizzate verso l'alto
 (Costantino Rodio, *Santi Apostoli*, vv. 29-33)⁴.

inesistente: su tale poema cfr. LEGRAND E. 1986: 32-65 e, più recentemente, JAMES L. 2012.

4 Trad. di DE STEFANI C. 2015: 144.

Nel racconto di Mutis vi è tutto questo mondo al di là della storia che è una fusione tra fiaba e tensione ascetica, tra amore e mistero della morte. Ne è protagonista Alar l'Illirico, stratego dell'Imperatrice Irene nel territorio di Lycandos (Siria), così soprannominato per la forma particolare degli occhi infossati e a mandorla. Figlio di un alto funzionario dell'Impero, che aveva goduto dei favori del Basileo ai tempi della iconoclastia, Alar fu educato, come tutti i giovani nobili del suo tempo, in Grecia e vissuto a contatto con il pensiero filosofico degli ultimi neoplatonici:

Nel disordine della decadente Atene, Alar perse ogni traccia della fede in Cristo e quando [...] tornò da Atene, il padre non poté fare a meno di stupirsi per il modo leggero e indifferente con cui si riferiva agli argomenti della Chiesa (MUTIS A. 2003 [1988]: 18)⁵.

Fu per questo motivo che al padre sembrò opportuno e necessario allontanare Alar dal palazzo di Magnaura (cfr. *Liudprandi Cremonensis opera omnia*, ed. CHIESA P. 1998: 147). A Costantinopoli, vicino al Palazzo, c'è una dimora di straordinaria bellezza, che i Greci, pronunciando la «u» col suono del digamma chiamano *Magnavra*, quasi «Magna Aura, irta di mortali trappole teologiche e liturgiche» (MUTIS A. 2003 [1988]: 18)⁶. Fu così nominato Turmarca, ossia comandante di un reggimento di stanza nel porto di Pelagos e da vero imperatore antico fu amato dai suoi soldati per le sue doti di umanità e coraggio:

Nei momenti più terribili, quando tutto sembrava ormai perduto, gli uomini volgevano lo sguardo verso l'Illirico che combatteva con un sorriso amaro sulle labbra, conservando sempre il suo sangue freddo. Questo bastava a ridare

5 «En el desorden de la decadente Atenas, perdió Alar todo vestigio, si lo tuvo algún día, de fe en el Cristo [...] Pero cuando el muchacho regresó de Atenas el padre no pudo menos de asombrarse ante la forma descuidada y ligera como se refería a los asuntos de la Iglesia» (MUTIS A. 2008: 101-102).

6 «[...] erizado de mortales trampas teológicas y litúrgicas» (MUTIS A. 2008: 102).

loro la fiducia e, con essa, la vittoria (MUTIS A. 2003 [1988]: 18-19)⁷.

Alar come un eroe omerico, come Ettore che combatteva presso le porte Scee o come Achille al quale gli dei avevano concesso una breve sia pur gloriosa vita. Alle doti militari sapeva unire l'amabilità del suo carattere e la gentilezza del suo comportamento: ne furono colpiti Leone, che era succeduto a Costantino V, Irene l'Atenaia. In quel tempo Alar aveva poco più di trent'anni e sempre più si manifestava la sua indole:

Era alto, con una certa tendenza alla mollezza, lento nei movimenti e, attraverso il suo sguardo ironico e sottile, lasciava trapelare con cautela l'espressione dei suoi sentimenti [...]. Passava intere giornate assorto nella lettura e preferiva i poeti latini. Virgilio, Orazio e Catullo lo accompagnavano ovunque. Aveva gran cura nel vestire e indossava l'uniforme solo in rare occasioni (MUTIS A. 2003 [1988]: 19)⁸.

La sua naturale tendenza alla riflessione e al sogno lo portavano sui luoghi dove la storia era stata fatta e soprattutto Atene, Cipro, Eliopoli, Tebe, Siracusa, dove si era recato per una missione imperiale. Da Tauromenium tornò a Bisanzio, ma non prima di aver visitato i porticcioli e le calette d'Africa, quasi smarrito nella ricerca delle tracce di un altro eroe greco famoso per la sua astuzia, Odisseo. Erano tempi difficili per l'Impero: Irene era divenuta reggente per conto del figlio Costantino VI e, per governare, aveva cercato e trovato sostegno presso gli avversari degli iconoclasti e, per as-

7 «En lo peor de la batalla, cuando todo parecía perdido, los hombres volvían a mirar al Ilirio que combatía con una amarga sonrisa en los labios y conservando la cabeza fría. Esto bastaba para devolverles la confianza y, con ella, la victoria» (MUTIS A. 102).

8 «Era alto, con cierta tendencia a la mollicie, lento de movimientos, y a través de sus ojos semicerrados e irónicos dejaba pasar cautelosamente la expresión de sus sentimientos. [...] Se absorbía días enteros en la lectura con preferencia de los poetas latinos. Virgilio, Horacio y Catulo le acompañaban a dondequiera que fuese. Cuidaba mucho de su atuendo y sólo en ocasiones vestía el uniforme» (MUTIS A. 2008: 103).

sicurarsi la lealtà di costoro, era stata indotta a trovare un accordo con gli iconoduli. Suo intento era quello di epurare la Chiesa e i *Tagmata*, le due istituzioni-chiave del regime: con l'aiuto del patriarca Tarasio nel 787 fu convocato il Concilio di Nicea e il culto delle icone fu dichiarato conforme all'ortodossia⁹. Alar non prese parte mai a queste controversie anche perché fu inviato in Bulgaria a reclutare mercenari. Proprio qui «nella polverosa guarnigione di un paese che gli risultava particolarmente antipatico» (MUTIS A. 2003 [1988]: 22)¹⁰, Alar subì il primo dei tanti mutamenti di carattere. In un paese ostile il giovane divenne taciturno, perse quel suo perenne buon umore:

Spesso lo si vedeva assente, con lo sguardo fisso in un nulla dal quale sembrava aspettare certe risposte a un'angoscia che cominciava a divorare la sua anima. Il suo abbigliamento si fece più semplice e la sua vita più austera (MUTIS A. 2003 [1988]: 22)¹¹.

Forse era la polvere rossa della Dacia, forse l'idioma stridulo dei barbari, forse la sua stessa coscienza. Uno stato d'animo, quello di Alar, che il Venerabile nota ed annota, raccontando anche come il giovane vivesse lontano dai soldati e come durante un colloquio, destandosi da un torpore, accarezzando una maschera greca, avesse esclamato:

Sono stati loro a trovare la via. Creando gli dei a loro immagine e somiglianza hanno dato rilievo all'armonia interiore, sempre imperitura e presente, dalla quale scaturiscono verità e bellezza. [...] Gli Elleni sopravvivranno a tutte le razze,

9 Mutis riporta con assoluta precisione gli eventi che sconvolsero l'impero bizantino dopo la morte prematura di Leone IV.

10 «En la polvorienta guarnición de un país que le era especialmente antipático» (MUTIS A. 2008: 105).

11 «Pero, a menudo se le veía ausente, con la mirada fija en un vacío del que parecía esperar ciertas respuestas a una angustia que comenzaba a trabajar su alma. Su atuendo se hizo más sencillo y su vida más austera» (MUTIS A. 2008: 105).

a tutti i popoli, perché è dall'uomo stesso che hanno tratto le forze che vincono il nulla. È tutto ciò che possiamo fare. Non è poco, ma è quasi impossibile da ottenere adesso che oscuri fermenti di distruzione sono così profondamente penetrati in noi. Il Cristo ci ha sacrificati sulla sua croce, Buddha ci ha sacrificati nella sua rinuncia, Maometto ci ha sacrificati nel suo furore. Abbiamo iniziato a morire (MUTIS A. 2003 [1988]: 25)¹².

Tali parole, tali pensieri non potevano che destare preoccupazione in chi gli era vicino: nel 797 Irene aveva fatto accecare Costantino sospettato di simpatizzare con gli iconoclasti e aveva istigato gli avversari dell'Impero a riprendere l'offensiva contro gli Arabi. Fu allora che, per intercessione del fratello, abilissimo a schivare ogni tipo di insidia, Alar ebbe il grado di stratega, ossia di delegato personale e rappresentante diretto dell'Imperatore nei territori dell'Impero. Andò dunque a Costantinopoli per ricevere l'investitura: l'Autocrate gli impose i simboli del nuovo rango e la Despoina gli consegnò l'aquila degli *Strategoï*. Il banchetto che seguì nel Palazzo di Hieria ebbe momenti di tensione allorché la conversazione cadde su alcuni testi ritrovati nell'isola di Prinkipio (nome antico dell'isola di Buyükada, la maggiore di un Arcipelago nella parte orientale del Mare di Marmara) e attribuibili a Lucrezio:

Irene, infatti, più volte interruppe l'animato colloquio seminando in una occasione un timoroso silenzio fra gli astanti, e memorabile fu la risposta dello Stratega. «Sono certa - insinuò la Despoina - che il nostro Stratega pensava più

12 «Ellos hallaron el camino. Al crear los dioses a su imagen y semejanza dieron trascendencia a esa armonía interior, imperecedera y siempre presente, de la cual manan la verdad y la belleza. [...] Los Helenos sobrevivirán a todas las razas, a todos los pueblos, porque del hombre mismo rescataron las fuerzas que vencen a la nada. Es todo lo que podemos hacer. No es poco, pero es casi imposible lograrlo ya, cuando oscuras levaduras de destrucción han penetrado muy hondo en nosotros. El Cristo nos ha sacrificado en su cruz, Buda nos ha sacrificado en su renunciación, Mahoma nos ha sacrificado en su furia. Hemos comenzado a morir» (MUTIS A. 2008: 107).

agli scritti del pagano Lucrezio che al santo sacrificio che il nostro Patriarca celebrava per la salvezza della sua anima”. “In verità, Augusta, - rispose Alar - mi preoccupava molto, durante la Santa Messa, quel testo attribuito a Lucrezio, ma precisamente per la sua somiglianza con certi passaggi delle nostre Sacre Scritture. Solo il Verbo, che conferisce eterna verità alle parole, è assente dagli scritti del Latino. Se così non fosse, il testo potrebbe benissimo essere attribuito al profeta Daniele o all’apostolo Paolo nelle sue lettere” (MUTIS A. 2003 [1988]: 27)¹³.

Fu questa l’ultima volta che Alar fu a Bisanzio, comprese che la sua amica, Irene, era ormai precipitata in quel cieco fanatismo fatto di persecuzioni e sangue. Fino alla morte Alar rimase alla frontiera con la Siria e mai venne meno ai suoi doveri di soldato e a quello che egli chiamava «colloquio giornaliero con la morte che è la guerra» (MUTIS A. 2003 [1988]: 33)¹⁴, circondato da alcuni amici fidati come un anziano retore dorico e un giullare della Provenza che si era unito a loro. Semplice e dimesso era il suo vestire che strideva al confronto di una Bisanzio che grondava di oro e di sfarzo; solo il letto occupava la sua tenda dove non mancavano però Orazio, la maschera funeraria cretese e una statuetta di Ermete Trismegisto. Su quel letto fatto di pelli egli si stendeva assorto nei suoi pensieri, lontano anche da quell’amore per le belle arti che pure aveva amato tanto e che di tanto in tanto riaffiorava quando salvava il busto di una Venere mutilata o la testa di una Medusa invece di un santo patriarca della Chiesa d’Oriente.

13 «Irene interrumpió en más de una ocasión la animada charla, y en una de ellas sembró un temeroso silencio entre los presentes y fue memorable la respuesta del Estratega. “Estoy segura - apuntó la Despoina- que nuestro Estratega pensaba más en los textos del pagano Lucrecio que en el santo sacrificio que por la salvación de su alma celebraba nuestro patriarca”. “En verdad, Augusta -contestó Alar- que me preocupaba mucho durante la Santa Misa el texto atribuido a Lucrecio, pero precisamente por la semejanza que hay en él con ciertos pasajes de nuestras sagradas escrituras. Sólo el Verbo, que da verdad eterna a las palabras, está ausente del latín. Por lo demás, bien pudiera atribuirse su texto a Daniel el profeta, o al apóstol Pablo en sus cartas”» (MUTIS A. 2008: 109).

14 «trato diario con la muerte que es la guerra» (MUTIS A. 2008: 114).

La corte di Bisanzio intanto, dopo la morte del Basileo, era caduta in un periodo di sordo fanatismo e di “rabbiosa isteria teologica”, ma nessuno osò alzare neanche un dito contro di lui vuoi per il prestigio che egli godeva nell’esercito vuoi perché il fratello era stato designato Protosebaste e Gran Maestro delle Scuole vuoi ancora perché l’Imperatrice Augusta conosceva il carattere dell’uomo naturalmente incline alla ritrosia, che veniva spesso assalito da dubbi ed incertezze, che uccideva in battaglia senza pietà ma anche senza furore e che amava ripetere a se stesso:

Sono un greco, o un romano d’Oriente [...] e so che i barbari [...] finiranno per cancellare il nostro nome e la nostra razza. Siamo gli ultimi discendenti dell’Ellade immortale, l’unica che abbia dato all’uomo risposte valide alle sue domande da bastardo (MUTIS A. 2003 [1988]: 33)¹⁵.

Parole che rivelavano la crisi di un uomo che uccideva in battaglia senza pietà, ma anche senza furore e forse solo per il suo Imperatore.

Ma all’improvviso apparve nella sua vita tormentata una fanciulla, Anna la Cretese, erede di una ricca famiglia di mercanti, caduta insieme con il fratello nelle mani dei pirati. Grazie a lei la vita del rude soldato si illuminò di una luce fino ad allora sconosciuta, Alar vide in lei una intelligenza limpida e un acuto senso critico e inoltre quella segreta armonia di sapore antico che si rivelava nei tratti di Anna tanto simili a quelli cesellati nella maschera cretese che egli amava spesso accarezzare. Ma fu solo una pausa nella sua vita di soldato perché la fanciulla, per ordine della Basilissa, dovette partire e i due amanti si dissero addio serenamente e di lei conservò solo un orecchino che la fanciulla aveva smarrito nel letto che li aveva accolti amanti. Per lui Anna era stata la vita, la vita che volentieri avrebbe perduto in una imboscata, di lei assente continuava

15 «Soy un griego, o un romano de oriente [...] y sé que los bárbaros [...] terminarán por borrar nuestro nombre y nuestra raza. Somos los últimos herederos de la Hellas inmortal, única que diera al hombre respuesta valedera a sus preguntas de bastardo» (MUTIS A. 2008: 114).

a sentire il profumo del corpo, le parole, la compagnia amorosa e appassionata:

Con lei - scriveva al fratello - sono infine riuscito ad imprigionare quanta verità basta per vivere ogni giorno. La verità del suo corpo tiepido, la verità della sua voce sommessa e fedele, la verità dei suoi grandi occhi leali e pieni di stupore (MUTIS A. 2003 [1988]: 37)¹⁶.

Alar uomo innamorato e soldato perché mai, nonostante il profondo scoramento, dimenticò i suoi doveri di Stratega e fu pronto a combattere contro Ahmid Kabil che aveva radunato le forze armate e si apprestava ad invadere le province dell'Impero¹⁷. Una immensa marea di fanti e giannizzeri circondano le truppe di Bisanzio che sono vinte e annientate. Alar, che guardava impassibile la carneficina, è trafitto da una prima freccia alla schiena e da una seconda alla gota; stava per morire e avvolgendosi nel bel mantello si lasciò cadere per terra con un vago sorriso sul volto:

I Bulgari, da veri fanatici cantavano inni religiosi e salmi di lode a Cristo con la fede cieca e fervida dei convertiti recenti. E tra le voci monotone dei martiri la morte iniziò ad avvolgere lo Stratega (MUTIS A. 2003 [1988]: 42)¹⁸.

E nel momento del trapasso ebbe la lucidità di ripensare alla sua vita, alla ragione per aver vissuto e, mentre il suo corpo sanguinava, ricordava

il delicato intrecciarsi delle vene azzurre sul suo candido

16 «Con ella he llegado a apresar, al fin, una verdad suficiente para vivir cada día. La verdad de su tibio cuerpo, la verdad de su voz velada y fiel, la verdad de sus grandes ojos asombrados y leales» (MUTIS A. 2008: 117).

17 Mutis, per descrivere la battaglia, fa riferimento alle *Relazioni militari* di Alesio Comneno.

18 «Los fanáticos búlgaros cantaban himnos religiosos y salmos de alabanza a Cristo, con esa fe ciega y ferviente de los recién convertidos. Por entre las monótonas voces de los mártires comenzó a llegarle la muerte al Estratega» (MUTIS A. 2008: 121).

seno, l'aprirsi degli occhi con tenerezza e stupore, una dolce carezza sulla sua pelle per vegliare sul suo sonno, i loro respiri ansimanti di tante notti come un mare che pulsa eternamente, le sue mani sicure, bianche le sue dita salde e le unghie a forma di mandorla, il suo modo di ascoltare, il suo incedere [...] e ancora la perenne armonia di un corpo (MUTIS A. 2003 [1988]: 42-43)¹⁹.

Davanti alle tenebre e al buio della morte trovò nell'amore per Anna la conferma delle sue convinzioni: la vita non era che una trappola senza scampo, qualunque fosse lo sforzo della ragione, qualunque fosse la forza della volontà:

Che la morte ti accolga / con tutti i tuoi sogni intatti. / Di ritorno da una furiosa adolescenza/ all'inizio delle vacanze che non ti hanno mai concesso/ la morte t'individuera con un suo primo avviso/Aprirà i tuoi occhi alle sue vaste acque/t'inizierà nella sua brezza costante d'altro mondo. / La morte confonderà i tuoi sogni / e in essi riconoscerà i segni /da lei lasciati un tempo/come un cacciatore che di ritorno/riconosce le sue tracce sull'aperto sentiero²⁰.

Bibliografia

CHIESA Paolo, 1998, *Liudprandi Cremonensis Antapodosis; Homelia Pa-*

19 «El delicado tejido azul de las venas en sus blancos pechos, un abrirse de las pupilas con asombro y ternura, un suave ceñirse a su piel para velar su sueño, las dos respiraciones jadeando entre tantas noches, como un mar palpitando eternamente; sus manos seguras, blancas, sus dedos firmes y sus uñas en forma de almendra, su manera de escucharle, su andar [...] La armonía perdurable de un cuerpo» (MUTIS A. 2008: 121).

20 «Que te acoja la muerte / con todos tus sueños intactos./ Al retorno de una furiosa adolescencia,/ al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron,/ te distinguirá la muerte con su primer aviso. / Te abrirá los ojos a sus grandes aguas,/ te iniciará en su constante brisa de otro mundo./ La muerte se confundirá con tus sueños/ y en ellos reconocerá los signos/ que antaño fuera dejando,/ como un cazador que a su regreso/ reconoce sus marcas en la brecha. Amén da Los trabajos perdidos» (MUTIS A. 2000).

schalis; Historia Ottonis; Relatio de legatione Constantinopolitana, cura et studio (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis 156), Typographi Brepols editores pontificii, Turnholti.

DE STEFANI Claudio, 2015, *Immagini di Costantinopoli nella poesia tardoantica e bizantina (appendice: un'emendazione a Const. Rhod., Ss. App. 932), "Medioevo Greco", vol. 15, pp. 137-149.*

JAMES LIZ (Editor), 2012, *Constantine of Rhodes, On Constantinople and the Church of the Holy Apostles, with a new edition of the Greek text by I. Vassis, Farnham, Burlington.*

LE CORBUSIER (JEANNERET Charles-Edouard), 1974 [1966], *Le Corbusier: il viaggio d'oriente*, traduzione a cura di Tobia BASSANELLI, Faenza editrice, Faenza [ed. originale: *Le voyage d'Orient*, Éditions Forces Vives, Paris].

LEGRAND Émile L. J., 1986, *Description des œuvres d'art et de l'église des Saints-Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques de Constantin le Rhodien*, "Revue des études grecques", vol. 9, pp. 32-65.

LOTH Pierre, 1892, *Fantôme d'orient*, Calmann-Lévy, Paris.

MUTIS Álvaro, 2000, *Antología*, colección dirigida por Ana María MOIX, selección de Enrique TURPIN, Plaza & Janés, Barcelona.

MUTIS Álvaro, 2003 [1988], *Storie della disperanza*, a cura e con la traduzione di Gaetano LONGO, Einaudi, Torino [testo orig.: *La muerte del estratega: Narraciones, prosas y ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México.

MUTIS Álvaro, 2008, *Relatos de mar y tierra*, Debolsillo, Barcelona.

Zavattini, il maestro ingombrante di García Márquez

Domenico Notari

Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano

Credo si possa affermare che la radice del realismo magico del romanzo latinoamericano sia in un film come *Miracolo a Milano*. [...] Quel cinema ci ha [...] svelato una realtà che noi eravamo abituati a guardare con occhi diversi. Il *realismo fantastico* della letteratura del nostro continente l'ha inventato Cesare Zavattini (Gabriel García Márquez, 1993).

333

«Dopo la visione di *Miracolo a Milano*, Gabo saltellava tutto eccitato, quasi commosso. Quello spettacolo ci aveva cambiato» ricorda Fernando Birri, cofondatore della Scuola Internazionale di Cinema e Televisione a Cuba, in occasione dell'omaggio al premio Nobel, *Nostalgia di Gabo e il suo amore per il neorealismo*, tenutosi nel 2014 presso la Casa del Cinema di Roma¹.

La “lezione” neorealista suscita vivo interesse non solo in García Márquez ma in tutta la cultura cinematografica sudamericana e in particolare in quella cubana: a Cuba dove incontra Fidel Castro e Che Guevara, Zavattini si reca più volte per conferenze, lezioni sul suo cinema e per lavorare con i giovani cineasti. Così nel

¹ Cfr. <http://www.giannimina-latinoamerica.it/2455-nostalgia-gabo-suo-amore-per-cinema-neorealista/>

1986, García Márquez, Birri e alcuni esponenti della nuova cinematografia castrista, dedicano al maestro di Luzzara la Escuela de Cine de Cuba.

Nel 2002, in occasione del Centenario della nascita di Zavattini, García Márquez partecipa alla cerimonia di inaugurazione di una piazza dedicata al maestro italiano, a Sant'Antonio de los Baños: Plaza Za.

È del 1955 la recensione entusiastica di *Miracolo a Milano*, scritta dal colombiano e pubblicata nel volume *Gente di Bogotá* (1999), che raccoglie una serie di articoli usciti sull'“Espectador”, fra il '54 e il '55.

La storia di *Miracolo a Milano* è una vera e propria favola, girata però in un ambiente insolito, mescolando il reale e il fantastico in modo geniale, al punto che spesso non è possibile sapere dove finisce l'uno e dove comincia l'altro².

È un vero e proprio manifesto ante litteram del realismo magico marquésiano, e Gabo non ha ancora scritto le sue opere fondamentali.

Il recensore, riassunta in poche righe l'intera trama, va diritto al sodo: l'esaltazione incondizionata del film, il suo “classico”, il suo archetipo di riferimento. Ma prima previene eventuali obiezioni con un espediente della retorica: *l'occupatio*.

Non è forse una vecchia storia confezionata con elementi logori? Che differenza c'è fra la colomba di Totò e la lampada di Aladino? Che differenza c'è fra lo spirito della signora Lolotta e il padre del principe Amleto? [...] Che differenza c'è fra i pozzi petroliferi e le uova d'oro della leggendaria gallina? Da quando è una novità che le scope volino? [...] La carica di verità che c'è in ogni situazione, per assurda che sia; quell'ambiente di cruda miseria, di sogno incredibile; quel palpitare di vita che contagia persino le statue: ecco

2 Le citazioni dei libri di García Márquez sono tratte da edizioni in formato e-book, da cui non si evince il numero preciso di pagina.

quel che fa di *Miracolo a Milano* un film straordinario, [...] pervaso dal soffio del genio.

E veniamo all'incontro di Gabo con l'autore del suo archetipo, avvenuto a Roma nell'estate del 1955:

Del legame tra Gabriel García Márquez e Roma si parla poco. I biografi sottovalutano il periodo italiano e lui stesso conclude l'autobiografia *Vivere per raccontarla* con l'atterraggio a Ginevra. Eppure la permanenza a Roma, dove arrivò giovane giornalista ventottenne, è elemento chiave per la sua scrittura stregata. Arrivò in Italia dalla Svizzera il 30 luglio 1955, inviato speciale del quotidiano colombiano "El Espectador", per scrivere la sua prima "cronaca di una morte annunciata". Quella di Pio XII. Papa Pacelli aveva avuto una crisi di singhiozzo e il giornale gli aveva chiesto di seguirne da vicino lo stato di salute. Pio XII sarebbe morto tre anni dopo. Ma l'estate di 59 anni fa diede modo al cronista colombiano di approdare a Roma, una delle sue più agognate mete perché sede di Cinecittà, la "fabbrica dei sogni degli anni Cinquanta" (VILLALOBOS M. 2014).

Allora recensisce il cinema di strada: «Per capire il neorealismo italiano», afferma, bisogna «rendersi conto che Cesare Zavattini è uno dei più grandi uomini di questo secolo» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1999).

E finalmente, grazie a Birri, può incontrare il maestro, che ha 53 anni ed è ormai un cineasta celebre: ha scritto sceneggiature come *I bambini ci guardano*, *Bellissima*, *L'oro di Napoli*, *La ciociara*; ha vinto quattro nastri d'argento e conquistato tre nomination all'Oscar per la sceneggiatura di *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952), film che vinceranno comunque l'Oscar per il miglior film straniero.

E non è solo cineasta, Zavattini, è anche pittore, giornalista-direttore editoriale delle più prestigiose testate di Rizzoli e Mondadori: "Epoca", "Grandi firme", "Il Bertoldo", "Settebello", "Topoli-

no” e tutte le altre testate della Walt Disney italiana; è sceneggiatore di fumetti - suo il primo fumetto fantascientifico italiano, *Saturno contro* -; e autore di libri umoristici d'avanguardia e di grande successo, come *Parliamo tanto di me* (1931), *I poveri sono matti* (1937), *Io sono il diavolo* (1941), *Totò il buono* (1943), da cui verrà tratto *Miracolo a Milano*.

Risultato dell'incontro: Gabo si iscrive al corso di sceneggiatura di Zavattini, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. “Za” in quel momento non può immaginare l'impatto culturale che la sua creatura artistica, il Neorealismo, provocherà sull'allievo venuto dal Nuovo Mondo, né può immaginare che 26 anni dopo sarà trasformato in un personaggio marquesiano: il coprotagonista de *La Santa*³, uno dei *Dodici racconti raminghi*, pubblicato nel 1992, quando Za è già morto da tre anni.

È un ammaliante racconto autobiografico, questo, in cui lo scrittore ci parla del suo soggiorno romano e soprattutto di quando incontra nella sua stessa pensione Margarito Duarte⁴, venuto dalla Colombia con una custodia contenente il corpo miracolosamente intatto della sua bambina, morta molti anni prima. Margarito, grazie a una colletta del suo paese, è venuto a Roma per chiedere al papa la beatificazione della figlia.

Lo scrittore ne è subito attratto e affascinato. Dell'appartamento, dove ha affittato delle camere, non ci viene detta la precisa ubicazione. Sappiamo solo che si trova ai Parioli, vicino allo zoo. Ma si tratta probabilmente di una finzione letteraria. L'intero racconto si muove in una atmosfera umoristico-surreale, tra il corpo perfettamente integro della bambina e la cronaca minuziosa delle giornate, dei luoghi, degli incontri. È un omaggio a Roma, metropoli dagli eccessi cromatici, un po' neorealista e un po' felliniana, dentro la quale si muove una picaresca compagnia di giro (il tenore

3 Nel 1989 il regista Lisandro Duque ne ha tratto una trasposizione cinematografica dal titolo *Miracolo a Roma*.

4 Per un ulteriore approfondimento sulla figura di Margarito Duarte cfr. WATERS HOOD E. 1996: 97-104.

Rafael Ribero Silva e Lakis, un militante comunista greco). Spesso, nei pomeriggi, lo scrittore e il tenore su una vespa - proprio come negli stessi anni Audrey Hepburn e Gregory Peck in *Vacanze romane* - portano gelati e cioccolatini alle “puttanelle estive che sfarfallano sotto gli alberi centenari di Villa Borghese”, alla ricerca di turisti in pieno giorno; “belle, povere e affettuose, come la maggioranza delle italiane di quei tempi” (LA PORTA F. 2009).

La storia di Margarito potrebbe ispirare “il vecchio Cesare”, pensa García Márquez:

L'unico che intrattenesse con noi un rapporto personale ai margini della scuola. Cercava di insegnarci non solo il mestiere, ma anche un modo diverso di vedere la vita. Era una macchina per pensare soggetti. Gli venivano a frotte, quasi contro la sua volontà. E con tale fretta, che aveva sempre bisogno dell'aiuto di qualcuno per pensarli ad alta voce e acchiapparli al volo. Solo che quando li aveva portati a termine si scoraggiava. “Peccato che si debba farne un film” diceva. Perché pensava che sullo schermo avrebbe perso molto della sua magia originale. Conservava le idee su schede ordinate per argomenti e attaccate con puntine alle pareti, e ne aveva così tante che occupavano una stanza di casa sua. Il sabato successivo andammo a trovarlo con Margarito Duarte. Era così goloso della vita, che lo trovammo sulla soglia della sua casa in via Sant'Angela Merici, ardente d'ansia per l'idea che gli avevamo annunciato al telefono. Non ci salutò neppure con la consueta cortesia, ma guidò Margarito fino a un tavolo già preparato, e lui stesso aprì la custodia. Allora accadde quel che meno immaginavamo. Invece di impazzire, com'era prevedibile, ebbe una sorta di paralisi mentale. “Ammazza!” mormorò spaventato. Guardò la santa in silenzio per due o tre minuti, chiuse la custodia lui stesso, e senza dire nulla condusse Margarito verso la porta [...] “Grazie, figliolo, mille grazie [...]. E che Dio ti

accompagni nella tua lotta.” Quando ebbe chiuso la porta si volse verso di noi [...]. “Non serve per il cinema [...]. Nessuno ci crederebbe.” [...] Se lo diceva lui, non era proprio il caso di pensarci: la storia non serviva (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2005).

Ma Zavattini ci ripensa quasi subito e li manda a chiamare quella sera stessa, senza Margarito:

“Ci siamo” gridò [Zavattini]. “Il film sarà una bomba se Margarito fa il miracolo di resuscitare la bambina.”

Cominciò a girare per la casa, come un pazzo felice, gesticolando con le mani e raccontando il film ad alta voce.

“Una sera” disse, [...] “Margarito entra in casa sua, stanco e vecchio, apre la cassa, accarezza il viso della piccola morta, e le dice con tutta la tenerezza del mondo: ‘Per amore di tuo padre, piccola: alzati e cammina’”. Ci guardò tutti, e concluse con un gesto trionfale: “E la bambina si alza!”. Si aspettava qualcosa da noi. Ma eravamo così perplessi, che non sapevamo cosa dire. Tranne Lakis, il greco [...]

“Mi perdoni, maestro, ma non posso crederci” disse.

[...]

“Ammazza!” gridò allora il maestro, con uno strepito che si dovette udire in tutto il quartiere. “È quel che più mi disturba degli stalinisti: che non credono nella realtà” (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2005).

Arrivato a Roma in estate, García Márquez riparte prima di Natale, destinazione Parigi. Tornerà a Roma molte altre volte.

Vent’anni dopo gli capita di incontrare in uno dei vicoli di Trastevere proprio Margarito Duarte, ormai stanco e malandato, sopravvissuto a cinque papi con la sua richiesta di beatificazione! Scatta il ricordo e García Márquez scrive il racconto:

D'improvviso, una voce che poteva venire dall'aldilà mi bloccò in un vicolo di Trastevere: "Salve, poeta." Era lui, vecchio e stanco. [...] La Roma eterna mostrava i primi sintomi della decrepitezza, e lui continuava ad aspettare. "Ho aspettato tanto che non può più mancare molto" mi disse congedandosi, dopo quasi quattro ore di rievocazioni. "Può essere cosa di mesi." Se ne andò strascicando i piedi in mezzo alla strada, con i suoi stivali da guerra e il suo berretto stinto da vecchio romano, senza badare alle pozzanghere di pioggia in cui la luce cominciava a marcire. Allora non ebbi più dubbi, se mai ne avevo avuti, che il santo era lui. Senza rendersene conto, attraverso il corpo incorrotto di sua figlia, erano ormai ventidue anni che viveva lottando per la causa legittima della propria canonizzazione (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2005).

In un altro "ritorno", la strada di Gabo "incrocia" nuovamente Zavattini:

Tornai a Roma ventidue anni dopo [...] Cadeva senza tregua una pioviggine stupida come brodo tiepido, [...] i luoghi che erano stati miei e nutrivano le mie nostalgie erano altri ed estranei. La casa dov'era la pensione era sempre la stessa, ma nessuno seppe raggiuagliarmi su Maria Bella [la padrona di casa]. Nessuno rispondeva ai sei numeri telefonici che il tenore Ribero Silva mi aveva mandato attraverso gli anni. Durante un pranzo con la nuova gente di cinema evocai il ricordo del mio maestro, e un silenzio improvviso aleggiò sulla tavola per un istante, finché qualcuno osò dire: "Zavattini? Mai sentito." Così era: nessuno aveva udito parlare di lui (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2005).

Siamo nel '77, possibile che i cineasti di Roma non conoscano Cesare Zavattini? Prima di elaborare alcuna ipotesi, ho pensato di verificare quanto asserisce García Márquez.

Nel '77, Zavattini ha 75 anni, vive a Roma ed è ancora attivo nel campo del cinema. Ha ormai alle spalle più di 80 sceneggiature. Ha lavorato con i più grandi registi: Antonioni, Becker, Bolognini, Camerini, Clement, Damiani, De Santis, Emmer, Fellini, Germi, Lattuada, Lizzani, Maselli, Monicelli, Petri, Puccini, Risi, Rossellini, Rossi, Soldati, Zampa. Con il suo Neorealismo è entrato nei libri di storia del cinema e nelle antologie: è del '77 il celebre saggio di Mario Verdone, *Il Cinema Neorealista*. Ma Zavattini non si è adagiato sugli allori: sue sono le sceneggiature di *Amanti* (1968), *I girasoli* (1969), *Lo chiameremo Andrea* (1972), *Una breve vacanza*, (1973), *Il viaggio* (1974), tutti per la regia di Vittorio De Sica.

In quegli anni teorizza e promuove la sperimentazione di nuove forme filmiche, tra le quali i Cinegiornali liberi e il “pedinamento della realtà”; svolge una funzione rilevante nelle associazioni di categoria e nelle cooperative, battendosi per una nuova organizzazione della cultura e del cinema. Il 24 marzo 1977 gli viene conferito il “The Writers Guild of America Medaillon”, premio dell’Associazione Scrittori di cinema americani. Prima di lui, solo Charlie Chaplin lo aveva meritato.

Anche sul versante letterario, la sua produzione è ancora attiva. La Bompiani continua a ristampare le sue opere o a pubblicarne nuove edizioni. Nel '70 esce *Non libro più disco* che fa scalpore; nel '73 il volume di poesie in dialetto, *Stricarm' in d'na parola*, osannato da Pasolini; nel '74 *Le voglie letterarie*, nel '76 il chiacchieratissimo *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*.

Ma non basta, Zavattini trova anche il tempo di scandalizzare l'intero paese...

È il 25 ottobre 1976, dai microfoni di *Voi e io punto a capo* - 20 puntate per radio Rai, in onda dalla sua casa romana -, infrange un tabù e fa scoppiare il putiferio.

«E adesso dirò una parola che finora alla radio non ha mai detto nessuno... Cazzo».

Si può affermare, pertanto, senza tema di smentita, che Zavattini non è certo caduto nel dimenticatoio. Magari in quelle stesse sere del '77, in cui i giovani cineasti cenano insieme a García Márquez al “Ciak” di vicolo del Cinque, sta andando in onda lo sceneggiato a

puntate *Ligabue* - soggetto e sceneggiatura di Za -, che commuove e incolla al piccolo schermo milioni di spettatori.

Insomma, l'ignoranza della "nuova gente di cinema" è una bugia di García Márquez.

Molte sono le ipotesi sul perché di questa invenzione. Una in particolare si fa strada più di altre perché a pensar male si fa peccato, ma...

Potrebbe rappresentare l'uccisione simbolica di un maestro troppo ingombrante, mi dico: è questa la mia ipotesi a voler "pensar male".

Un indizio a favore della tesi "malevola" è l'intera rimozione del periodo romano dalla sua autobiografia, che si interrompe, appunto, con l'atterraggio a Ginevra.

A voler essere benevoli, invece, potremmo parlare di una rimozione inconscia.

Ma se la rimozione è inconscia, "l'uccisione" è portata a termine con lucida sapienza, utilizzando la consapevole tecnica della veridizione, che rende più credibile l'invenzione. García Márquez ricama intorno al lettore un paesaggio realistico e squallido di Roma... e si sa che le atmosfere negative sono più credibili ed empatiche. Finiamo, allora, per vibrare all'unisono con lui, indignandoci di fronte all'ignoranza della "nuova gente di cinema": povero maestro suo e povero maestro nostro, *desaparecido!*

Gli alberi di Villa Borghese erano arruffati sotto la pioggia, il *galoppatoio* delle principesse tristi era stato divorato da una malerba senza fiori, e le belle di un tempo erano state sostituite da atleti androgini travestiti da ganimedi. [...] Nessuno cantava né moriva d'amore nelle trattorie plastificate di piazza di Spagna. La Roma delle nostre nostalgie era ormai un'altra Roma, antica, dentro l'antica Roma dei Cesari (GARCÍA MÁRQUEZ G. 2005).

A voler essere benevoli un'ultima volta, potremmo metterci nei panni di García Márquez: l'uccisione del maestro è necessaria quando il discepolo deve spiccare un grandioso volo. Dopo il No-

bel dell'82, il colombiano, recuperata miracolosamente la memoria, esprimerà un commovente sentimento filiale nei confronti del maestro. A volte persino esagerato.

Fu un “parricidio” consapevole, dunque, quello di García Márquez? A rimescolare le carte e a lasciarci nel dubbio ci pensa lo stesso scrittore con le ultime righe dell'introduzione ai *Dodici racconti ramminghi*:

Visto che le diverse città [...] in cui si svolgono i racconti le avevo descritte a memoria [...] ho voluto controllare la fedeltà dei miei ricordi quasi vent'anni dopo, e ho intrapreso un rapido viaggio di ricognizione. [...]

Nessuna di queste città aveva più nulla a che vedere con i miei ricordi. [...] forse non era vero nulla di quanto avevo vissuto vent'anni prima in Europa.

Per concludere, se “l'uccisione del maestro” fu un gesto consapevole o inconscio non lo sapremo mai; come non sapremo mai la vera ragione per cui García Márquez volle essere sepolto con il basco che gli aveva regalato il maestro di Luzzara. Ma una cosa è certa, l'amicizia di Gabo e Za fu suggellata da una comune radice affabulatoria e immaginifica: la radice dei geni, nati al *Sur* del mondo.

Bibliografia

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1999, *Gente di Bogotá*, Mondadori, Milano.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 2005, *La Santa*, in *Dodici racconti ramminghi*, Mondadori, Milano.

LA PORTA Filippo, 2009, *Il leone, la santa e il suono dell'acqua. Márquez reporter nella città felliniana*, "La Repubblica", 28 gennaio.

VILLALOBOS Mary, 2014, *García Márquez: Dell'amore dell'Italia e di altri demoni*, "La Repubblica", 18 agosto.

WATERS HOOD Edward, 1996, "*La larga vida feliz de Margarito Duarte*" (1981), "*Milagro en Roma*" (1988) y "*La santa*" (1992) de Gabriel García Márquez: del periódico al cine al cuento, "Quaderni Iberoamericani: Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina", n. 80, pp. 97-104.

Pantumás.

Il fantasma di García Márquez nel romanzo di Salvatore Niffoi

Giorgio Sica

Università degli Studi di Salerno

Lo studio della disseminazione nel tempo e nello spazio di un testo tradotto o soggetto a una “trasmutazione” in un altro codice – secondo la celebre definizione di Roman Jakobson (JACOBSON R. 1994) – è uno dei campi di studio più fecondi della moderna comparatistica; e ci rivela, spesso, quanto fragile sia il destino del genio. Si tratta di un fenomeno irriducibile a qualsiasi tentativo di previsione e, tanto meno, di schematizzazione; una sorta di apparente arcano che portava George Steiner a chiedersi:

Perché certi autori, libri, movimenti letterari “passano” (per usare una locuzione francese) mentre altri rimangono carpiamente radicati nella loro lingua d’origine? A dispetto della sua immensa complessità verbale e lessicale, Shakespeare “passa”, persino a livello di fumetto, nelle lingue del mondo. Invece Racine, dotato secondo me di altrettanta forza drammatica e a volte persino più adulto per via della sua impareggiabile capacità di sintesi, non “passa” (STEINER G. 1994).

Probabilmente il '900 sarà ricordato come “il secolo delle traduzioni”. Da europei ed eurocentrici, negli ultimi cento anni abbiamo assistito a uno straordinario e rapido allargamento del canone occidentale, avvenuto secondo direttrici molteplici che hanno finito per convergere, spesso, in geniali figure di poeti-critici-traduttori in cerca, presso altre culture e epoche, di strumenti in grado rinnovare la propria tradizione. L'emblema di questo secolo delle traduzioni e, vale la pena sottolinearlo, dei traduttori è senza dubbio Ezra Loomis Pound; consapevole che «all ages are contemporaneous» (POUND E. 1910), Pound ha rinnovato in un breve vortice di anni la lingua e le forme della tradizione poetica anglo-americana attraverso, innanzitutto, le sue straordinarie versioni di poesie cinesi e giapponesi¹.

Dopo il notevole lavoro di Pound, portato avanti nel secondo dopoguerra da molti poeti della generazione successiva, tra cui spicca il messicano Octavio Paz², negli ultimi trent'anni stiamo assistendo a un altro fenomeno che mi pare assai interessante: parlo di una sorta di “fabulizzazione” del romanzo contemporaneo occidentale, coniugata a un'esplosione linguistica e tematica dovuta, *in primis*, al rapido innalzamento a livello di classici dei maggiori romanzieri del realismo magico sudamericano, a cominciare da Gabriel García Márquez. Nel caso di Márquez, la rapidità e l'alta qualità delle traduzioni hanno contribuito a rendere nel giro di pochissimi anni il suo capolavoro, *Cent'anni di solitudine*, il romanzo

1 Ricordiamo che, studiando da autodidatta l'ideogramma sui taccuini di Ernest Francisco Fenollosa, Pound costruì un proprio sistema di decifrazione che lo porterà a tradurre dal giapponese *haiku* e drammi del teatro No, e poesie di guerra e d'amore dei maestri cinesi Li Po e Tu Fu che confluiranno in *Cathay*, definita da Steiner «la sua opera più ispirata e l'impresa che più si avvicina a giustificare l'intero programma imagista» (STEINER G. 1984: 426).

2 Anch'egli traduttore capace di entrare in empatia quasi medianica con il testo e con l'autore prescelto, Octavio Paz ci ha donato, com'è noto, una versione incantevole dell'*Oku no Hosomichi* di Basho, oltre che di numerosi *haiku* dello stesso maestro nipponico e dell'altro grande poeta-pittore Yosa Buson, per non parlare delle sue ultime versioni dal sanscrito e dal cinese, tra i quali lo splendido *Trazos* de Chuang-tse.

per antonomasia della contemporaneità. Il suo successo è stato un formidabile volano all'internazionalizzazione di altri scrittori che, fino ad allora noti per lo più al solo pubblico ispanofono, hanno rapidamente acquisito una dimensione mondiale: da Juan Rulfo a Mario Vargas Llosa, da Julio Cortázar all'amico Carlos Fuentes il quale, come è noto, lesse in anteprima i primi capitoli del manoscritto di Márquez, preannunciando il romanzo in una serie di articoli entusiastici che crearono una forte aspettativa. A mezzo secolo di distanza dalla sua pubblicazione, possiamo ben dire che il capolavoro di Márquez costituì la definitiva consacrazione del realismo magico sudamericano quale corrente più feconda della narrativa del secondo '900, favorendo la riscoperta dei suoi padri nobili. Mi riferisco al venezuelano Arturo Uslar Pietri, al cubano Alejo Carpentier e al guatemalteco Miguel Ángel Asturias, che vissero a Parigi negli anni '20 e '30 e presentarono al pubblico europeo «esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de América Latina para revelar el gran misterio creador del mestizaje cultural» (USLAR PIETRI A. 1995: 259).

Márquez sarà l'incarnazione letterariamente più feconda, oltre che il simbolo perfetto di questo «mestizaje cultural», e alla sua penna sarà destinato svelare il mondo creolo intriso di magia – «el mundo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual e de lo increíble», come sottolineava Uslar Pietri (USLAR PIETRI A. 1995: 261)³ – che i suoi colti antecessori avevano iniziato a narrare da un punto di vista ancora parzialmente legato all'ottica europea. È chiaro che, negli anni '30, nessuno di loro avrebbe potuto neanche lontanamente immaginare che, pochi decenni dopo, un loro “erede” sarebbe stato insignito del Premio Nobel per la letteratura.

Il folgorante *cursus honorum* di Márquez e del suo romanzo – votato durante il IV Congresso internazionale della Lingua Spagnola, tenutosi a Cartagena nel marzo del 2007, come seconda opera più importante mai scritta in lingua spagnola, preceduto solo dal *Don Quijote* – sarebbe stato impensabile senza la rapidità e la molteplicità delle traduzioni di *Cien años de soledad*. Se al giorno d'oggi la saga

3 Entrambe le citazioni di Uslar Pietri sono tratte da GRILLO R. M. 2006: 224-26.

dei Buendía è stata tradotta in oltre quaranta lingue, giova ricordare che, a pochi mesi dalla pubblicazione, piovvero richieste per la traduzione in diciotto lingue, tra cui l'italiano.

In Italia l'ammirazione del pubblico, ancor prima che dei critici, per Márquez è stata immediata, grazie alla tempestiva traduzione di Enrico Cicogna per Feltrinelli nel '68, ed è cresciuta di pari passo con la pubblicazione e la relativa traduzione degli altri capolavori del maestro colombiano, da *Cronaca di una morte annunciata* a *L'amore ai tempi del colera*, fino all'ultimo, «triste, solitario y final»⁴ *Memoria delle mie puttane tristi*.

Nonostante la clamorosa stroncatura di Pasolini, che aveva dato del romanzo una lettura superficialmente ideologica⁵, all'interno del nostro ambiente letterario il successo di Márquez e dei suoi sodali ha rapidamente dato vita a interessanti tentativi di trasposizione e adattamento nella nostra tradizione di quelli che ormai possiamo definire elementi canonici del realismo magico: un tentativo effettuato soprattutto da parte di giovani narratori cresciuti leggendo i suoi testi e che, per una serie di consonanze "ambientali", ha generato ottimi risultati specialmente in Sardegna. Penso, su tutti, a Sergio Atzeni, Marcello Fois, Michela Murgia e Salvatore Niffoi: autori che sembrano avere trovato nel romanzo sudamericano un modello per effettuare un'operazione di ripresa e di rivitalizzazione della propria tradizione regionale, di cui valorizzano l'aspetto arcano, l'antica oralità densa di storie di *janas* e di giganti, di religiosità popolare e magia, di folli gesti d'onore e secolari faide familiari. Un'operazione compiuta attraverso un sapiente reintegro linguistico del dialetto che, spesso in versioni ibridizzate, sta conoscendo,

4 La citazione è un omaggio al romanzo d'esordio omonimo dell'argentino Osvaldo Soriano, uno dei più brillanti scrittori della generazione successiva a quella di Márquez.

5 «Un altro luogo comune [...] è quello di considerare *Cent'anni di solitudine* [...] di Gabriel García Márquez un capolavoro. Ciò mi sembra semplicemente ridicolo. Si tratta del romanzo di uno scenografo o di un costumista, scritto con grande vitalità e spreco di tradizionale manierismo barocco latino-americano, quasi ad uso di una grande casa cinematografica americana (se ne esistessero ancora)» (PASOLINI P. P. 1979: 127-128).

forse per la prima volta in epoca moderna, un deciso innalzamento al rango di veicolo privilegiato di espressione di alta letteratura, e non solo in Sardegna⁶.

Non essendo chiaramente possibile affrontare un discorso così complesso in poche pagine, in questa sede mi soffermerò, dunque, sull'interessante serie di *topoi* marqueziani riscontrabili in *Pantumas*, ultimo romanzo di Salvatore Niffoi che, in maniera anche piuttosto scoperta, sembra aver voluto omaggiare in filigrana *Cien años de soledad*, riprendendone numerosi personaggi e stilemi.

Una premessa è doverosa, e ci aiuterà a comprendere perché il mondo di Márquez sia sovrapponibile, senza troppe forzature, a quello dello scrittore sardo: Niffoi è nato e cresciuto a Orani, provincia di Nuoro; è dunque sardo di Barbagia e la sua narrativa è intrisa del mondo arcaico e magico di questa regione che è stata e rimane una delle più restie, nell'intera Europa, ad accordarsi all'unisono della contemporaneità. Non è un caso che in un suo romanzo precedente, *La leggenda di Redenta Tiria*, il primo pubblicato con Adelphi nel 2005, Niffoi ponga in epigrafe due altri grandi maestri del realismo magico, nelle sue declinazioni peruviana e brasiliana: il Mario Vargas Llosa de *La guerra della fine del mondo*, uno dei romanzi più cupi e apocalittici dello scrittore di Arequipa, e l'inimitabile João Guimarães Rosa di *Grande Sertão*.

Per familiarizzare con la scrittura di Niffoi, vorrei prendere le mosse proprio da *La leggenda di Redenta Tiria*, che si presenta, apparentemente, come una raccolta di racconti brevi ma che, data la circolarità di personaggi e situazioni, va letto come un romanzo corale. In brevi capitoletti Niffoi ci presenta il microcosmo di un villaggio al di fuori del tempo in cui l'elemento principale che accomuna gli abitanti è il loro essere destinati a suicidarsi per impiccagione, nel momento in cui ascoltano il richiamo della Voce – ispirata proprio da un passo del citato romanzo di Vargas Llosa: «come se gli sturassero le orecchie, sentì, molto chiara, la voce della Madre degli

6 Un altro caso particolarmente significativo, su cui ho in preparazione uno studio, è la scelta effettuata da alcuni dei maggiori narratori campani contemporanei del napoletano parlato ai giorni nostri – una lingua, dunque, chiaramente ibridizzata con un italiano del tutto peculiare – come veicolo principale d'espressione.

Uomini...» (NIFFOI S. 2005: 11). Ma lo strano destino accordato da Niffoi ai suoi protagonisti ricorda anche una celebre affermazione di Márquez nel racconto giovanile *El mar del tiempo perdido*: «Aveva sentito dire che la gente non muore quando deve, ma quando vuole» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1988 [1961]: 31). Una frase che ritornerà, trasfigurata in altra veste, secondo quella circolarità di motivi cara a Márquez, nell'affermazione del colonnello Aureliano Buendía alla madre Ursula: «Non si muore quando si deve, ma quando si può» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 238).

Tornando a *La leggenda di Redenta Tiria*, il suo mondo è un mondo duro, a tratti spietato, dove gli abitanti sono abituati da tempi immemori a dover lottare ogni giorno con una terra aspra e arcigna, nella costante attesa di un destino già scritto. Donne e uomini che si muovono in una sorta di interregno tra la vita e la morte che ricorda, oltre alle regioni interne del Brasile dominate dalla superstizione e dalla magia descritte da Rosa, le atmosfere oniriche della narrativa di Juan Rulfo, in particolare del suo straordinario *Pedro Paramo*, il cui protagonista, Juan Preciado, si avventura nella città desolata di Comala alla ricerca del padre, Pedro Paramo, in un viaggio in cui la vita e la morte, il mondo del sogno e la realtà fisica sono inestricabilmente fusi⁷.

7 Nel suo discorso radiofonico intitolato *Asombro por Juan Rulfo*, pronunciato il 18 settembre 2003, Márquez riconosce in maniera commovente il suo debito con il grande messicano. Ne trascivo un brano in spagnolo, con una mia traduzione di servizio (il testo integrale è disponibile on-line: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.htm>): «Mi problema grande de novelista era que después de aquellos libros me sentía metido en un callejón sin salida y estaba buscando por todos lados una brecha para escapar. Conocí bien a los autores buenos y malos que hubieran podido enseñarme el camino y, sin embargo, me sentía girando en círculos concéntricos, no me consideraba agotado; al contrario, sentía que aún me quedaban muchos libros pendientes pero no concebía un modo convincente y poético de escribirlos. En ésa estaba, cuando Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa: “Lea esa vaina, carajo, para que aprenda”; era *Pedro Paramo*. Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura; nunca, desde la noche tremenda en que leí “La metamorfosis” de Kafka, en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá, casi 10 años atrás, había sufrido una conmoción semejante». («Il mio grande problema da romanziere era che, dopo quei libri, mi sentivo chiuso in un vicolo cieco e stavo cercando dapper-

Per iniziare ad assaggiare la scrittura di Niffoi, leggiamo l'*incipit* de *La leggenda di Redenta Tiria*:

Abaca, abaco, Abacuc... Abacrasta, il nome del mio paese, non lo troverete in nessuna enciclopedia, e neanche segnalato nelle carte geografiche. Al mondo non lo conosce nessuno, perché ha solo milleottocentoventisette anime, novemila pecore, millesettecento capre, novecentotrenta vacche, duecentoquindici televisori, quattrocentonovanta vetture e millecentosessantatré telefonini.

Abacrasta è famoso solo nel circondario, dove lo chiamano “il paese delle cinghie”. A Melagravida, Ispinarva, Oropische, Piracherfa, Orotho, quando passa uno di Abacrasta, si fanno il segno della croce e si domandano:

“E a quello, quando gli tocca?”

Ad Abacrasta, di vecchiaia non muore mai nessuno, l'agonia non ha fottuto mai un cristiano. Tutti gli uomini, arrivati a una certa età, fiutano la fine imminente, si legano i calzoni come per andare a fare i bisogni, si slacciano la cinghia e se la legano al collo (NIFFOI S. 2005: 15).

Una scrittura diretta, capace di collocare il lettore immediatamente *in medias res*, in cui possiamo rintracciare echi di Márquez nel tono favolistico, nella coralità delle voci, nel gusto per i toponimi astrusi, e, ancor più, nell'utilizzo di due delle tecniche più care al maestro colombiano e a molti altri adepti del realismo magico: l'i-

tutto un varco per fuggire. Avevo conosciuto bene gli autori buoni o cattivi che avrebbero potuto mostrarmi la via e, di sicuro, mi sentivo girare in cerchi concentrici, non mi ritenevo soddisfatto; al contrario, sentivo che mi restavano molti libri in sospeso, ma non trovavo un modo convincente e poetico di scriverli. Questa era la situazione, quando Álvaro Mutis salì a grandi falcate i sette piani di casa mia con un pacchetto di libri in mano, separò dal mucchio il più piccolo e breve e, sbellicandosi dal ridere, mi disse: “Leggi questo, cazzo, e imparal!”; era Pedro Páramo. Quella notte non potei dormire prima di averlo letto una seconda volta. Mai, dalla notte tremenda in cui lessi “La metamorfosi” di Kafka, quasi dieci anni prima, in una lurida pensione per studenti a Bogotá, avevo provato una commozione simile»). Ricordo anche che con Carlos Fuentes, Márquez sceneggerà nel 1966 una versione cinematografica del romanzo di Rulfo.

perbole e l'enumerazione.

Nel presentare il microcosmo ai confini dell'irrealtà che fa da sfondo alle vicende dei suoi protagonisti, Niffoi richiama alla mente del lettore, in maniera quasi inevitabile, uno dei più celebri *incipit* marqueziani, quello del cap. 6 di *Cien Años*, che descrive le avventure militari di Aureliano Buendia:

Il colonnello Aureliano Buendía promosse trentadue sollevazioni armate e le perse tutte. Ebbe diciassette figli maschi da diciassette donne diverse, che furono sterminati uno dopo l'altro in una sola notte, prima che il maggiore compisse trentacinque anni. Sfuggì a quattordici attentati, a settantatré imboscate e a un plotone di esecuzione. Sopravvisse a una dose di stricnina nel caffè che sarebbe bastata a ammazzare un cavallo (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 103).

L'aver destinato tutti gli abitanti di Abacraza a una morte per impiccagione, spesso descritta con una comicità nera e straniante, è, inoltre, un'iperbole che non sarebbe certo dispiaciuta al maestro colombiano. In questo microcosmo maledetto, inevitabile quanto il suicidio pesa la *balentia*, la massima virtù sarda che fonde coraggio e onore e li esalta fino ai limiti del sacrificio e della crudeltà. Una virtù che, nella sua pratica estrema, porta distruzione e morte, e che ci appare sorella della temerarietà dei *gauchos* di João Guimarães Rosa pronti, come i pastori di Niffoi, a uccidere a sangue freddo per questioni d'onore. Come accade nella narrativa del grande brasiliano, anche in Niffoi la vita si svolge in piccole enclavi ai confini del nulla, dove la natura è allo stesso tempo madre e matrigna e dove il confine tra realtà e sogno, tra opera e magia è labile come la vista accecata dal sole nello sterminato Sertão. Permettetemi, a questo punto, di congedarmi da Guimarães Rosa con una delle sue frasi più celebri, tratta da *Grande Sertão* – anche in questo caso un romanzo tradotto in maniera egregia per Feltrinelli da Edoardo Bizzarri, forse il nostro miglior traduttore contemporaneo: «Sertão é o sozinho» (GUIMARÃES GUIMARÃES ROSA J. 1964).

In un contesto analogo, anche se in un'atmosfera per molti versi più leggera e fiabesca, è ambientato *Pantumás* che, come dicevo all'inizio, possiamo leggere in filigrana come un piccolo omaggio al capolavoro di García Márquez. Anche se a chi accosta le sue storie al realismo magico Niffoi risponde che nei suoi libri «c'è molto realismo e pochissima magia» (FREDIANI F. 2012), a livello tanto stilistico quanto tematico e contenutistico la matrice latinoamericana traspare piuttosto evidente. In *Pantumás* l'inizio che ricorda *Dona Flor e i suoi due mariti* di Jorge Amado – un fantasma tornato in vita per amore – è pretesto per narrare la vita di Lisandru Niala. Ma il racconto avverrà solo dopo che il patriarca dei Niala è già diventato un *pantuma*, un fantasma. Morto da un anno, Mannoì Lisandru ritorna, infatti, dal regno dei morti grazie alle preghiere della moglie Rosaria, che lo aspetta per andarsene insieme a lui. E anche qui, il motivo del ritorno dal regno dei morti per sconfiggere la solitudine ci ricorda la decisione dello zingaro Melquíades quando, di ritorno da un viaggio misterioso, decide di stabilirsi a Macondo: «Lo zingaro veniva deciso a restare nel villaggio. Era stato nella morte, effettivamente, ma era tornato perché non aveva potuto sopportare la solitudine» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 50).

Elevando a regola categorica questa melanconica intuizione marqueziana, Niffoi stabilisce che a Chentupedes, il suo villaggio, si possa morire esclusivamente in coppia. Così, il fatto che il vecchio Lisandru Niala muoia in un incidente sul lavoro, in un giorno in cui nessun altro suo compaesano, amico o nemico, rende l'anima al Padreterno crea un precedente a cui è necessario porre rimedio. Il ritorno del vecchio avviene, dunque, la sera del giorno dei morti del 1964. Pochi minuti dopo, sulle pareti calcinate della cucina della vecchia casa dei Niala, il proiezionista Serafinu Marradu srotola le bobine del film della vita del vecchio Lisandru che intanto, come una sorta di Benjamin Button, ringiovanisce a mano a mano che la sua storia avanza, fino a tornare bambino fra le braccia della sua amata Rosaria, prima di affrontare insieme l'ultimo viaggio. La sua è una storia costellata di eventi drammatici e, per molti versi, straordinari, molti dei quali sconosciuti ai suoi familiari e, in particolare, al nipote omonimo, l'undicenne Lisandretto, che fa da voce nar-

rante. In un misto di incredulità e commozione, il ragazzino ritrova la sua intera famiglia raccolta nella casa dei nonni e viene incaricato di riempire costantemente il bicchiere di vino del nonno che, come intuisce, è tornato per chiudere definitivamente il cerchio della sua vita e potersene finalmente andare in cielo con la sua amata.

La circolarità del tempo è, come vedremo, un motivo centrale di *Pantumas*. Non a caso, il romanzo si apre con la descrizione della fondazione del villaggio di Chentupedes, che non può non ricordarci la ormai mitica fondazione Macondo.

Il paesino si rivelerà un luogo estraneo ai mutamenti, dove ogni elemento introdotto dal progresso e dalla civiltà dei consumi riveste un ruolo del tutto marginale, o quasi ornamentale, potremmo dire. È un luogo dove la vita atavica dei fondatori continua fundamentalmente immutata, e questa continuità è simboleggiata dal costume dello spagnolo che i Niala si tramandano di padre in figlio. Se volessimo descrivere Chentupedes rubando un paio di espressioni marqueziane, potremmo dire che, come Macondo, il villaggio sardo è uno «stato d'animo»⁸ dove «il tempo passa senza fare rumore» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1988 [1962]: 63); un luogo dove i vivi e i morti convivono in un «tempo curvo»⁹, che fa rabbrivire la vecchia matriarca Ursula: «E ancora una volta rabbrividì constatando che il tempo non passava [...] ma che continuava a girare in giro» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 328)¹⁰.

L'immaginario villaggio barbaricino viene, infatti, fondato il 4 marzo 1392 ad opera dell'antenato Lisandru Niala che indossava, per l'occasione, un raffinato costume donatogli da Don Rogeiro Sanchez Piñera, un castigliano incontrato agonizzante dal pastore in seguito a una ferita da arma da taglio. Lisandru lo porta con sé in casa e gli dona una morte in pace e una degna sepoltura cristiana e, in cambio, il galantuomo gli dona la sua veste insieme all'am-

8 «Macondo no es tanto un lugar como un estado de ánimo», secondo la celebre dichiarazione di García Márquez al suo amico Plinio Apuleyo Mendoza.

9 Così Cesare Segre (1969) definisce il tempo del romanzo di Márquez nel suo illuminante *Tempo curvo di García Márquez*.

10 L'espressione originale: «daba vueltas en redondo» rende molto meglio l'idea della circolarità che si perde, purtroppo, nella traduzione.

monizione che «roba morta mai moriti!». Questa frase diventa una sorta di mantra per la famiglia Niala che la tramanderà di padre in figlio insieme alle vesti ormai tarlate indossate da Lisandro al momento della fondazione del villaggio. La descrizione di questo atto costitutivo è un omaggio discreto alla piccola epopea che portò alla nascita di Macondo. Nel romanzo di Niffoi, il viaggio delle cinquanta anime che, dopo essersi messe in cammino, si fermano in «un anfiteatro naturale circondato da monti di granito che si allungavano verso il cielo come tette scolpite dal vento» (NIFFOI S. 2012: 17) evoca, seppure in tono minore e anti-eroico ma permeato da uguale ironia, l'avventura dei ventuno esploratori guidati da José Arcadio Buendía e sua moglie, e cugina di primo grado, Úrsula Iguarán, costretti a lasciare Riohacha dopo l'assassinio, da parte di José Arcadio, di Prudencio Aguilar, la cui anima torna, muta e triste, a tormentare la vita del capostipite dei Buendía. Dopo quattordici mesi di cammino instancabile nella selva e nelle paludi nel tentativo di raggiungere il mare, una notte José Arcadio sogna una città fatta di ghiaccio e ode pronunciare il nome «Macondo», così decide di fermarsi lungo il fiume dove è accampato. Vi fonda una città che, molti anni dopo, suo figlio, il colonnello Aureliano, ricorderà così di fronte al plotone d'esecuzione, nel celeberrimo *incipit* del romanzo¹¹: «Macondo era allora un villaggio di venti case di argilla e di canna selvatica costruito sulla riva di un fiume dalle acque diafane che rovinavano per un letto di pietre levigate, bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle col dito» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 13).

Vari elementi collocano il piccolo villaggio barbaricino su un piano fantastico analogo a quello del suo modello, inclusa la comicità un po' straniante che accompagna la scelta del nome, effettuata nell'imbarazzato silenzio generale da dona Leonora Carbia, moglie di Lisandro Niala, «femmina di lingua tagliente e di peso forte» (NIFFOI S. 2012: 16), che conta i cinquanta fondatori a voce alta e

11 Un *incipit* che ricalca un periodo dell'amato Juan Rulfo in *Pedro Paramo* (1955: 34): «El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche que la dureza de su cama lo tuvo despierto».

ne moltiplica il numero per i due piedi di ciascuno. Ma ancor più è intrisa di realismo magico la regola stabilita dagli abitanti che a Chentupedes si debba morire in coppia per affrontare meglio il viaggio verso l'aldilà – amanti, amici o rivali non importa.

Vi è, poi, una specie di aria di famiglia tra i due patriarchi, e la figura del capostipite dei Buendía pare tornare trasfigurata in quella del suo discendente barbaricino. Con lo svolgersi della narrazione, Niffoi si inserisce sempre più scopertamente nel filone del realismo magico attraverso la trovata del ritorno di Lisandru dal regno dei morti per farlo assistere insieme ai suoi familiari alla proiezione sui muri di casa del film della propria vita. Così Niffoi ci descrive la sua rinascita: «Subito dopo un urlo lamentoso, poi qualcosa iniziò a muoversi tra la cenere. Era Mannoì Lisandru che resuscitava reincarnandosi come una *pantuma* che si riempie lentamente di osso, nervi e sangue» (NIFFOI S. 2012: 18).

Un evento straordinario che viene vissuto in maniera del tutto naturale dai familiari di Mannoì, in quella compresenza di mondo dei morti e mondo dei vivi che è uno dei tratti distintivi della narrativa di Márquez, come ha ben sintetizzato Ángel Esteban del Campo:

El tema de la muerte domina toda la obra narrativa de García Márquez, desde sus primeros relatos [...] La obsesión por el mundo de los muertos en Márquez tiene unas raíces culturales y personales bastante bien definidas desde la infancia. [...] propone dos tipos de miradas: la del mundo real hacia el vacío de la muerte, y la del mundo de los muertos, más real en ocasiones que la primera... (ESTEBAN DEL CAMPO A. 1995: 281-282)¹².

Una stessa ossessione domina i romanzi di Niffoi, come ab-

12 «Il tema della morte domina tutta l'opera narrativa di García Márquez, sin dai suoi primi racconti [...] L'ossessione per il mondo dei morti in Márquez ha radici culturali e personali ben definite sin dall'infanzia. [...] propone due tipi di visioni: quella del mondo reale verso il vuoto della morte, e quella del mondo dei morti, a volte più reale della prima...» (la traduzione è mia).

biamo accennato ne *La leggenda di Redenta Tiria*, ma come pure è evidente nel suo romanzo d'esordio, *La vedova scalza*. In *Pantumas*, tuttavia, la morte è vissuta in un tono più lieve, come dimostra la surreale tavola imbandita che accoglie il redivivo Lisandru. I suoi parenti, del tutto a proprio agio con questo ritorno soprannaturale, versano al vecchio continuamente vino e lo rimpinzano di cibo, mentre si srotola il film della sua vita, che li porta a scoprire aspetti e vicende segreti della vita del capofamiglia.

La narrazione dello svolgersi di questa pellicola che, per certi versi, mi ricorda la progressiva fusione tra vita reale e dramma radiofonico descritta da Vargas Llosa nella sua *La tía Julia y el escribidor*, viene intelligentemente affidata alla voce del nipote, Lisandredu, che dichiara di aver scritto questa storia folle e surreale «proprio per non impazzire» (NIFFOI S. 2012: 21). Così Niffoi sottolinea l'intreccio tra magia e realtà: «Di quello che accadde in quelle ore, io porto ancora un ricordo indelebile, anche se alla fine non riuscivo più a distinguere il film dalla realtà» (NIFFOI S. 2012: 21).

Lisandredu, un ragazzino alle soglie della pubertà che assiste allo spettacolo della vita del nonno e alle reazioni dei suoi parenti con sguardo all'inizio impaurito, poi via via sempre più sorpreso e carico di tenerezza, vive durante la proiezione della vita del nonno una sorta di improvvisa maturazione: in una notte il bambino diventa adulto, un adulto carico del peso e dell'orgoglio di essere discendente di un uomo che ha vissuto una vita straordinaria, e di cui lui sente di essere la prosecuzione, in una magistrale intuizione del tempo ciclico:

Il momento del trapasso, quello l'ho vissuto io per conto di mio nonno. Perché? Perché so di portarmi dentro la sua anima e, dopo quell'esperienza della notte dei Morti, mi sono convinto che la vita ha una sua ciclicità, che ad andare e tornare, a vivere e morire, siano sempre le stesse persone. Solo che, per uno strano scherzo del destino, non sanno di avere già vissuto, di essere già morte. Io sono mio nonno che racconta la sua storia e sono anche i miei nipoti che racconteranno la mia. Cambia il palcoscenico, ma le maschere e gli attori sono sempre gli stessi (NIFFOI S. 2012: 21).

Nulla di più simile all'architettura fantastica di *Cent'anni di solitudine*, dove questa idea della immutabilità degli attori nonostante i vari cambi di palcoscenico è stata resa da Márquez con la geniale trovata – spesso maledetta da tanti suoi lettori – di ripetere *ad infinitum* i nomi dei suoi personaggi, in una vera e propria ipotiposi del tempo ciclico.

In Mannoì Lisandru, questo *balente* che svolge una vita apparentemente ordinaria, ma in realtà segnata in più momenti dal coraggio e dal sangue, sembrano convivere il saggio patriarca José Arcadio e lo spirito ribelle e coraggioso del suo secondo figlio Aureliano, come dimostra la sua decisione di seppellire il costume dei Niala, «per darci un taglio con certe minchiate, per seppellire insieme a quel costume secoli di buoi frustati e pane d'orzo, battorine e morre, vino forte e strumpe di uomini che si credevano divinità e invece erano solo ragni tisici che si strappavano la tela con uno sgambetto» (NIFFOI S. 2012: 80). Una rivolta contro la tradizione, e le storture e i privilegi di classe che essa comporta, che assume, nel microcosmo di Chentupedes, un valore sacrilego e che, una volta compiuta, fa scoppiare in lacrime il nostro protagonista; e le sue lacrime vengono lavate da una pioggia provvidenziale di pioggia leggera, che «sapeva d'infanzia dolorosa, di nidi di scricciolo, di radici cresciute nel buio delle bare, di ossa marce e maniglie di bronzo consumate nell'umidità. Lo scrosciare monotono di quella pioggia – continua Niffoi – dava il senso vero della morte, della vita che continua a scorrere sotto terra, senza nome né cognome» (NIFFOI S. 2012: 80).

Una scrittura lirica, olfattiva e “sinestetica”, capace di descrivere con estrema delicatezza, come in Márquez, le emozioni più intime dei personaggi e, in particolare, il sentimento amoroso, come ci dimostra il tenero amore che Lisandro mantiene sempre per la moglie – un amore per nulla scontato in una società rude e violentemente maschilista come quella sarda. Un amore ricambiato fino all'ultimo istante e, in questo caso, anche *post-mortem*, che ci fa venire in mente il legame altrettanto indissolubile di José Arcadio

con Úrsula, la matriarca dei Buendía che sopravvive prima alla lucida follia e, poi, alla demenza finale del marito, mentre è testimone sempre più angosciata del tragico destino di cinque generazioni di figli e nipoti, fino alla morte, a 120 anni, poco prima dell'apocalissi finale che aveva sempre presentito.

Ma il legame tra i coniugi Niala rimanda anche, discretamente, a quella che è forse la storia d'amore più celebre della letteratura contemporanea, durata anch'essa oltre cinquant'anni, tra Florentino Ariza e Fermina Daza nell'altra pietra miliare di Márquez, *L'amore ai tempi del colera*.

Una delle pagine più commoventi del romanzo di Niffoi è proprio quella in cui è descritta la gioia di Mannai Rosaria per il ritorno del marito:

Mannai Rosaria invece era calma, perché lo sapeva che lui sarebbe arrivato, se lo sentiva. Per prima cosa gli ripulì il viso e gli inumidì le palpebre socchiuse con un lembo di fazzoletto bagnato in acquasanta, poi gli avvicinò il crocifisso alle labbra: “Vasa a Gesugristu redentu e redentore!”. Solo dopo trovò la forza per tirarlo su come una sacchetta e spolverarlo dolcemente con le mani. “Ohi amore meu, ma questa cosa è vera, cosa successa a noi è? Anche se me lo diceva il cuore che Dio mi avrebbe accontentato, giuro che non ci sto credendo che sei tornato a prendermi!”. Per convincersi che non era una visione, mannai Rosaria gli fece una carezza sulle guance e se lo strinse forte al petto. Piangeva e rideva, come una bambina ammacchiata per troppa sorpresa o per colpa di un grande spavento. “Bene torrau, amore meu adorau! Bene torrau!” (NIFFOI S. 2012: 18).

Ma non mancano altri elementi pittoreschi che sembrano voler omaggiare il romanzo di Márquez: il proiezionista Serafinu Marra-du, ad esempio, è stato troppo dotato in quel punto da madre natura ed è soprannominato in paese Minciaepuleddu (minchia d'asino). Questa sua sproporzione, che fa fuggire sgomenta perfino «tzia Lirpina Orgomelonte, la bagassa pubblica di Chentupedes»

(Niffoi S. 2012: 116) lo costringerà a mantenersi vergine per tutta la vita, sembra un'ironica inversione del destino toccato in sorte a José Arcadio II, figlio primogenito di José Arcadio e Ursula, che ha ricevuto un identico dono. In questo caso, però, a differenza del povero Serafinu, il rampollo dei Buendía farà felice più di una abitante di Macondo, a cominciare da Pilar Ternera, la prostituta per antonomasia della narrativa contemporanea sudamericana, iniziatrice al sesso di varie generazioni di giovani di Macondo, madre di figli nati da padri diversi.

Vediamola consolare l'amica Úrsula, preoccupata per la sproporzione del figlio:

In quel tempo andava per casa una donna allegra, sboccata, provocante, che dava una mano nelle faccende domestiche e sapeva leggere l'avvenire nelle carte. Ursula le parlò di suo figlio. Pensava che la sua sproporzione fosse qualcosa di snaturato come la coda di maiale del cugino. La donna scoppiò in una risata espansiva che si propagò per tutta la casa come uno scroscio di vetri. "Al contrario" disse. "Sarà felice." (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 26).

Una figura, quella di Pilar Ternera, che Niffoi sembra riprendere nella sua "Luchia la fornicadora" (cap. 9), esperta nel dare il piacere con le mani e con la bocca a tanti uomini di Chentupedes, ma che ha fatto il voto di darsi una volta sola e poi farsi suora. Il tredicenne Lisandro verrà iniziato al sesso proprio dalla solare e allegra Luchia, di dieci anni più vecchia, con cui condividerà il terribile segreto del rapimento del piccolo Fisieddu a cui ha assistito, e su cui torneremo a breve. I due ragazzi si ameranno un'unica notte, e all'alba Luchia lascerà le cose di questo mondo per compiere il suo voto ed entrare per sempre in convento.

Un altro tratto che accomuna i due romanzi è il continuo ricadere delle colpe dei padri sui figli; motivo che Niffoi drammatizza nel misterioso rapimento di Fisieddu, il figlioletto di Tadeu Suveranu ordinato dalla ricca possidente Dona Juditta Pessoto, per vendicare un'antica offesa. Un rapimento di cui l'unico testimone sarà Lisandro Niala appena ragazzino, che verrà impiegato dalla donna come

tramite con il padre del bimbo. La vendetta a sangue freddo di Juditta, che era stata platealmente rifiutata da Tadeu in gioventù e da lui chiamata bagascia, costringerà il padre di Fisieddu a riparare all'offesa commessa in gioventù dandole ora, a distanza di anni, un figlio. Tadeu vivrà, dunque, confinato nell'enorme casa di Juditta per quaranta giorni e quaranta notti, e sarà costretto a prenderla all'alba e al tramonto, fino a che la donna non resterà incinta. Una volta riparato il torto, Tadeu e il figlioletto saranno finalmente liberi, ma Fisieddu uscirà impazzito da questa terribile esperienza e, dopo mesi di follia, morirà nel presepe vivente, dove lo avevano messo a fare Gesù bambino, in una maniera atroce: «Prima della messa di mezzanotte si gonfiò e diventò nero, pesante e molliccio come un'immensa bolla di piombo liquido. E poi fece "Bouuum!", sparrancando per l'ultima volta le labbra, come se prima di morire avesse voluto sparare a qualcuno» (NIFFOI S. 2012: 77).

Un'identica fine toccherà a Dona Juditta e alla creatura che si portava nel ventre: entrambe moriranno dopo atroci coliche, sotto gli occhi commossi di Tadeu Suveranu, a cui la donna chiederà un ultimo bacio. Ed è con un finale decisamente marqueziano, Niffoi pone fine a questa triste vicenda: «Tadeu piegò la testa e lei allungò il braccio per infilargli le dita tra i capelli bagnati. In quel preciso momento le loro labbra si sfiorarono e l'ultimo alito di vita s'incontrò con quello della morte. Dona Juditta Pessoto aveva finito di espiare in vita la colpa di amare un uomo che non era il suo» (NIFFOI S. 2012: 78).

Non mancano ulteriori elementi comuni col romanzo di Márquez: potrei citare ancora l'uccisione a sangue freddo da parte di Mannoì Lisandru di Partemiù Disisperu, colpevole di averlo sfregiato con un vile attacco a sorpresa durante una lite da ubriachi seguita a una scommessa, che ricorda l'assassinio da parte del patriarca dei Buendía del rivale Prudencio Aguilar – e la sua anima che tornerà ad aggirarsi tristemente per il cortile di casa di Aureliano resta una delle invenzioni più poeticamente toccanti del romanzo di Márquez.

Come pura l'intrecciarsi della storia locale con la Storia con la S, così importante in *Cent'anni*, trova riscontro nella partenza di Li-

sandru per la guerra (cap. 19), o meglio nella sua diserzione fortunata e avventurosa avvenuta di fronte alla stazione da cui partivano i coscritti, in un momento di profonda lucidità: «Perché sono qui? Per chi sto partendo? Dove sto andando?», si chiede il giovane già sulla pensilina del treno che lo avrebbe portato in trincea. E consapevole che la vita è ben più preziosa della gloria, si decide a giocarsi il tutto per tutto e corrompe, con i guadagni di un anno di lavoro che si era portato nei pantaloni, un colonnello che lo lascia fuggire.

«*Le guerre giuste sono quelle non fatte!*» (NIFFOI S. 2012: 114), commenta Mannoì Lisandru strizzando l'occhio al nipote che vede la scena della diserzione del nonno – fino ad allora tenuta segreta a tutti – e in questa saggezza del vecchio ci sembra di sentire l'eco del disincanto del colonnello Aureliano Buendia che, dopo aver guidato le ventuno sollevazioni che conosciamo, si ritira nel suo laboratorio a fabbricare pesciolini d'oro, comprendendo finalmente che «il segreto di una buona vecchiaia non è altro che un patto onesto con la solitudine» (GARCÍA MÁRQUEZ G. 1989 [1968]: 210).

Sulla base di questa profonda affinità tra i due romanzi, credo si possa serenamente considerare *Pantumás* un omaggio di Niffoi ad uno dei suoi maggiori maestri.

A differenza dell'apocalissi finale di Márquez, *Pantumás* si congeda dal lettore con un messaggio consolatorio, attraverso la descrizione del viaggio dei due vecchi sposi che ascendono al cielo insieme. L'intera famiglia prepara il loro funerale, in un rito ancestrale che fonde il sangue, il cibo e la morte. Coricati insieme sul carro funebre, i due vecchi «sembravano una persona sola, una Madonna di Chentupedes col suo marito bambino. Prima di morire, lei se lo era schiacciato forte al petto, come se avesse voluto portarselo dentro al cuore» (NIFFOI S. 2012: 170).

I due vecchi vengono condotti in processione al fiume e la nonna, con lo sposo bambino in braccio, viene fatta sedere sull'acqua. Mentre i loro corpi affondano lentamente, «tutti sentirono distintamente un'invocazione appena sospirata: “Oooohi! Deus meus caru! Voi, che tutto avete visto e capite, se potete perdonate! Mannai Rosaria morì davvero solo in quel momento»

(NIFFOI S. 2012: 171).

Al nipote resta tra le mani un palmo di pellicola e la certezza che il tempo – e forse, insieme al tempo, noi potremmo includere i romanzi – dà «vueltas en redondo».

Bibliografia

ESTEBAN DEL CAMPO Ángel, 1995, *La muerte en los Doce cuentos peregrinos*, “Cuadernos Hispanoamericanos”, 539-40, Madrid (mayo-junio), pp. 281-282.

FREDIANI Francesca, 2012, *Il fantasma racconta*, recensione a *Pantumás* di Salvatore Niffoi, “La Repubblica delle Donne”, 16/6/2012 (<http://ilmiolibro.kataweb.it/recensione/catalogo/2605/il-fantasma-racconta/>)

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1989, *Cent'anni di solitudine*, traduzione di Enrico CICOGLIA, Mondadori, Milano (I ediz.: Feltrinelli, Milano, 1968).

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1988, *Il mare del tempo perduto* [1961], in *La incredibile e triste storia della candida Eréndira e della sua nonna snaturata*, traduzione di Enrico CICOGLIA, Mondadori, Milano.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, 1988 [1962], *La mala ora*, traduzione di Enrico CICOGLIA, Mondadori, Milano.

GRILLO Rosa Maria, 2006, *Cinque secoli di civiltà e barbarie*, in Rosa Maria GRILLO (curatrice), *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, Oèdipus, Salerno-Milano.

GUIMARÃES ROSA João, 1964, *Grande Sertão. Veredas*, traduzione di Edoardo BIZZARRI, Feltrinelli, Milano.

JACOBSON Roman, 1994, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi HEILMANN, traduzione di Luigi HEILMANN e Letizia GRASSI, Feltrinelli, Milano.

NIFFOI Salvatore, 2005, *La leggenda di Redenta Tiria*, Adelphi, Milano.

NIFFOI Salvatore, 2012, *Pantumás*, Feltrinelli, Milano.

PASOLINI Pier Paolo, 1979, *Descrizioni di descrizioni*, Einaudi, Torino.

POUND Ezra, 1910, *Prefazio ad Lectorem Electum, The Spirit of Romance*,

Dent, London.

RULFO Juan, 1955, *Pedro Paramo*, FCE, Ciudad de México.

SEGRE Cesare, 1969, *Tempo curvo di García Márquez*, in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino.

STEINER GEORGE, 1984, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano; ed. orig.: *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, 1975.

STEINER George, 1994, *Che cos'è la letteratura comparata*, Conferenza inaugurale tenuta all'Università di Oxford nel 1994 (<http://www.stefanomanferlotti.com/File/STEINER.htm>)

USLAR PIETRI Arturo, 1995, *Letras y hombres del Venezuela*, Monte Ávila, Caracas.

Indice

5. Giulia Nuzzo, Presentazione
19. Nicola Bottiglieri, *Il futuro dei classici*
33. Romolo Santoni, *Ciclopi, Amazzoni e uomini a due teste: echi classici del primo incontro Europei/Americani*
49. Camilla Cattarulla, “*Mujer que sabe latín...*”: *il latino nel Perù coloniale e nell’interpretazione di Ricardo Palma*
61. Virginia Gil Amate, *Lima fundada: atravesando el tiempo peruano*
73. Pablo Guadarrama, *Raíces humanistas y vigencia del pensamiento latinoamericanista de José Martí*
103. Irina Bajini, *Venus negras y Vírgenes mulatas en el modernismo hispanoamericano*
113. Paco Tovar, *Rubén Darío: flauta de Pan, lira de Apolo*
129. Mara Donat, *El mito de Leda en la poesía de Rubén Darío*
151. Giulia Nuzzo, *Suggerzioni grecolatine nella scrittura del primo Eielson: Antígona e Ájax en el infierno*
187. Ilaria Magnani, *Antígonas*
199. Stefano Amendola, *L’Electra Garrigó di Virgilio Piñera: appunti “di genere” tra Atene e La Habana*

215. Carlo Mearilli, *Así es la Vida: la Medea messicana di Arturo Ripstein*
235. Fernanda Elisa Bravo Herrera, *Tradiciones de la risa e inmigración italiana en la Argentina*
259. Rosa Pellicer, *Libros y mitos en "Los pasos perdidos", de Alejo Carpentier*
281. Alessandro Rocco, *Fuentes clásicas de la reescritura de la Historia en Morirás lejos de José Emilio Pacheco: La guerra de los judíos de Tito Flavio Josefo*
321. Paola Volpe Cacciatore, *Álvaro Mutis, La morte dello Stratega*
333. Domenico Notari, *Zavattini, il maestro ingombrante di García Márquez*
345. Giorgio Sica, *Pantumás. Il fantasma di García Márquez nel romanzo di Salvatore Niffoi*

finito di stampare
nel mese di aprile 2017
presso *Arcoiris Multimedia*, Salerno