

ESCRITURAS EN DIÁLOGO



Universidad Nacional del Comahue

ESCRITURAS EN DIÁLOGO

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén - 2015

ESCRITURAS EN DIÁLOGO

Hebe Castaño

Castaño, Hebe

Escrituras en diálogo. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015.

112 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-604-426-4

1. Estudios Literarios. I. Título
CDD 807

Educo

Director: Luis Alberto Narbona

Dpto. de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Dpto. de comunicación y comercialización: Mauricio C. Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

© 2015 – **educo** - Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de **educo**.



Dedicado a Alejandro Finzi

Índice

| | |
|---|----|
| Prólogo. Alejandro Finzi | 09 |
| Emma Bovary y Holly Golightly: dos mundos femeninos y algunas constantes | 13 |
| <i>La balada del café triste</i> de Carson McCullers | 25 |
| <i>Muerte en Venecia</i> de Thomas Mann | 37 |
| La construcción del personaje teatral: <i>Grimilde</i> de Stefano Benni | 57 |
| <i>Pinocchia</i> de Stefano Benni | 71 |
| Familias y mujeres en <i>Cinque romanzi breve ed altri racconti</i> de Natalia Ginzburg | 85 |
| Una lectura de <i>La bella estate</i> de Cesare Pavese como <i>bildungsroman</i> moderno | 97 |

Prólogo

El diálogo de las literaturas

Cuando Ezra Pound en su poema *Hugh Selwyn Mauberley* se despide de los Estados Unidos rumbo a Europa, con un sesgo autobiográfico nos confiesa que deja atrás “un país medio salvaje”. Sí, es cierto, sigue el camino de Henry James y anuncia el que algunos años después, continuará T.S. Eliot. Su verso es hasta cruel, cuando predica la cualidad de ese universo salvaje, porque lo hunde en un territorio sin solución y sin metas, en un tránsito inacabado donde lo “medio” es lo permanente, lo de siempre. Parece negar, entonces, una tradición para los paisajes irremediamente hermosos de Jack London, Mark Twain, Walt Whitman, Herman Melville, James Fenimore Cooper o H.D. Thoreau. No los desconoce, tal vez las obras de estos escritores son fantasmas de un joven poeta urbano que dedica a su tierra sólo un puñado de versos para descubrir una Nueva York cubierta de nieve. Fantasmas. La materia prima de la literatura, podríamos decir. Fantasmas que, en forma recíproca, los narradores europeos hacen nacer, entre sus páginas, en relación a la misma literatura norteamericana. Baudelaire dando vida a Edgar Allan Poe. Y los escritores italianos, por su parte, dando vida a sus criaturas a través de la cinematografía estadounidense. En más de un sentido puede decirse que la literatura norteamericana del siglo pasado es parida por la industria cinematográfica californiana. En más de un sentido puede decirse que Carson Mc Cullers descubre la biografía de la literatura inglesa de la mano del poeta V.H. Auden.

Que la señorita Amelia, habitante de *La balada del café triste*, de un remoto sur salvaje, es prima narrativa de Jane Eyre y del señor Rochester. Puede sugerirse, asimismo, que con esa nouvelle la escritora anticipa la más reciente novela de John Irving, *Personas como yo* y que, también, como nos lo revela Hebe Castaño en el artículo que abre este libro, Holly y Emma, hicieron que Gustave Flaubert, el dueño del *mot juste* y Truman Capote, el maestro del verbo documental, se soñaran mutuamente.

Y es que, tal vez, si los fantasmas son la materia prima de la literatura, no hay inocencia proverbial en las puestas en diálogo entre las literaturas de continentes idiomáticos diferentes y aún en un mismo espacio lingüístico. Los pactos de la sociedad, mal que le pese a Bourdieu, no se descubren reposando sobre sistemas de constataciones asimilables a las ciencias exactas, sino, antes bien, al gran documento humano que expresa la escritura literaria. Y esto, porque la literatura es la tentativa, la única consistente y la de mayor exactitud, por decir lo real. Esto se revela en toda su profundidad en los artículos que Castaño dedica a la obra de Stefano Benni. Las criaturas que él lleva a escena conviven por un momento con las de Collodi o con las de los príncipes de la demonología del Renacimiento o con el mundo de los adultos que sonríen como niños en *Grimilde*. La dinámica del régimen de citas de las obras del escritor italiano va más allá de los ejercicios retóricos de Genette y se funden en las variaciones inasibles que atraviesan la existencia.

Son éstos y muchos otros los tránsitos literarios, temáticos y estructurales, que Castaño nos revela y pone en diálogo en los artículos que se ofrecen en este libro. La literatura es el modo en el

que, por un instante prodigioso, se nos permite entrever la realidad. Pero el pacto literario con el lector para que la descubra es la capacidad del texto por hacer que los relatos de Natalia Ginzburg, por ejemplo, sus personajes, se encuentren con la historia de Phillis Wheatley o con las criaturas de Virginia Woolf. La autonomía de la obra está hecha del agua ocre que corre debajo del *Pont Mirabeau*, mientras Guillaume Apollinaire sigue suspirando por un amor perdido. ¿O, quizás, del agua oro veneciano que corre debajo del Puente de los Descalzos y que arrastra la pena de Thomas Mann esa tarde en que el verano se fue? ¿Adónde es que se fue? Pues bien, a las páginas del *Hermoso Verano* de Cesare Pavese, porque allí sueña otra Señorita Amelia, pero en los ojos de Ginia, como en el turbado corazón del gran escritor alemán.

De todo esto nos hablan los trabajos que tienen ustedes entre las manos. Su autora es docente e investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Pero no es ésta su carta de presentación. ¿Quién es Hebe Castaño?: Una excelente profesora que ha formado a cientos de profesionales universitarios que hoy se desempeñan en la enseñanza de la literatura en nuestra región y en muchas otras regiones del país. Desde hace casi veinte años es quien les abre el universo creativo de autores como Cesare Pavese, Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner, Ernest Hemingway y, por supuesto, Natalia Ginzburg, Mann, Stefano Benni. Y a propósito del último escritor que menciono: Hebe Castaño es la primera traductora del teatro del dramaturgo y novelista que vive en Bologna. Trabajamos juntos en el área de Literaturas Europeas

ejerciendo un oficio que tiene mucho de malabarismo, dadas las precarias condiciones en que desarrollamos nuestra labor, tanto en el dominio de la docencia como en el de la investigación y la extensión.

La calidad y solvencia de los trabajos de mi colega son orgullo para nuestra universidad y son un aporte concreto, tangible y certero a la formación de nuestros estudiantes, egresados, y para los estudios que en nuestro campo realizan los docentes especializados del sistema universitario argentino.

Alejandro Finzi

Neuquén, julio de 2014.-

Emma Bovary y Holly Golightly: dos mundos femeninos y algunas constantes

Es posible que Holly Golightly, el personaje femenino principal de *Desayuno en Tiffany's*, la novela de Truman Capote publicada a mediados del siglo XX, realice el sueño imposible de otra gran heroína de la literatura universal, Emma Bovary, creada por Flaubert casi cien años antes. Ambas guardan entre sí varias correspondencias: por ejemplo, el amor y el dinero están constantemente presentes en sus vidas, no menos que el deseo de ser otras, de huir de su pasado campesino o provinciano, de estar en otra parte del mundo. Pero tanto Emma, que siempre quiere llegar a ver las luces de París, aunque nunca lo logra, como Holly, que se ciega con las luces de Nueva York, la ciudad moderna por excelencia, se despliegan, cada una a su manera, como personajes propios de una época en la que ser mujer y no ceñirse a las convenciones sociales trae consecuencias.

A través de un análisis comparativo de las protagonistas femeninas de ambas novelas intentaré señalar sus semejanzas y diferencias, atendiendo especialmente a los contextos sociales en los que nacieron y las concepciones literarias que les han dado forma novelesca.

Desayuno en Tiffany's aparece en las librerías en 1958. Holly Golightly rápidamente se hizo famosa entre los lectores. De todos los personajes que creó Capote, ella era su favorita, y no es difícil entender por qué: Holly vive de acuerdo a la filosofía de su autor. Toda su vida es una expresión de libertad y una aceptación de la

atipicidad humana, la suya y la de los demás. Lo único que reconoce como pecado es la hipocresía.

El nombre de Holly simboliza su personalidad: es una mujer que hace de la vida una vacación, que vive *lightly*: Holly es un diminutivo de Holiday (“vacación”) y Golightly está formado por *go* y *lightly*, que significa “ir-pasar ligeramente”.

Tal vez Capote tomó algunos rasgos de Nina Capote, su propia madre, para construir su personaje. Así, cuando era joven, Nina vivía en el Sur rural y ansiaba el brillo y el ambiente de Nueva York, tal como le sucede a Holly. Además, la Nina real y la Holly de la ficción coinciden en que ambas cambian sus nombres provincianos, por otros que consideran más refinados.

La novela fue publicada primero por la revista *Harpers Bazaar* y luego la editó como libro Random House. Esta revista en la que ya había publicado Truman otras veces, no escatimó críticas a los tacos que usaba Capote y al alegre tipo de vida de su heroína, que no era exactamente una prostituta, pero vivía del sexo.

El título *Desayuno en Tiffany's* está inspirado en una anécdota que había oído Capote ya hacía bastante tiempo, la que había guardado para usarla en el momento oportuno. En ella se contaba que durante la Segunda Guerra Mundial, un hombre de mediana edad se acostó con un *marine* un sábado por la noche y disfrutó tanto en los brazos de aquel musculoso joven que creyó que tenía que regalarle algo para mostrarle su gratitud. Como cuando se levantaron era domingo y todas las tiendas estaban cerradas, lo único que podía hacer era invitarlo a desayunar. “¿Adónde quieres ir?”, le preguntó. “Elige el sitio más caro y

lujoso de la ciudad.” Y como el *marine* no era de New York, sólo había oído hablar de un sitio caro y lujoso, entonces dijo: “Vayamos a desayunar a Tiffany’s.”

Más allá de lo anecdótico de su origen, el título tiene una relación estrecha con la caracterización del personaje: Holly desayuna en la famosa joyería porque allí encuentra remedio a la angustia existencial, a la “malea” como ella la llama:

He comprobado que lo que mejor me sienta es tomar un taxi e ir a Tiffany’s. Me calma de golpe, ese silencio, esa atmósfera tan arrogante; en un sitio así no podría ocurrirte nada malo, sería imposible, en medio de todos esos hombres con los trajes tan elegantes, y ese encantador aroma a plata y a billetero de cocodrilo. Si encontrase un lugar de la vida real en donde me sintiera como me siento en Tiffanys, me compraría unos cuantos muebles y le pondría nombre al gato.¹

Holly acusa en su construcción como personaje femenino una forma nueva de ser, que tiene que ver con los cambios históricos, sociales y culturales que se estaban produciendo en la época en que fue escrita la obra. Capote, como agudo observador del mundo que le rodeaba, supo captar esos cambios y cristalizarlos en la personalidad de su heroína.

Es posible leer el personaje en este proceso de transformación que comenzó a acentuarse luego de la Segunda Guerra Mundial y se afianzó en los años inmediatamente

¹ Truman Capote, *Desayuno en Tiffany’s*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, p. 39. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición.

posteriores al hecho bélico, lo que se ha dado en llamar la posmodernidad. Holly Golightly no puede escapar a la angustia de la guerra y la incertidumbre que le produce. Sin embargo, sus anhelos y las elecciones que finalmente hace en el desarrollo de la trama novelística, bien pueden permitirnos sostener que se define en un individualismo hedonista, desarraigado y personalizado, en concordancia con el proceso de personalización que en la segunda mitad del siglo XX no ha cesado de remodelar en profundidad el conjunto de la vida social.

Como señala Gilles Lipovetsky,

Hasta fecha en realidad reciente, la lógica de la vida política, productiva, moral, escolar, asilar, consistía en sumergir al individuo en reglas uniformes, eliminar en lo posible las formas de preferencias y expresiones singulares, ahogar las particularidades idiosincrásicas en una ley homogénea y universal, ya sea de la “voluntad general”, las convenciones sociales, el imperativo moral, las reglas fijas y estandarizadas... (...) Lo que desaparece es esa imagen rigorista de la libertad, dando paso a nuevos valores que apuntan al libre despliegue de la personalidad íntima, la legitimación del placer, el reconocimiento de las peticiones singulares, la modelación de las instituciones en base a las aspiraciones de los individuos.²

Desayunar en Tiffany's es ahogarse en la nada, dejar de sufrir las amarguras de lo cotidiano; es dejarse cosificar por un

² Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 7.

momento para dejar de padecer y poder olvidar. Por lo tanto, es también el mejor remedio para la angustia existencial: “Pero la malea es horrible. Te entra miedo y te pones a sudar horrores, pero no sabes de qué tienes miedo. Sólo que va a pasar alguna cosa mala, pero no sabes cuál.”

Cuando al final del relato, el narrador lanza su deseo improbable de que Holly encuentre su lugar, queremos que así sea como lectores porque conocemos su desgarró existencial. Pero, inmediatamente nos viene a la mente la escultura que sostiene el africano en la foto en que cree haberla visto realmente Joe Bell: “porque aquello era la viva imagen de Holly Golightly, todo lo parecido a ella que podía esperarse de aquel objeto negro y quieto”.

En realidad, lo que el lector conoce a medida que lee la novela, es la evocación que de Holly hace el narrador mucho tiempo después de que ella ya ha desaparecido de su vida. Nadie la ha podido ver desde que partió, pero todos *sienten* que es ella. Holly produce el efecto de la luz cuando se cierran los ojos: ha dejado una impronta luminosa en la oscuridad, pero indefinible hasta tal punto que pueden verla en una estatuilla que aparece en una foto que fue sacada muchos años después de la última vez que la vieron, y como si todavía fuera poco, en una zona remota de África.

Más aún: lo que nos queda de ella- y esto se debe a la misma construcción de la novela, indudablemente-, es como la luz misma: no se ve, sino su efecto. A través del enlace de distintas escenas, separadas por blancos en el texto, el narrador va construyendo su personaje según la lógica del recuerdo.

Conocemos a Holly desde su punto de vista, nunca sabemos más que a través de lo que ella dice. La vemos actuar, gesticular, pero nunca estamos en su conciencia, por lo tanto no sabemos el porqué de su forma de ser y de las cosas que hace. Sólo podemos suponer al verla a través de lo que recuerda el narrador, lo que él ha visto y lo que opina sobre ello.

Holly es ambigua. Físicamente, su figura delgada y de apariencia urbana deja entrever *“una pueblerina intensificación del rosa en las mejillas”*; gafas oscuras ocultan sus ojos, y su edad puede ser entre los 16 y los 30; es decir, no es ni niña ni mujer. En cuanto a su moral, odia la hipocresía, pero no deja de amar el dinero y las posibilidades que éste genera en la vida. No sabemos a ciencia cierta cómo logra mantenerse Holly, cuál es su profesión. No es exactamente artista, ni modelo, ni prostituta: aunque quizás es todas estas cosas a la vez.

Ella se define a sí misma como *“viajera”*. Esto es lo que está impreso en letras doradas en una tarjeta de la casa Tiffany's. Toda su vida es un *“ir pasando”* que queda expresado en el juego de palabras de su apellido. Las valijas siempre listas para partir en cualquier instante y el escaso mobiliario de su departamento refuerzan ese carácter transitorio que tiene su vida. Eric Hobsbawn (1996) describe el proceso de transformación que comienza a manifestar la sociedad durante el siglo XX y considera que la mejor manera de acercarse a esa

...revolución cultural es a través de la familia y del hogar, es decir, a través de la estructura de las relaciones entre ambos sexos y entre las distintas generaciones. En la mayoría de sociedades, estas estructuras habían mostrado

una impresionante resistencia a los cambios bruscos, aunque eso no quiere decir que fuesen estáticas. (...) No obstante, a pesar de las variaciones, la inmensa mayoría de la humanidad compartía una serie de características, como la existencia del matrimonio formal con relaciones sexuales privilegiadas para los cónyuges (el “adulterio” se considera una falta en el mundo), la superioridad del marido sobre la mujer (“patriarcalismo”) y de los padres sobre los hijos, además de las generaciones más ancianas sobre las más jóvenes, unidades familiares formadas por varios miembros, etc. (...) Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX esta distribución básica y duradera empezó a cambiar a la velocidad del rayo, por lo menos en los países occidentales “desarrollados”...³

Fenómenos como la liberación sexual de las mujeres, la vida solitaria e independiente, al margen de cualquier pareja o familia y la exaltación de la juventud como valor, cambiaron el panorama social y cultural en las sociedades occidentales.

El desarraigo y la transitoriedad se vuelven rasgos dominantes en una cultura en la que la juventud pasó a constituir un estrato social independiente y con conciencia propia. La figura del héroe cuya vida y juventud acaban al mismo tiempo constituyó el símbolo de una época en que el estilo de vida estaba ideado para morir pronto. La juventud, “transitoria por definición”, hacía de esas muertes un símbolo.

³Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Crítica Grijalbo-Mondadori, 1996, pp. 322-323.

La liberación personal y la liberación social iban de la mano, y las formas más evidentes de romper las ataduras del poder, las leyes y las normas del estado, de los padres y de los vecinos eran el sexo y las drogas, que se difundieron como gestos de rebeldía y de escape.⁴

Holly Golightly no escapa a esta caracterización. Muchos de sus rasgos corresponden a los que tenía en general la juventud de los años posteriores a la segunda guerra. Ella ha construido una imagen de sí misma que sólo llega a abandonar momentáneamente, cuando está embarazada de Ibarra Jaeger. Como si estuviera representando otro papel distinto del de mujer de vida liberal, durante ese tiempo en que parece optar por una vida convencionalmente burguesa, madre y ama de casa, cambia su apariencia y su actitud en una especie de feliz abandono, como asumiendo todas las características socialmente aceptadas que la mujer debía tener. Sin embargo, pronto vuelve, frente a los sucesos imprevistos que cambian sus planes, a convertirse en una mujer rara, diferente, que no responde a ningún molde, ninguna jaula. Pareciera que Holly pierde, cuando pierde su embarazo, la posibilidad de una vida según lo establecido y desde ese momento “se” pierde, porque inmediatamente debe huir, perseguida por la ley que la acusa de cómplice de un mafioso.

Con la muerte de su hermano y la pérdida de su relación con el brasileño, a la que se suma la pérdida de su embarazo, Holly ya no tiene nada que la una a Nueva York.

⁴ Op.Cit. pág. 334

Liberada de su pasado campesino y liberada de su futuro burgués, Holly realiza el sueño imposible de Emma Bovary. Ambas comparten cierta ambivalencia que las hace increíblemente interesantes. El sexo y el dinero son temas importantes en sus vidas. Emma enfrenta los condicionamientos que pesan sobre su sexo e inicia un proceso de liberación. Nunca, al igual que Holly, trata de sofocar sus sentidos sino, por el contrario, colmarlos.

En cuanto al dinero, Emma intenta contrarrestar una insuficiencia vital adquiriendo objetos, acudiendo a los productos industriales en busca de la ayuda que los hombres no pueden darle. Es decir que con el consumismo trata de poblar el vacío que ha instalado en la existencia del hombre la vida moderna. Holly, por su parte, comprende claramente que el dinero es vital en todas las relaciones sociales. No importa para ella cuál es la forma en que lo consigue, sino simplemente conseguirlo, ya sea a través del matrimonio o de favores equívocos a tantos hombres como sea necesario. Ambas necesitan de estos últimos para actuar en el mundo. Ellos concentran el poder económico y sexual. Pero, mientras que Emma se destruye finalmente porque ha tenido que pedirles hasta la denigración amor y dinero, Holly no cede, aunque sufre los mismos reveses: *“guiándose con el espejito de la polvera, se empolvó y se pintó hasta borrar todo vestigio de su rostro de niña de 12 años (...) provista de esta armadura, y tras un insatisfactorio repaso al descuidado aspecto de su manicura, rasgó el sobre y leyó la carta de un tirón”*.

En un mundo que se concibe como transitorio - y así es como Holly concibe al mundo-, no vale la pena sufrir el

desengaño desgarrándose el alma, como le sucede a Emma. Todo cambia y sólo es necesario el “como si” del “disfraz cosmético”.

Mario Vargas Llosa en *La orgía perpetua* sostiene que “El drama de Emma es el intervalo entre la ilusión y la realidad, la distancia entre el deseo y su cumplimiento”. Para Holly, podríamos decir que la vida es un intervalo: no hay nada que esperar y todo es visto a través de un exquisito e inútil desencanto. Porque hay que tratar de vivir la vida como si fuera un lujo absurdo, única manera de escapar a la angustia existencial.

Emma vive la tragedia de no ser libre: por los condicionamientos de su clase social, su condición de provinciana y el hecho de ser mujer. Holly, por su parte, ha hecho de la libertad el supremo valor, vive ignorando las reglas establecidas, de acuerdo a sus propias reglas; aún llega a robar, sin escandalizarse por ello, si ése es su deseo.

Otro aspecto resulta evidente al comparar la educación sentimental de ambos personajes, porque las dos se forman, aunque de manera diferente, fundamentalmente leyendo. Holly aprende a través de los medios de comunicación masivos como la radio. Pero también son fuente de su aprendizaje la lectura de la prensa popular, los folletos de viajes y las cartas astrales. A veces lee libros y va a la biblioteca, pero sólo para averiguar cuestiones concretas que necesita saber porque “*No es fácil relacionar a Holly con las bibliotecas*”, dice el narrador. Emma, en cambio, al igual que el Quijote, ha buscado sus modelos en la literatura. Han sido las novelas románticas las que colmaron su cabeza de sueños contrastantes con la realidad. Por eso ella no puede conformarse con la apacible y chata vida pueblerina que le ofrece su marido.

Finalmente, a Emma le resulta imposible liberarse de la pesada carga de las convenciones sociales. Su aventura existencial no puede sino terminar en la última decisión que toma. Un siglo después Holly tiene otras posibilidades, por cierto. Los tiempos en que cada una de ellas viven son diferentes. Sin embargo, resulta revelador por demás pensar en los títulos que llevan ambas novelas, pues me permiten hacer una última reflexión sobre estos personajes. El nombre propio que lleva la novela de Flaubert ha desaparecido en la obra de Capote. En el lugar del nombre está en esta última, el de la famosa joyería con su brillo vacío y absurdo, un mundo del que Holly queda tan excluida como Emma. Donde antes estaba el nombre ahora está la cosa. Puede Holly haber superado muchas barreras de todo tipo, pero de ella no queda nada más que la estela luminosa que deja la luz al pasar y la disolución en la forma de un recuerdo vago. Los contornos del personaje, antes bien delineados, se han vuelto ahora difusos. Y por eso tal vez su destino haya sido también, como en el caso de Emma, desaparecer.

Referencias

- Capote, T. (1992). *Desayuno en Tiffany's*. Buenos Aires: Sudamericana. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición.
- Hobsbawn, E. (1996) *Historia del Siglo XX. 1914-1991*. Barcelona, Crítica Grijalbo-Mondadori.
- Lipovetsky, G. (1993) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

Vargas Llosa, M. (1989) *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*.
Buenos Aires: Seix Barral.

***La balada del café triste* de Carson Mc Cullers**

La balada del café triste de Carson Mac Cullers, publicada en 1951, tiene por tema el amor. Un amor nacido y crecido entre personajes oscuros, extraños, aspectos que lo hacen aún más atrayente para cualquier lector. Diez años antes, en *El corazón es un cazador solitario* (1940), esta escritora del sur de los Estados Unidos había tratado el tema de la incomunicación humana, o mejor dicho, el de la necesidad –y la imposibilidad, a la vez- que tiene el ser humano de comunicarse con los otros. Aparecían ya en esa bellísima novela los esbozos de una teoría sobre el amor que se iría profundizando en relatos posteriores. No se puede decir que en *La balada del café triste* los problemas de comunicación estén ausentes, sobre todo en lo que se refiere al modo de contar que tiene el narrador, quien silencia cuál es la razón a la que responden las distintas conductas de los personajes, haciéndolos aparecer como un tanto absurdos, y calla lo que necesariamente debería contar y no cuenta, o, a lo sumo, sugiere muy veladamente. Es probable que esta escasez de información se deba a que el narrador da a conocer la historia desde el lugar de alguien que pertenece al pueblo, a la comunidad. Este tipo de focalización ya la había practicado abundantemente William Faulkner en varias de sus obras para lograr efectos similares. Pero, me parece que el tema central de *La balada...* no es otro que el del amor, del amor frustrado, el amor imposible y, también, monstruoso.

A medida que leemos esta *nouvelle* encontramos que diversas formas del amor se van planteando a través de las

relaciones que establecen los personajes entre sí: Miss Amelia/ Marvin Macy, Miss Amelia/ el Primo Lymon y también, Marvin Macy/ el Primo Lymon. Ellos tres conforman un triángulo o círculo amoroso en el que sucesivamente se constituyen en amante o amado.

No obstante el silencio sugerente del narrador frente a ciertos hechos, tal como el que se produce después de la jornada del primer encuentro entre Miss Amelia y el primo Lymon, ya de noche, cuando ambos suben a los cuartos de arriba y sólo la oscuridad en la que queda el cuarto es lo único que se le permite ver al lector, contrasta con esta permanente actitud un extenso párrafo suyo referido al amor, en el que intenta dar una explicación sobre la conducta de Miss Amelia en particular, y el amor en general. El fragmento comienza del siguiente modo:

 Pero creemos que el comportamiento de Miss Amelia requiere una explicación. Ha llegado el momento de hablar del amor. Porque Miss Amelia estaba enamorada del primo Lymon. Eso lo podía ver cualquiera. Vivían en la misma casa y nunca se les veía separados.¹

A continuación de esta aseveración, el narrador hace alusión al punto de vista colectivo, el punto de vista del pueblo, sobre esta relación que ve como monstruosa y aberrante, y que por eso mismo le fascina. Este punto de vista colectivo, ya dijimos, nunca está ausente: el pueblo es un todo, casi un personaje que

¹ Carson Mc Cullers, *La balada del café triste*. Barcelona, Seix Barral, 1987, pág. 32. Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

actúa en conjunto, sancionando y aprobando lo que sucede a cada uno de sus habitantes.

Luego de esa alusión están las particulares observaciones del narrador con respecto al amor, cuyos aspectos más importantes son los siguientes:

1. el amor es una experiencia común a dos personas
2. puede ser una experiencia diferente en cada uno de los involucrados: el amado y el amante
3. el amado y el amante provienen de regiones distintas
4. frecuentemente, el amado es sólo un estímulo para el amor acumulado durante años en el corazón del amante
5. cada amante sabe que un amor es un amor solitario. Porque conoce una soledad nueva y extraña, sufre. Tiene que crearse un nuevo mundo interior, extraño, intenso y suficiente
6. el amante puede ser cualquier criatura humana y puede presentarse bajo cualquier forma por lo que hasta las personas más inesperadas pueden ser un estímulo para el amor
7. el amante no deja de ver los defectos del amado, pero su amor no se altera en lo más mínimo
8. sólo el amante determina la valía y la cualidad del amor
9. por eso, casi todo el mundo prefiere ser amante a ser amado. Ser amado a veces resulta intolerable para algunos: el amado teme y odia al amante y con razón” pues el amante está siempre queriendo desnudar a su amado. El amante fuerza la relación con el amado, aunque esta experiencia no le cause más que dolor”²

² Op. Cit. pp.33-34

Esa extensa explicación sobre el amor no sólo se refiere a la relación entre el primo Lymon y Miss Amelia y el Primo Lymon y Marvin Macy, sino también explica la relación entre Marvin Macy y Miss Amelia. Me voy a detener en el análisis de cada una de estas relaciones.

En primer lugar, la relación Miss Amelia/ Marvin Macy. Miss Amelia es una mujer, pero tiene el aspecto de un hombre: su rostro asexuado, pálido, con unos ojos que “bizquean hacia adentro”, “llevaba el pelo muy corto” y tenía “una musculatura y una osamenta de hombre”.³ No le importa nada el amor de los hombres y es un ser solitario, como casi todos los personajes de Carson Mc Cullers. Viste como hombre: un mono y botas de goma y realiza tareas de hombre: trabaja en la destilería, en carpintería y es pendenciera o buscapleitos. Se crió sin madre, sola con su padre, que era un alma solitaria. Nada en ella como mujer, responde a lo corriente, a lo considerado “normal” por el pueblo. Es excesivamente alta, huesuda. Parece una niña grandota. Es buena curandera, conoce recetas misteriosas para todas las enfermedades, menos para las dolencias propias de las mujeres. Se ruboriza con sólo oír hablar de aquellas cosas, se avergüenza, pero ¿por qué? Miss Amelia creció como un muchacho, junto a su padre. Él era uno de sus temas favoritos y sólo con el Primo Lymon hablaba de su infancia y de su padre, que había sido traficante de licor. Hay algunos detalles significativos en la evocación que hace Miss Amelia de esa época: curiosamente, recuerda que en ese tiempo “dormía bien”, aunque la

³ Op. Cit., pág. 10

comparación que realiza no deja de extrañar: “como si me hubieran ahogado en grasa caliente”. A la madrugada, su padre le tocaba el hombro para despertarla. Se vestía al lado del fogón, mientras que su padre se lavaba afuera, en la bomba. “Miss Amelia no hablaba de su padre con nadie más que con el Primo Limon. Aquella era una de sus pruebas de amor. El jorobado era su confidente en las materias más delicadas e importantes.” (...) ¿Cuáles son los recuerdos delicados e importantes que ella silencia? Porque, al menos en lo que se refiere a su infancia, no parece existir ninguna cuestión misteriosa. Sin embargo, parece haber ciertas cosas que ella no cuenta a nadie o que el narrador no sabe. Ella tampoco puede hablar de su matrimonio con Macy, unión que tan sólo duró diez días. Nadie en el pueblo entiende por qué se casó Miss Amelia con Marvin Macy. Cuando ella tenía 19 años, y su padre había muerto apenas unos meses antes, empezó a cortejarla este mecánico de telares. Era el “tipo más guapo de la región”: para todos era un sujeto afortunado porque “no estaba a las órdenes de nadie y conseguía todo cuanto se le antojaba”, “tenía un carácter perverso”, endiablado. Pero estaba realmente enamorado de Miss Amelia y el amor lo transformó. “Se reformó por completo”⁴, dice el narrador.

Durante toda la escena de la boda, Miss Amelia no deja de mostrar sus rasgos varoniles: constantemente busca el bolsillo de su habitual mono en el costado, rozando la seda del vestido de novia que perteneciera a su madre. A grandes zancadas entra la iglesia, casi como un payaso, enfundada en ese traje que le queda

⁴ Op. Cit., pág.37.

excesivamente corto. Luego, ya casados, se comporta con el novio como con un cliente de su negocio, pues le habla de su trabajo. En oposición, Marvin Macy actúa como lo haría cualquier enamorado. Ante el rechazo de Miss Amelia sólo atina a entregarle regalos y sus bienes materiales. Lo que no puede ver es la imposibilidad de la relación misma con esa mujer que parece un hombre. El punto de mayor conflicto lo constituye precisamente la cuestión del sexo. Ella no soporta que la toque como hombre y termina golpeándolo cuando lo intenta: “Un recién casado hace mal papel si no consigue acostarse con su bien amada y lo sabe todo el pueblo”. Macy termina por sufrir esta vergüenza en público. Finalmente, ella lo echa y él se va del pueblo sin dejar de enviarle una carta de amor, que también es una carta de amenaza. “Así que Marvin Macy no hizo otra cosa que acrecentar la riqueza de ella y ofrecerle amor”.⁵

Ahora Bien: las explicaciones que da el narrador sobre el amor, en parte pueden arrojar luz sobre esta relación, pero sólo en parte, porque lo que no se sabe es finalmente lo fundamental: por qué se casa Miss Amelia con Marvin Macy. Si volvemos sobre sus propios conceptos, veremos con más evidencia lo que estoy tratando de decir: si el amor es una experiencia común a dos personas, no parece que exista amor de parte de Miss Amelia hacia Marvin. Tanto Marvin como Miss Amelia comparten el hecho de haber crecido sin la figura materna. Marvin ha tenido a toda joven que se le antojara, sin embargo elige a Miss Amelia, cuya apariencia nada tiene que ver con lo femenino. Por su parte,

⁵ Op. Cit., pág. 41.

Miss Amelia es totalmente inútil y vergonzosa en lo que temas femeninos se refiere.

Pareciera que todos los personajes de esta *nouvelle* en realidad buscan lo que no tienen y lo que no son, y de ahí su imposibilidad de realizarse y encontrar la felicidad a través del amor.

Cuando se da la otra relación, la de Miss Amelia y el Primo Lymon, no sabemos tampoco por qué, pero ella lo acepta casi inmediatamente y lo ama. Él tiene “ese instinto que solamente suele darse en los niños muy pequeños, el instinto de establecer un contacto inmediato y vital entre ellos y el resto del mundo”.⁶ En él lo sexual aflora permanentemente, es todo lo contrario de Miss Amelia:

...fue mirando a los hombres, en silencio, hasta la altura de sus propios ojos, es decir, hasta los cinturones. Después, con maliciosa curiosidad, fue examinando ordenadamente las regiones inferiores de cada uno de aquellos hombres, desde la cintura hasta los zapatos. Cuando terminó su inspección cerró los ojos un momento y movió la cabeza, como si, en su opinión, lo que acababa de ver no valiera gran cosa.⁷

El Primo Lymon es haragán y lo enloquecen los viajes y los espectáculos. También tiene terror de la muerte. Miss Amelia actúa con él casi como una madre, se desvive por atenderlo y lo mimaba en extremo. Hasta llega a regalarle algo de su propio

⁶ Op. Cit. Pág. 27

⁷ Op. Cit., pág. 25.

cuerpo: los cálculos que le sacaron de los riñones, engarzados en oro.

Pero Lymon queda deslumbrado ante la figura viril de Marvin Macy, e intenta por todos los medios de congraciarse con él, de seducirlo. Marvin Macy es su antítesis: guapo, fuerte y varonil.

Marvin Macy y el Primo Lymon juntos destruyen a Miss Amelia, aunque no físicamente. Lo que destruyen es aquello que la hace poderosa: sus bienes, su patrimonio.

Curiosamente, el único contacto físico que ella tolerará de Marvin se produce cuando se enfrentan en una lucha a puños cerrados.

Ninguno de estos tres personajes puede aceptar el amor que el otro les da: Miss Amelia desecha el amor de Marvin, Marvin el que le brinda Lymon y Lymon el que le da Miss Amelia. Tal vez en esta cadena de desencuentros es posible encontrar una relación con las escenas que al principio y al final del relato aparecen como marco: los presos encadenados que cantan al unísono, los doce mortales que están juntos, mucho más unidos que los que eran libres para elegir el amor y no lo hicieron. El amor se desarrolla siempre en el lugar equivocado y se dirige a la persona equivocada.

Junto al tema amoroso, hay, además, otras dos cuestiones que es importante considerar en este relato. La primera, cómo aparece tratado lo social, la manera velada en que se alude a esa gente del pueblo obrero, cuya único momento digno de orgullo en sus vidas lo constituye el espacio del café. Lo social, sin ser central, está presente de manera constante. Veladamente, pero constante.

Y la segunda cuestión tiene que ver con la importancia – y la opresión, también- de lo colectivo.

Miss Amelia encarna el poder burgués: es dueña de todo, vende y produce alcohol, algodón. Marvin Macy es un hombre independiente que vive de su trabajo como mecánico de telares. No es un asalariado. En general, la gente del pueblo pertenece a la clase obrera. Trabajan en la fábrica, que se erige como algo autónomo, sin dueños o al menos, los dueños de la fábrica no son personajes de esta *nouvelle*. En los rasgos del pueblo es donde aparecen las referencias a una vida mísera y monótona. El café le da un matiz nuevo y diferente a la vida del lugar.

El primo Lymon pertenece a la casta de los artistas, los artistas de circo. Tiene dotes para ganarse al público y sabe explotar su apariencia. Ama el espectáculo, y él mismo se transforma en la estrella del pueblo. Además, su lugar ocioso en el mundo productivo de Miss Amelia se asemeja al de los artistas en la sociedad capitalista.

Por otra parte, la presencia de algunos elementos nos ubican en aquellos aspectos típicos y característicos de la realidad histórica sureña: la mención de la cogulla del KKK de Macy, la que Miss Amelia usa para tapar unas matas. En relación con esto, hay algunos comentarios del narrador referidos a los hombres de color y a los judíos, comentarios que dan cuenta de cierta ideología dominante en los estados del Sur. El que narra parece pertenecer al mundo narrado, a las creencias y concepción del mundo de los demás hombres del pueblo. No toma distancia de los hechos. Su mirada no releva el conflicto social: a través de su particular punto de vista, lo que percibimos es un mundo con

conflictos entre individuos que dominan, como Miss Amelia, e individuos que son dominados económica y socialmente por otros: los representantes del pueblo anónimo, los obreros de las fábricas.

La mirada de este narrador construye un mundo en el que indicios como la cogulla del KKK nos remiten, a nosotros lectores, a recuperar la significación histórica inequívoca que tienen esos elementos. Nadie puede ignorar cuál es el significado de esa cogulla. Históricamente representa el más despreciable racismo, pero, sin embargo, aparece señalada como al pasar. Lo mismo ocurre con la anécdota de Morris Finestein, ese “pequeño judío vivo y saltarín que lloraba cuando le llamaban Matacristos”, “En el pueblo decían que un hombre era un Morris F. si le encontraban afeminado o cominero o si lloraba”.⁸

Es decir, en este mundo aparece todo mencionado, contado, desde un punto de vista que aparenta bordear la inocencia, en tanto no se percata, o intenta no percatarse, del alcance de lo que dice. El mundo y las cosas del mundo vistos desde este ángulo han perdido su espesor histórico y social. Pero si ese espesor se ha perdido para los personajes del mundo narrado, no se ha perdido para nosotros lectores. La mirada del narrador, una mirada que pertenece a la comunidad de la que toma la historia que narra, dijimos que no le permite mirar su mundo a distancia, como lo podría hacer un extranjero. Sin embargo, el juego que plantea Carson Mc Cullers sí permite al lector sentirse como un extranjero frente a ese mundo, y por ello es quien debe reponer la

⁸ Op.Cit. pág. 15

significación perdida si quiere entender más allá de la aparente inocencia de lo dicho.

Llama mucho la atención la diferencia, en cuanto al modo de narrar lo social, entre la primera novela de Carson McCullers, *El corazón es un cazador solitario* (1940) y esta *nouvelle* de 1951. Si bien el tema es la imposibilidad de la comunicación, en la primera novela, los personajes no aparecen despojados de lo social. Muy por el contrario, su condición social explica en varios casos su soledad y degradación. Pienso especialmente en el personaje del frustrado activista de ideales socialistas.

Tal vez, las razones de que el mundo de *La balada del café triste* sea narrado como lo está puedan encontrarse en la época en que fue escrito: la época de las persecuciones de la era McCarthy. El senador republicano Joseph Mc Carthy, presidente de la Comisión para la Investigación de las Actividades Antiamericanas, puso todo su esfuerzo en fomentar el miedo al comunismo y se empeñó en descubrir a presuntos comunistas en la vida pública estadounidense. Entre sus víctimas preferidas, que debían justificarse ante la comisión en interrogatorios que duraban días enteros, figuraban actores, intelectuales y artistas. Hubo notables víctimas de esta represión: Charles Chaplin (1889-1977), Dashiell Hammett (1894-1961), autor de la famosa novela *El halcón maltés* (1930) y Arthur Miller, quien se negó a declarar ante la comisión y fue castigado con un año de prisión condicional. Hammett no pudo escapar a la pena de cárcel por un año, por el mismo motivo.

***Muerte en Venecia* de Thomas Mann**

En *Muerte en Venecia*, Thomas Mann construye un mundo y unos personajes en los que la falsificación juega un papel determinante: nada es lo que aparenta. Ni Venecia es ese lugar exótico, lleno de vida y aventura hacia donde Aschenbach, el personaje principal se siente impulsado a ir, ni él mismo es lo que cree ser.

Aschenbach, escritor más formulista que formal, ha perdido el sentido de la belleza como pasión. Nada de lo que pueda considerarse un extravío, un desequilibrio halla un lugar en su obra. Un sentido moral rígido le hace confundir la belleza con la disciplina tanto en las formas como en los contenidos. Pero esa rigidez tambalea cuando, ya viejo y cansado, no tiene las fuerzas suficientes como para mantener encorsetada su idealizada imagen del mundo- ese mundo aparentemente ordenado, seguro- a través de sus firmes concepciones. Tazio representa la belleza perfecta y completa: lo desmedido e irracional, el desequilibrio; en fin, la liberación del escritor con respecto a la postura del deber. Reconocer su amor hacia Tazio significa para Aschenbach la recuperación de aquella otra parte de sí mismo y del mundo que se encontraba reprimida. Interna y externamente, el caos bulle bajo la apariencia de distintas formas: bajo la piel del viejo y disciplinado escritor, como una tendencia homosexual irreprimible; y, bajo la bella apariencia de la ciudad, como la peste.

La barbarie, la irracionalidad, agazapada en la mentira y el silencio de Aschenbach y también de la ciudad, crece y se

desarrolla en una relación perversa que, finalmente, lleva al escritor a la muerte.

Un recorrido por distintos aspectos de la novela, nos va a permitir desarrollar más en detalle estos conceptos.

El personaje como escritor: la falsificación moral del artista

Una preocupación constante en las obras de Thomas Mann es la relación que guarda el artista con la sociedad. Ya en **Tristán y Tonio Kröger** (1903), dos de sus primeras *nouvelles*, aparece esbozado este problema. En la primera, Spinell, un extraño escritor que momentáneamente reside en un sanatorio donde transcurre la acción, se enfrenta al señor Klöterjahn, un modelo del nuevo capitalista de la época, burgués rico y desconsiderado, ajeno a toda inclinación artística. El conflicto se produce justamente porque Spinell comparte con la esposa del burgués, mujer en estado de extrema debilidad y muy enferma, una relación, aunque ésta es meramente artística. Spinell y la dama, en sus conversaciones, se transportan a un mundo muy distinto del que proviene la señora Klöterjahn, en donde todo tiene un valor material, todo debe ser útil. Pero, la excitación que le produce ese contacto con lo artístico agrava su enfermedad y muere. La discusión entre el burgués y el escritor tendrá lugar en cuanto a sus diferentes posturas frente al mundo en tanto que uno tiene una concepción práctica, materialista, y el otro, artística. Spinell le dice en una carta a Klöterjahn:

...porque mi vocación ineludible en esta tierra es llamar las cosas por su nombre, hacerlas hablar y sacar a la luz del día todo lo inconsciente. El mundo está lleno de lo que yo

llamo 'tipo inconsciente'... ¡y yo no soporto a todos esos tipos inconscientes! ¡No soporto toda esa vida y ese proceder apático, insípido y necio, este mundo de irritante candor que me rodea por todas partes! Me siento impulsado por una fuerza irresistible y angustiosa de explicar...¹

Es decir, desde su concepción del mundo, que es artística, lo que hace Spinell es acusar que hay otra visión distinta de la que sustenta Klöterjahn desde su ideología burguesa, racional, liberal y práctica. Spinell está internado porque ese micro ámbito de enfermedad y muerte le permite ver y escribir el mundo. Él no ha renunciado al mundo, lo que quiere es re-enunciarlo: darle su verdad a través del lenguaje artístico.

En la otra *nouvelle*, *Tonio Kröger*, la relación del artista y la sociedad es similar. Tonio ama el arte desde muy pequeño, pero ese mismo amor le impide relacionarse con el mundo como el resto de las personas. El arte lleva a la soledad del artista que no encuentra a su alrededor lo que busca: el arte en la vida; por el contrario, lo que existe es un distanciamiento entre ambos. La soledad tiene como consecuencia la desintegración de lo humano. El mismo Tonio, en una conversación con Lisaveta Ivanovna, también artista, dice:

Es preciso ser un poco extrahumano e inhumano, mantenerse anormalmente alejado y desinteresado de lo humano, a fin de tener la suficiente experiencia y

¹Thomas Mann, *Mario y el mago y otros relatos*, Buenos Aires, Hispamérica, 1983, p. 48. Todas las citas corresponden a esta edición.

capacidad para tomar la vida como una obra de teatro, representar el propio papel e interpretarlo con eficacia y buen gusto. El talento para el estilo, la forma y la expresión presupone en sí mismo esta relación fría y escrupulosa con lo humano, es decir, cierto empobrecimiento y desolación en lo humano, pues las sensaciones fuertes e intensas -hay que confesarlo- no tienen sabor artístico. ¡Se acabó el artista en el momento en que se haga humano y empiece a sentir!”²

El conflicto de Tonio Kröger es, justamente, representar lo humano sin tomar parte en ello.

El caso del personaje central de *Muerte en Venecia* tiene matices diferentes. Él se ha impuesto el distanciamiento del mundo como una necesidad de su trabajo como escritor. No siente como Spinell la necesidad de llamar a las cosas por su nombre, descubrir la verdad en el mundo a través de un lenguaje diferente, ni siente como Tonio Kröger, la soledad del artista como algo negativo que lo separa de la vida. Por el contrario, su soledad le ha sido aparentemente útil para llegar a la fama. Aislado del mundo puede escribir y autoimponerse una rigurosa disciplina que lo lleva a resistir cualquier desvío moral, cualquier contaminación con la perversidad del mundo. Ésta es la postura a la que se refiere Lukács (1971) cuando habla de la “idealizada postura prusiana” que crea -y también critica- Thomas Mann con

²Op. Cit., p. 89.

este personaje. Pero analicemos más detalladamente a Gustavo Aschenbach.

Von Aschenbach era ya un hombre de cincuenta años, un escritor de renombre, que gozaba de un “nombre oficial”. Un príncipe alemán le había concedido por esos años el título de noble, el cual él había aceptado sin cuestionamientos. Vivía “en Munich, donde llevaba una vida de burgués, considerado y respetado”.

En lo que se refiere a sus obras, éstas habían adquirido, también un carácter oficial, “didáctico”, al punto de que varios escritos suyos “se incluyeron en las antologías de lecturas para uso de las escuelas.”

Es decir: su obra se había “institucionalizado”; había sido adoptada por la sociedad dominante, aceptada por su carácter no excéntrico que le había permitido “conquistar, al mismo tiempo, la admiración del gran público y el interés animador de las minorías”. Se había vuelto inocua, inofensiva. Si en su juventud había “pecado” diciendo cosas desafortunadas, con el tiempo había comprendido el error de dejarse arrastrar por “ímpetus apasionados y oscuros”. Debido a esto, su estilo había perdido la “osadía creadora”: era “clásico, conservador, formal y casi formulista”. Con el correr de los años, había ido abandonando las “inconveniencias” de la juventud para inclinarse, sin lugar a duda alguna, hacia una “actitud digna” a través de la tenacidad y el duro trabajo. Y esto último era lo que le confería un valor mayor a su obra, pues él era un hombre débil que “no había nacido para ejecutar esfuerzos de suprema tensión”. Una rígida disciplina y una voluntad férrea en el trabajo lo habían ayudado a

construir esa imagen de escritor digna por la que tanto había luchado; nadie sospechaba que bajo esa apariencia serena había una lucha renovada cada día entre su voluntad y el agotamiento. Sus producciones eran el resultado de una falsificación: “Así, penetrando en el mundo creado por las obras de Aschenbach, veíase el elegante dominio de sí mismo, que esconde hasta el último momento a los ojos del mundo el agotamiento interior, el decaimiento fisiológico” (p.21), y podríamos agregar, la declinación moral.

Para Aschenbach, todas las grandes cosas eran grandes porque se habían creado contra algo, a pesar de algo: “a pesar de la debilidad corporal, del vicio, de la pasión” (p.20). Esta era la clave de su vida y de sus obras.

¿Cómo creía que era posible crear Aschenbach obras de arte, belleza? Solamente imponiéndose una dura disciplina, reprimiendo en su espíritu todo aquello que significaba una incertidumbre moral. Nada de lo horroroso del mundo volcaba en el papel si no era con la intención de descalificarlo desde una visión moral:

Su famosa narración titulada *Un miserable* sólo podía interpretarse como expresión de la repugnancia contra el indecoroso funcionamiento psíquico de la época, simbolizada en la figura de aquel semipícaro estúpido y morboso que busca su tragedia arrojando a su mujer en brazos de un adolescente, por impotencia, por vicio, por veleidad moral, y cree tener derecho a hacer cosas indignas so pretexto de profundidad de pensamiento. El ímpetu de la frase con que reprobaba lo reprobable que podía haber

en él, significaba la superación de toda incertidumbre moral, de toda simpatía con el abismo, la condenación del principio de condenación, según el cual, comprenderlo todo es perdonarlo todo...³

Su concepción de belleza era clásica: residía en la pureza, la sencillez y el equilibrio de la forma. Fuera de esa concepción quedaba lo impuro, lo problemático y apasionado, que es parte necesaria y complementaria del ser humano y de la vida misma. En síntesis, su concepción, tal como lo indica el narrador, es “una simplificación moral del mundo y del alma y, por consiguiente, una propensión al mal, a lo prohibido, a lo moralmente prohibido” (p. 23).

Esta concepción del arte guarda relación con la soledad, el aislamiento en el que Aschenbach vivió toda su vida. El narrador señala en el momento que lo describe que, debido a esa debilidad física característica de su persona, Aschenbach ni siquiera pudo asistir a la escuela y recibió en la soledad de su casa la educación básica: “Había crecido así, aislado, sin amigos...” (p.19)

La soledad y la enfermedad son motivos a los que constantemente recurre Mann en sus novelas. Ambas permiten el pasaje a la otra orilla: Hans Canstorp se descubre a sí mismo en la reposada soledad del sanatorio, Gustavo Aschenbach desenmascara su otra faz, reprimida hasta entonces, en la experiencia amorosa, solitaria y silenciosa, que tendrá lugar en un hotel lleno de pasajeros de todas partes del mundo.

³Thomas Mann, *La muerte en Venecia. Mario y el hipnotizador*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, p. 23. Todas las citas corresponden a esta edición.

Y al decir “desenmascara” hacemos referencia a la transformación moral que el personaje lleva a cabo cuando se asume tal y como es él mismo, sin la represión que le produce la prusianización interna. Y si bien es cierto que se da un desenmascaramiento moral, simultáneamente asistimos a un enmascaramiento físico que pretende ocultar la vejez de ese cuerpo cansado de resistirse a sí mismo. Al decaimiento moral, que es el abandono de la falsificación interna, corresponde la falsificación externa de su imagen física.

Los espacios en la novela como indicio de la falsificación en lo social

¿Cómo es posible que en una sociedad civilizada, racional, lo irracional tenga lugar, se desarrolle? ¿Es posible “salvarse” de esa irracionalidad latente en lo social a través del arte, de un “arte puro”?

En este punto, es fundamental una vez más la relación entre el aislamiento y la soledad del artista, relación que se repite en muchas ocasiones en las novelas de Mann y representa la separación del arte de la vida. El escritor no tiene contacto con lo social sino que vive en mundos de relaciones artificiales, es decir, mundos donde las relaciones de los hombres sólo son válidas circunstancialmente. Así, vimos cómo Spinell reside en un sanatorio al igual que el ingeniero Hans Castorp, personaje de *La Montaña Mágica*. Esos microcosmos cerrados, aislados, que constituyen pequeños mundos con otras reglas distintas de las de la sociedad de la que provienen los personajes, constituyen los espacios preferidos del escritor. Y si bien en *Muerte en Venecia* la

acción no se desarrolla en un sanatorio, todo transcurre en un hotel. También es un hotel el espacio de *Mario y el mago*. Es decir: rara vez es el mundo real, la sociedad con sus clases y en situaciones concretas lo que aparece representado. Más bien son mundos, espacios cerrados, donde la vida se parece a la vida, pero no es la vida real, social la que se describe.

Nada resulta más extraño ni más irritante que las relaciones que se establecen entre hombres que sólo se conocen de vista, que diariamente, a todas horas, se tropiezan, se observan, viéndose obligados, por la etiqueta o por capricho, a no saludarse ni cruzar palabra, manteniendo el engaño de una indiferencia perfecta. Se produce entre ellos inquietud e irritada curiosidad. Es la historia de un deseo de conocerse y tratarse insatisfecho, artificiosamente contenido, y, en especial, de una especie de estimación exaltada. Pues el hombre ama y honra al hombre mientras no puede juzgarlo. Y el deseo se engendra por el conocimiento defectuoso.”⁴

Si Aschenbach hubiera podido hablarle al muchacho, si se hubiera atrevido, probablemente su caída no se habría producido. Pero no elige el efecto sedante de la palabra justa en una situación concreta y se deja arrastrar, vencido, por la exaltación del silencio que lo domina.

Este paso que no se había atrevido a dar, habría convertido probablemente la cosa en algo bueno, ligero y gozoso;

⁴Op. Cit. p. 73.

habría producido un efecto sedante. Pero no hay duda de que el artista, ya en los linderos de la vejez, no quería el sedante, a pesar de que la exaltación en que vivía le era demasiado cara. ¿Quién podría descifrar el enigma de la naturaleza del artista? ¿Quién puede comprender esa fusión instintiva de disciplina y desenfreno en que consiste? (...) Aschenbach ya no se sentía dispuesto a la autocracia.⁵

Es la soledad la que en el hotel lleva a Aschenbach a fijarse en el muchacho. Justamente, en ese lugar donde todos disfrutaban de la compañía en un clima distendido, de camaradería, él se encuentra solo, ajeno a ese mundo que no puede más que observar:

Los sentimientos y observaciones del hombre solitario son al mismo tiempo más confusos y más intensos que los de la gente sociable; sus pensamientos son más graves, más extraños y siempre tienen un matiz de tristeza. Imágenes y sensaciones que se esfumarían fácilmente con una mirada, con una risa, un cambio de opiniones, se aferran fuertemente en el ánimo del solitario, se ahondan en el silencio y se convierten en acontecimientos, aventuras, sentimientos importantes. La soledad engendra lo original, lo atrevido, y lo extraordinariamente bello: la poesía. Pero

⁵ Op. Cit. p. 70

engendra también lo desagradable, lo inoportuno, absurdo e inadecuado.⁶

Así, cuando ve a Tadzio inmediatamente siente simpatía hacia él por los modales prusianos del deber que tanto en él como en su familia son notables e inmediatamente lo idealiza, construye la imagen del chico semejante a la de un dios griego, que es la imagen que corresponde a su ideal de belleza. Y decimos que lo idealiza porque luego, en otro encuentro en el que lo ve muy de cerca, advierte rasgos que atentan contra esa perfección que inicialmente le asigna desde su mirada de artista:

Estaba muy cerca de Aschenbach, por primera vez; tan cerca, que podía verlo, no a distancia, como en los cuadros, sino observándolo de cerca en sus menores detalles humanos. (...) Sin embargo, había notado que los dientes de Tadzio dejaban que desear; eran algo pálidos, sin ese esmalte propio de la salud...⁷

En primer lugar, nuevamente el arte y la belleza aparecen emparentados con la enfermedad (ambos son anómalos en este mundo y llevan al aislamiento); en segundo lugar, Tadzio dista mucho de ser lo que aparenta: él se presta al juego permanente de las miradas cada vez más insinuantes del escritor; juega un juego perverso con Aschenbach, un juego tan equívoco como el agua en la boca de aquel viejo transfigurado del viaje.

⁶Op. Cit. p. 39.

⁷Op. Cit. p. 51

Curiosamente, antes de advertir esa pequeña fealdad en el rostro de su amado, ha estado observándose en el espejo, símbolo de lo aparente perfecto en tanto que la imagen del espejo no es la realidad sino lo aparentemente real:

En ese momento pensó en la gloria y en que por la calle lo conocían muchos y lo contemplaban con respeto y admiración, todo a causa de su voluntad certera y coronada de gracia; evocó todos los éxitos exteriores de su talento que se le ocurrieron, y hasta pensó en su título de nobleza.⁸

Aschenbach asiste a la última visión de la imagen de escritor digno que ha construido. Más adelante, será la máscara su verdadero rostro.

En lo que se refiere al espacio, podemos decir que se produce una transfiguración total. Venecia no es lo que aparenta ser: la ciudad de la historia, del arte, con su clima cálido y su aire exótico. Venecia se transforma en el lugar de la mentira, de la peste: es la muerte misma:

Así era Venecia, la bella, insinuante y sospechosa; esa ciudad, ciudad encantada de un lado, y trampa para los extranjeros, de otro, en cuyo aire pestilente brilló un día, con pompa y molicie, el arte, y que a los músicos prestaba sonos que adormecían y enervaban. El aventurero creía que sus ojos recogían todo aquel esplendor, que sus oídos estaban envueltos en aquellas melodías, recordaba también

⁸Op. Cit. p. 51

que la ciudad estaba enferma y que se trataba de ocultar tal circunstancia por codicia.⁹

Esa ciudad bella arquitectónicamente, con sus monumentos y edificios, es también el lugar de la peste, peste de la que nadie quiere, ni se atreve a hablar. Hay un silencio forzoso y forzado que recorre las calles de Venecia. Aschenbach quiere saber de boca de distintos personajes cuál es el horror que se calla. Él intuye la mentira que, sin embargo, se evidencia en los que quieren ocultarla. Ya sea porque los gestos exagerados los denuncian o porque comienza a notarse una silencioso pero meticoloso interés por la limpieza.

Cuando alguien le señala que él no debe marcharse porque no le teme al “mal”, Aschenbach comienza a confirmar sus sospechas sobre la enfermedad que sobrevuela la ciudad. Pero, lejos de querer huir, siente cierto regocijo con lo que vendrá:

¡Hay que callar!’, pensó Aschenbach, excitado, volviendo a dejar los periódicos sobre la mesa. ‘¡Hay que guardar silencio!’ Y al mismo tiempo, su corazón se sintió satisfecho de la posible aventura en que el mundo exterior iba a entrar. Pero la pasión, como el delito, no se encuentra a sus anchas en medio del orden y el bienestar cotidiano; todo aflojamiento de los resortes de la disciplina, toda confusión y trastorno le son propicios, porque le dan la esperanza de obtener ventajas de ellos. Así, Aschenbach sentía una satisfacción oscura ante esos fingimientos de las

⁹Op. Cit. pp. 81- 82.

autoridades de Venecia, ante ese secreto inconfesable de la ciudad, que se fundía con el suyo propio y que tanto le importaba no se divulgase.¹⁰

Todo el viaje es un cruce a la otra orilla, que no es más que la búsqueda de la belleza perfecta, pura, que lleva a la muerte.

Mann, quien se consideraba a sí mismo un “cronista y relator de la decadencia, amante de lo patológico y de la muerte, esteta con tendencia al abismo” parece señalar con *Muerte en Venecia* un camino diferente, un cambio de rumbo en sus concepciones acerca de la relación del artista con la sociedad. Esta observación puede tener su fundamento en dos cuestiones: la primera de ellas es de tipo socio-histórica: *Muerte en Venecia* es publicada en fecha anterior a la Gran Guerra, lo cual podría hacer suponer que después del horror de la contienda, Mann revisara esta postura del escritor decadente, “abismal”, aislado del mundo, con la que él se identificaba. No olvidemos el papel combativo que juega Mann a través de sus ensayos. La segunda razón es de tipo estrictamente literaria: si pensamos en el personaje de *La montaña mágica* -un ingeniero de buena familia burguesa, con un futuro prometedor- veremos que logra salir de ese círculo de enfermedad que lo rodea, representado en la novela en el espacio del sanatorio suizo de Davos-Platz. Hans Castorp supera su enfermedad y vuelve a la sociedad de la que él mismo, prácticamente, se ha apartado con la excusa de la tuberculosis. Gracias a su autoaislamiento va a conocer el mundo,

¹⁰Op. Cit. p. 79

se va a interesar por el arte y las ideas radicalizadas que imperan en su época a través de las discusiones de Settembrini, un republicano liberal y racional, y Naphta, un irracionalista. La enfermedad y el aislamiento del sanatorio, le permiten encontrarse, no perderse. Porque lo cierto es que Castorp vuelve al mundo, aunque -es cierto- un mundo que está en guerra y en el que no se sabe si logrará sobrevivir.

Cuando Aschenbach decide su viaje, Venecia no aparece inmediatamente en su mente como el lugar ideal. Por el contrario, la primera escala la realiza en una isla del Adriático. Sin embargo, allí no encuentra lo que busca y de golpe ve claro: "Sentía en su interior algo que lo impulsaba hacia lo desconocido (...) Se apresuró a abandonar su falsa residencia." (p.27) Podríamos decir que desde el momento en que inicia el viaje, más aún, desde el momento en que compra el boleto para el viaje, todo se impregna de mentira, de falsedad, que en este caso, no es más que el encuentro de Aschenbach con la realidad, con la totalidad que es la realidad. El que le vende los boletos tiene el aspecto de un director de circo, que con gran gesticulación y charlatanería que suena irónica, aprueba exageradamente la decisión del viajero: "Un viaje bien elegido. ¡Oh, Venecia! ¡Magnífica ciudad! Ciudad de irresistible atracción para las personas ilustradas..." (p.28) Pero lo que Aschenbach va a encontrar en Venecia no es la luz de la razón de las personas ilustradas; por el contrario, cederá a lo irracional que hay en él, irracionalidad que aparece simbolizada en la ciudad por las aguas cenagosas y nauseabundas, y la peste... "Las cenagosas olas de ese caos se cierran" sobre la cabeza de

Aschenbach y “derriban sin esfuerzo la barrera ficticia de la ‘postura’.

El primer síntoma de algo anómalo, inquietante, lo encuentra Aschenbach en ese viejo transfigurado del bote. A través de él, de su imagen, descubre que el mundo tiene una tendencia a deformarse en seres extraños y repugnantes:

Había un muchacho con un traje de verano amarillo claro, de corte anticuado, una corbata púrpura y un panamá con ala medianamente levantada, que sobresalía de entre los demás por su voz chillona. Pero apenas Aschenbach lo hubo mirado con cierto detenimiento, se dio cuenta, no sin espanto, de que se trataba de un joven falsificado: era un viejo, sin duda alguna. (...) Aschenbach sintió cierto estremecimiento al contemplarlo en comunidad con los amigos. ¿No sabían, no notaban que era viejo, que no le correspondía llevar aquel traje claro; no veían que no era uno de los suyos? (...) ¿Cómo era posible? Aschenbach se cubrió la frente con las manos y cerró los ojos, irritados a causa de haber dormido poco. Le parecía que todo eso salía de lo normal, que comenzaba una transmutación ilusoria en torno de él, que el mundo adquiriría un carácter singular y que podía quizá volver a su aspecto normal cerrando un momento los ojos. Pero en ese instante se sintió dominado por la sensación del vacío, y alzando los ojos con una especie de espanto irracional, advirtió que el pesado y sombrío casco del barco estaba separándose lentamente de

la orilla. Lentamente iba ensanchándose la estela de agua sucia entre el barco y el muelle...”¹¹

¿Por qué siente Aschenbach todo esto? Para nosotros, como ya dijimos, el viaje significa el pasaje a la otra orilla: la postura rígida de su concepción moral comienza a desintegrarse; sólo cerrando los ojos puede volver al mundo “normal” que él ha construido y donde se siente seguro. El “espanto irracional” al abandonar la orilla es la consecuencia del inicio de la transformación, el abandono de su propia falsificación que lo devuelve al mundo desnudo, sin la máscara moral, donde habita lo sucio, lo oscuro, lo irracional. El artista no puede negar esta parte complementaria de la vida y la belleza. En la turbidez del agua, con su color casi negro y su suciedad, se representa su ingreso al mundo y la destrucción de la postura.

Aschenbach ha estado otras veces en Venecia, pero siempre llegó a ella por vía terrestre. En éste, su último viaje, comprende que para descubrir realmente la ciudad hay que ingresar a ella por vía marítima. La fastuosidad artística de Venecia se contraponen en este punto con la imagen grotesca del viejo falsificado, quien a esta altura del viaje, prontos a llegar a la orilla, se encuentra totalmente borracho y cae, como una anticipación de la propia caída del personaje.

El agua no sólo aparece en el paisaje representando lo inmoral sino que también se encuentra en la boca del viejo, en la cual el narrador indica que hay un gesto equívoco: “La boca se le

¹¹Op. Cit. p. 30.

llena de agua, guiña los ojos y saca la lengua con gesto equívoco.”
(p.34)

El silencio, la negrura de las aguas, el extraño gondolero, todo evoca la caída y la muerte; es decir, la imagen dantesca, literaria, de la muerte. La góndola misma se asemeja a un ataúd, y las pocas palabras que Aschenbach escucha están dichas como a lo lejos, en otro idioma que él no comprende. Sin embargo, el viaje le resulta placentero y se deja llevar, entregado, hasta el punto que debe hacer un esfuerzo para oponerse al gondolero que lo lleva en dirección equivocada:

¿No había deseado que la travesía durara largo tiempo, que no acabara nunca? Lo más prudente, sobre todo, lo más agradablemente delicioso, era dejar que las cosas siguieran su curso. (...) La idea de haber caído en manos de un criminal cruzó vagamente por la imaginación de Aschenbach, sin que sus pensamientos se inquietasen en gesto defensivo. (...) Una especie de sentimiento del deber, o de orgullo, un deseo de prevenirse, lograron hacerle saltar.¹²

El mar aparece diferenciado en su caracterización de las aguas de los canales. Aschenbach ama el mar profundamente “por una tendencia perversa”: el mar representa lo inarticulado, desmedido y eterno, todo lo contrario de la misión que él como escritor se había impuesto. “Quien se esfuerza por alcanzar lo excelso, nota el ansia de reposar en lo perfecto. Y la nada, ¿no es

¹²Op. Cit. pp. 36-37.

acaso una forma de perfección?” (p. 47). En la última imagen del muchacho que ve Aschenbach antes de morir, éste se encuentra metido en el mar hasta las rodillas y, como invitándolo a que lo siga, le señala el mar que ocupa todo el horizonte.

Cuando Aschenbach decide quedarse definitivamente en Venecia, aceptando indolentemente el devenir de los hechos, contempla nuevamente a Tadzio en la playa. El mar se torna de un azul más intenso todavía y a partir de ese momento aparece en armonía con la figura del muchacho que representa para el escritor la belleza perfecta. Si observamos con detenimiento, vemos que el agua clara pertenece al orden de la evocación clásica que hace Aschenbach: “La canción del mar y el resplandor del sol engendraron además, en su fantasía, una encantadora evocación. Veía el viejo plátano, cercano a los muros de Atenas, aquel lugar sagrado, perfumado con el aroma de los azahares, enjoyado con las imágenes y los riquísimos presentes piadosos en honor de las Ninfas y de Apolo. El arroyo corría claro y limpio por un fondo de cantos lisos...” (p. 67) Es lo apolíneo, que pronto sucumbirá frente a lo dionisiaco produciendo el origen de la tragedia de Aschenbach. Porque en su encuentro con la belleza perfecta que percibe en Tadzio, deberá pagar el tributo con su propia vida. “La iniciación a la que le somete Tadzio-Hermes es la de lo bello, cuyo último entendimiento no podrá ser logrado sino en el momento mismo de una esclarecedora visión final”, dice Vintila Horia en su *Introducción a la literatura del siglo XX*. Esa “visión final” es la que le permite a Aschenbach comprender la complementariedad del mundo, su rostro de Jano; la totalidad, que no es más que el intento del propio Thomas Mann por

explicarlo -esto es evidente- a través de las “ideas fuerzas en oposición dialéctica, en lucha constante hacia la aspirada conciliación” (Modern, 1995) que aparecen diseminadas por toda su producción: arte-vida, espíritu-naturaleza, civilización-barbarie.

Referencias

- Lukács, G. (1971) *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires, La Pléyade.
- Modern, R. (1995) *Literatura y teatro alemanes*. Buenos Aires, De Fraterna.
- Horia, V. (1985) *Introducción a la literatura del siglo XX*. Santiago de Chile, Andrés Bello.
- Mann, T. (1983) *Mario y el mago y otros relatos*, Buenos Aires, Hispamérica.
- (1974) *La muerte en Venecia. Mario y el hipnotizador*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.

La construcción del personaje teatral: *Grimilde* de Stefano Benni

Algunos de los textos que conforman el volumen *Teatro 2* (2003) de Stefano Benni, nos remiten inmediatamente a conocidas obras y personajes de la literatura universal consagrada. No es una novedad que este autor, como tantos otros, apela a procedimientos que establecen un diálogo entre distintos textos, ya sea desde lo temático o, como es el caso de *Grimilde*, desde la relación establecida entre los personajes.

Ya hemos visto en estudios anteriores que, por ejemplo, en *Astaroth*, el autor actualiza algunas representaciones del diablo acuñadas literaria y culturalmente, y también, cómo a partir de un personaje de la literatura universal, el *Pinocchio* de Carlo Collodi, reescribe su *Pinocchia* absolutamente personal.

Antes de ocuparnos de la producción de este escritor italiano contemporáneo, conviene que nos detengamos en algunas concepciones generales en torno a los personajes teatrales y novelescos, los cuales suelen ser entendidos como categorías simples, pero resultan muy complejas, mucho más que lo que aparentan ser a primera vista. Como veremos, no bien comenzamos a profundizar en ciertos aspectos teóricos, se presentan las primeras dificultades para su análisis.

La palabra “personaje” alude etimológicamente tanto a “papel” como a “personaje dramático”. En el caso del texto narrativo, el personaje puede ser definido como un “ser de papel” que cobra vida, una vida ficticia, en tanto es leído o escrito por

alguien. Su función es evidente al menos en tres aspectos importantes: a) como marcador tipológico, porque se constituye en un elemento fundamental que caracteriza al género narrativo; b) como organizador textual, porque da coherencia, a través de su accionar, a la intriga; c) como lugar de investimento, porque en él encarnan valores y concepciones del mundo (conceptos de Reuter, citado por Miraux, 2005).

Los personajes novelescos, al igual que los del teatro o el cine, no existen aisladamente sino en relación con otros personajes y ciertas situaciones en las que los vemos actuar. Pero, además, no sólo para conocerlos es necesario tener en cuenta estos aspectos, sino también es importante preguntarnos sobre cuál es el mensaje que pretende darnos el primer enunciador, es decir, el autor implícito, en ese despliegue de voces que constituyen el texto. Como señalan Bourneuf y Ouellet,

...toda narración segrega la imagen implícita de un autor escondido tras los bastidores y que no es ni el hombre de todos los días ni el creador de otras obras, realizadas o por realizar. Sin duda se podría traducir el concepto *implied author* por *persona*, es decir, esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción. (1983, p.99)

Ahora bien, debemos preguntarnos quién habla en el teatro. Sin duda, quienes hablan son los personajes, pero a través de ellos también habla el autor. En verdad, esta situación se da igualmente en el texto narrativo, pero la diferencia radica justamente en la presencia de un narrador que se hace cargo de contar la historia, el cual puede ser o no portavoz del mismo

autor. Las conocidas fórmulas, tales como “Querido lector”, vinculadas estrechamente a este último, desaparecieron hace mucho tiempo de la narrativa moderna, para dejar el lugar a un sinfín de experimentaciones en relación con el sujeto que habla y el punto de vista. Ya a finales del siglo XIX, Henry James proponía “dramatizar” la novela, volver difuso al narrador, arrancarle esa condición de sabelotodo y de autoridad con respecto a la realidad del mundo.

Así como hay un “pacto ficcional”, hay un “contrato teatral”: el autor teatral dice un discurso que se pone de manifiesto en varias voces, que son las de los “interlocutores inmediatos” (Ubersfeld, 2004, p.55). La voz de este enunciador primero no se escuchará jamás directamente, si no es a través del diálogo de los personajes, “Es allí donde inscribe su palabra, en el hecho de dar la palabra a una voz, de oponer voces.”(Ubersfeld, 2004, p.55). Es en esta interacción a través de la palabra en diálogo en la que el autor se reconoce. Este mismo desarrollo es el que ha seguido la narrativa en sus vertientes más modernas, como lo proponía la ya mencionada dramatización. Es fundamentalmente a través de la palabra que el personaje vive, palabra por la que un enunciador primero se hace oír. Así, en términos de Ubersfeld, el personaje es el enunciador segundo con relación al autor, pero será también el único que podrá conocer, oír y ver el espectador en escena. Entonces, ¿en qué se diferencian los personajes de la ficción novelesca de los de la representación teatral? Tanto unos como otros nunca son más que a través de las palabras que el autor ha puesto en su boca, son títeres o marionetas que alguien “más allá” de la ficción o la

representación hace actuar. Aún en los casos de la ficción más artificiosa, la que nos lleva a creer que es el personaje mismo el que habla sin ninguna otra intervención, quien recorta, moldea, hace actuar o decir es el autor. Ellos están recortados, moldeados, por esa visión a priori que los construyó: lo que dicen, lo que callan, lo que muestran y lo que ocultan, todo proviene de este mismo centro, que puede ser más o menos evidente.

Sin embargo, en lo que respecta al personaje dramático debemos tener en cuenta además otras cuestiones: puede decirse que el personaje existe en tanto es encarnado por el actor, es decir, cuando abandona el mundo de papel en el que nace y se convierte en una presencia diferente de aquella que la ha originado. Más aún, el texto teatral presupone otra dificultad en cuanto a los personajes: ¿quién es Hamlet? ¿El que surge de la lectura del texto de Shakespeare o el actor que vemos concretamente en cada una de las miles de representaciones que de la obra de Shakespeare se han hecho? El personaje leído no es el personaje visto en la representación teatral y esto se debe a que cambia tanto la situación de enunciación como la interpretación del texto a cargo de los actores.

Pero, además, si el personaje ha surgido de un procedimiento de adaptación teatral, nos encontramos ante nuevos aspectos a analizar, ya que se produce un efecto similar, en cierto sentido, al que se produce cuando se enfrentan dos espejos. Así, estas cuestiones apuntadas en torno a las voces y los personajes teatrales, entre otras, se multiplican y se transforman. Veamos estos aspectos concretamente en algunas obras.

Comencemos por el nombre de algunos personajes en *Teatro 2*. No se puede dejar de asociar el nombre de *Grimilde* con el género narrativo tradicional de los relatos escritos para niños. Como todos sabemos, es el nombre de la bellísima segunda mujer de un rey, la cual tenía un espejo mágico. Obviamente, este último rasgo semántico nos remite sin dudar a la madrastra de Blancanieve, otro personaje fácilmente reconocible, mucho más quizá que la propia Grimilde, quien antes de ser identificada por su nombre en la obra de Benni, probablemente lo es, para la mayoría de los lectores, por los semas de ser una madrastra bella y envidiosa que tiene un espejito mágico. Así, el nombre siempre es el espacio discursivo en el que confluyen diversos rasgos semánticos que se repiten y, de este modo, identifican.

Por otra parte, como señala Aurora Pimentel (1998), los nombres de personajes literarios célebres, remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por la cultura, a roles, programas y usos estereotipados y su legibilidad depende del grado de participación y conocimiento del lector. Los lectores identifican estos nombres en tanto ellos pertenecen a cierta tradición cultural. Por eso, cuando comenzamos a leer esta breve obra de Benni, ya nos disponemos desde el principio a un juego de reconocimientos de similitudes y transformaciones posibles que el texto desplegará. Según Roland Barthes, “uno despliega un nombre propio como lo hace con un recuerdo.” (...) “Con los nombres referenciales la historia ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido.” (Citado por Pimentel, 1998, p.65).

Los lectores –y los espectadores- saben que no se encontrarán con el desarrollo de la historia que conocen; en primer lugar, porque esa historia está relacionada específicamente a un género, el narrativo, y lo que van a leer o a ver es ahora una obra de teatro, una representación; en segundo lugar, y en relación con lo anterior, pueden prever que se producirán importantes cambios con respecto a lo que ya conocen. Así, “a través del reconocimiento se accede a un nuevo conocimiento, pues esos personajes llenos generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. De tal manera que si el nombre referencial es un nombre relativamente ‘pleno’ al inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando esa plenitud.” (Pimentel, 1998, p.65).

Ahora bien: esas transformaciones pueden ser de naturaleza diferente y esto nos lleva a cuestiones de otro orden y, por lo tanto, debemos considerar aspectos que tienen que ver con la adaptación de un texto a otro. Alejandro Finzi llama a este proceso de transformación “adaptación”. Para él, “Los procedimientos de adaptación operan sobre su borrador, que es territorio de tensiones entre los dos textos. El de partida ofrece resistencias a su manipulación: el novelista ha establecido un programa narrativo, propuesto un narratario y anticipado un horizonte de lectura. El adaptador ha de desabastecer ese campo procedimental...” (Finzi, 2007, pp.98-99).

Benni ha llevado a cabo en *Grimilde* una serie de operaciones en este sentido. Veamos, entonces, algunas de las que se ha valido este autor para construir su personaje. Para ello, nos

guiaremos con el repertorio de técnicas propuestas por Finzi para analizar la adaptación de una obra narrativa a una dramática.

En lo que se refiere a la intriga, Benni circunscribe su obra a una sola escena: la que muestra a Grimilde en su habitación, preocupada por saber quién es la más bella del reino. Las demás secuencias que componen el texto original, o bien son suprimidas y no hay ningún tipo de mención referida a ellas, o bien son aludidas a través de la voz de este personaje. La obra de Benni es un monólogo, al igual que en *La misteriosa scomparsa di W*, y también como en ella, las voces de los otros personajes están inscriptas en la de Grimilde y el mundo es visto desde su perspectiva. Esto constituye una operación adaptativa fundamental entre los dos textos, dado que los personajes de mitos y relatos tradicionales pertenecen a un universo narrativo en el que la voz onnisapiente es la de un narrador que está fuera del mundo narrado y que no da un lugar preponderante a la psicología de los personajes, sino que se centra especialmente en las acciones. En la narrativa, ya lo hemos dicho, dar la palabra al personaje, contar desde su perspectiva, produjo importantes transformaciones. El héroe se humanizó y perdió su carácter de ser superior.

Por otra parte, aún el personaje que se le oponía al héroe en los relatos tradicionales está definido por un horizonte establecido de antemano, por un horizonte de sentido compartido por la sociedad en la que surgen ese héroe o anti-héroe. Así, Grimilde es la figura que se contrapone a Blancanieves, su antagonista, en el relato tradicional y como contra figura, se opone a todos los valores que el personaje principal sustenta. La

belleza es en ambos textos, original y adaptación, un valor que, sin embargo, está tratado de diferente manera. En el sistema de ideas que se articulan en la historia primera, la belleza por sí sola no es concebible, sino que debe ir acompañando a la bondad de corazón y la humildad. Benni nos muestra lo contrario: Grimilde se convierte en víctima en una sociedad que no admite la fealdad y la vejez. Como le ocurre al viejo fantasma de *El fantasma de Canterville* de Oscar Wilde, cuyo mundo es invadido por gente pragmática que no entiende las reglas de su gótico existir, Grimilde ya no puede asustar a nadie con sus malvados poderes mágicos. Ni el espejo ni la manzana envenenada pueden hacer daño alguno en un mundo donde todos y todo se han convertido en la mismísima maldad:

Vedendo che per quanto mi sforzavo a esser cattiva c'era gente molto più cattiva di me. E cos'è mai una mela avvelenata? Guarda quella fabbrica lì fuori dalla finestra, che fumo nero, mille volte quello del mio pentolone. Senti questo stridio, questi gemiti? È l'autostrada, proprio sotto al castello. All'inizio il rumore mi faceva diventare pazza e io urlavo: 'Carri di metallo, io vi lancio la maledizione, io vi dico che entro l'anno uno di voi morirà'. Uno all'anno? Ne morivano trenta alla settimana, senza che io li maledicessi, si schiantavano uno contro l'altro come stregati, ai duecento, con una luce diabólica negli occhi, mi chiedo quale demone, quale stregone lì ha resi così folli, prigionieri di questo inferno, quale sortilegio li possiede.(Benni, 2003, p.107).

La *actualización temporal y espacial* del texto de partida en el de llegada produce una serie de transformaciones esenciales en la ideología que sustenta la obra de Benni. El tiempo impreciso –o mejor, el no tiempo- que instaura el relato tradicional a partir de su fórmula inicial “Había una vez...” se define en otro que el espectador reconoce como contemporáneo. Una serie de indicios en el texto que, o bien se inscriben escénicamente como utilería, como por ejemplo, la computadora que consulta Grimilde, o bien permanecen a nivel meramente discursivo, como la referencia a las cirugías plásticas que se hacen las mujeres para mantenerse jóvenes, los plaguicidas que se usan para curar las frutas como las manzanas, los medios de comunicación que manipulan a través de la publicidad, entre otros, permiten ese reconocimiento por parte de los lectores o espectadores.

Las características del mundo moderno, un “infierno” en el que parece no quedar ya lugar para ninguna fantasía ingenua, se repiten en varias obras del autor y constituyen verdaderos ideologemas en su producción. Se puede trazar, en este sentido, un paralelo entre obras como *Astaroth*, *La misteriosa scomparsa de W* y *Pinocchia* y *Grimilde*. En todas ellas hay una crítica aguda al mundo actual, el cual es visto de un modo desilusionado y cínico, no exento de humor, pero un humor negro. Así, Benni diseña sobre la antigua y malvada Grimilde una nueva versión que invita más a la risa que al temor. Pero es una risa que lleva a pensar críticamente sobre nuestro mundo, del cual el autor da muestras de conocer los resortes más profundos:

Dunque sono arrivata davanti alla discoteca e c'erano due giovanetti biondi, dolci timidi, due bocconcini. Mi son

messa davanti col mio sguardo più malvagio, così (mima) e ho detto:

“Lo sapete chi sono?”.

“No, signora,” hanno risposto. Erano come assopiti, col volto intentito, già li avevo stregati.

“Sono Grimilde, la regina perfida, e ora malasorte e sortilegio, vi trasformerò tutti e due in schifosissimi rospi.”

Ho preparato la formula magica.. Non “salaga dula” che è pericolosa perchè ti possono sempre rispondere in rima e non è bello. No, roteo la bacchetta e dico:

Vento di palude fetore e schifezza

Qua vi trasformo e vi cangio fattezza

Occhio di bucefalo, spina di caprimulgo

sembianza umana per sempre vi tolgo.

Allora la ragazzina bionda mi ha guardato e ha detto: “A nonna, ma de che te sei fatta? (Benni, 2003, p.110)

La Grimilde que la tradición construyó tenía el poder de la magia, y esto no es poca cosa en un mundo que se concebía como tal. La de Benni, al contrario, lucha por sobrevivir fuera del universo en el que tenía sentido, pues ella representaba un polo negativo, pero necesario y constitutivo de cierto orden en el que debía ser rechazada.

El autor italiano, al actualizar el espacio y el tiempo, coloca al personaje, que no ha cambiado esencialmente, en unas nuevas coordenadas que lo resignifican. Además, esta resignificación también la logra al poner en el centro de la acción dramática a un

actante, la madrastra envidiosa de la historia original, que se opone al actante principal, Blancanieves, la cual pasa a ocupar en el texto teatral de Benni un lugar de mínima referencia anecdótica:

Con Biancaneve era più facile. Una contadinella. Bella perè eh, l'andai a vedere al concorso miss Fragola, fresca, una bellezza da educare, da truccare, un sexy un po' satallatico, diciamo così, ma genuina, belle poppe, tutta roba sua. Se l'ho ammazzata? Ma che ammazzata. M'è bastata una telefonata, quella viveva con sette piccoli neri, minatori, neanche uno col permesso di soggiorno, ho chiamato gli armiregi e via, cacciati dal paese lei e i suoi nanetti. La mela velenosa? Ma che libri leggete, ammesso che leggiate ancora libri (Benni, 2003, p.104)

Es ésta una operación similar a la que lleva a cabo Jorge Luis Borges en "La casa de Asterión", en donde el personaje del Minotauro - que en el hipotexto es visto desde la perspectiva distanciada de un narrador que comparte los valores de los héroes como Teseo-tiene la palabra y habla sobre su propia soledad y su destino desde un lugar más humano quizá que el de quien será su verdugo. Finzi llama a esta operación textual de adaptación *focalización en monólogo* y consiste en "una operación adaptativa por la cual un único personaje y situación asumirán, en el texto de llegada, la suma de variables compositivas del relato novelístico. El personaje del texto de llegada puede coincidir o no con el personaje principal o con el espacio preponderante y recurrente del texto de partida. El

procedimiento informa el personaje desde una focalización interna. Se trata de una operación adaptativa frecuente en el teatro de las últimas décadas.” (Finzi, 2007, p.102)

Esta Grimilde moderna no podrá siquiera ser la más desafortunada del reino, apenas alcanzará un tercer puesto y su maldad se verá reducida a sentirse un tanto feliz porque sabe que hay otros que sufren más que ella.

La Grimilde de la antigua tradición literaria, se sabe, tiene más de un final: en uno de ellos, para pagar su culpa, es condenada a bailar con unos zapatos incandescentes hasta que cae muerta.; en otro, es condenada a vivir en una cárcel oscura, vestida andrajosamente y olvidada por todos, salvo por Blancanieve que cada tanto la visita y la reconforta, porque los buenos no conocen el odio.

El monólogo teatral, como forma discursiva, suele tener como receptor al público mismo. A él se dirige claramente al final el personaje: “...via tutti o vi trasformo in salamandra, via da casa mia, maledetti, voi non sapete quanto sono cattiva, cattiva... cattiva. (*piange, sipario*) (Benni, 2003, p.111)

Esa última palabra que se repite no hace más que insistir en el carácter de su propia impotencia. Para el espectador, que ha escuchado a través de la misma Grimilde su historia llena de situaciones en las que no ha sido más que ridiculizada, estas últimas palabras que pretenden ser una amenaza, no lo son. Por otra parte, la didascalia de autor que señala la acción de llorar que ha de realizar el actor al final, le da una nueva vuelta de tuerca a todo lo representado. Si el espectador ha reído hasta entonces, debido a las dislocaciones que se producen en el personaje y las

situaciones del texto de llegada con respecto al personaje y las situaciones del texto de partida por él conocido, muy probablemente esto ya no suceda, pues el llanto final de Grimilde no sólo nos hace pensar de otra manera su cómica desgracia, sino que nos señala desde ella como “maledetti” incluidos en el mundo que no la toma en serio: somos nosotros parte de ese mundo que representa una maravillosa y extraordinaria nueva maldad.

Referencias

- Benni, S. (2003) *Teatro 2*. Milano, Feltrinelli.
- Bourneuf, R.y Réal Ouillet, R., (1983) *La novela*. Barcelona, Ariel.
- Finzi, A. (2007) *Repertorio de técnicas de adaptación dramaturgica de un relato literario*, Córdoba, El Apuntador.
- Jean-Philippe Miraux, J-P. (2005). *El personaje en la novela. Génesis, continuidad y ruptura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Pimentel, L. A. (1998). *Relato en perspectiva. Estudio de teoría literaria*. México, Siglo XXI.
- Ubersfeld, A. (2004) *El diálogo teatral*. Buenos Aires, Galerna.

***Pinocchia* de Stefano Benni**

Desde su título, la obra teatral *Pinocchia* de Stefano Benni, nos remite a su antecesora, la novela de Carlo Collodi, publicada más de cien años antes. Los famosos y universalmente conocidos personajes de *Pinocchio* son parodiados en el texto de Benni a través de un constante juego de referencias y alusiones. Nos proponemos analizar cómo “il lupo” ha construido estos personajes dramáticos, qué rasgos ha tomado de los originales, cuáles ha desechado y con qué fines, tratando de establecer algunas hipótesis relacionadas a la evolución de estos seres de ficción y los mundos en los que actúan y les dan vida.

Comencemos por ocuparnos del hipotexto de *Pinocchia* o, en términos de Jorge Luis Borges, de su “precursor”.

La obra de Carlo Collodi fue primero dada a conocer al público por entregas, en fascículos, en el año 1881. Dos años más tarde apareció publicada como libro, con el título *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Desde las primeras líneas, el narrador de esta historia hace una advertencia a los lectores, quienes no deben esperar una historia de hadas, señalada por el típico “Había una vez...” con el que comienzan generalmente estos relatos. No es la historia de un rey, sino de un pedazo de madera, un “personaje” sin importancia. Mejor dicho, no hay todavía un personaje con una existencia anterior al relato, sino que el mismo está por hacerse, en el momento preciso en que va a comenzar su historia. Sin duda, por un lado, este modo de comenzar marca una ruptura del texto de Collodi con otros de su

mismo género; por otro, nos hace pensar en la condición teatral de Pinocchio, que es en tanto habla, aún antes de ser o de tener alguna forma semejante a la humana. Este comienzo produce, como señala Ubersfeld con respecto a los personajes teatrales, una situación de extrañamiento en el lector de la obra narrativa.

El trozo de madera, una vez que Geppetto le dé forma de muñeco, será Pinocchio. El viejo construye su marioneta porque quiere ganar un poco de pan y vino. Esto nos habla a las claras de su condición social, la de un pobre hombre algo refunfuñón que vive solo en un cuartucho, en el que una silla y una cama rotas son los únicos míseros muebles con los que cuenta. Ni siquiera tiene un fuego real, sino uno pintado en la pared, en el que una olla también pintada, está sobre el fuego. Pero estos objetos así descritos nos llevan a pensar nuevamente, junto a lo social, en el aspecto teatral de esa descripción que funciona casi como una escenografía que parece haberse armado el propio Geppetto.

Resulta evidente que en esta novela escrita para ser leída a los niños, como ocurre muchas veces, hay numerosos elementos que plantean una lectura que va más allá de la superficie, de lo anecdótico, a cuestiones vinculadas con la representación y la verosimilitud. Muchos aspectos relacionados a los personajes y al espacio en el que ocurren las acciones de la novela, se presentan vinculados a la idea de falsedad, a algo no del todo verdadero: la peluca amarilla de Geppetto, por la que lo llamaban Polentita, oculta algo -la calvicie del personaje-, pero también nos habla de un rasgo del personaje que no se muestra tal cual es, sino que en él hay algo “disfrazado”; el hada, la “hermosa niña de los cabellos azules” no es sólo el hada, sino también “la hermanita” de

Pinocchio, como en alguna ocasión es llamada. Es decir, no todo es lo que aparenta. Si Pinocchio es el personaje literario que solemos recordar porque dice mentiras y no le gusta ir a la escuela, en la novela ya están presentes muchos elementos que aluden a la mentira más allá del personaje central. Es verdad, él no es un niño real, pero el mundo en el que nace, supuestamente real en la ficción, está plagado de seres falsos y situaciones mentirosas. Vemos entonces cómo este rasgo del texto de Collodi es aprovechado por Benni para construir sus propios personajes de ficción y hacerlos actuar en un mundo donde no es ya posible intentar delimitar lo que está bien de lo que está mal, la verdad de la mentira, la falsedad de lo auténtico, lo claro de lo difuso. Si en el *Pinocchio*, más allá de estos aspectos que hemos señalado, es posible reestablecer a partir de los personajes una línea que separe claramente unos de otros (adultos- niños, mentirosos- sinceros, ladrones- honestos, humanos- no humanos, etc.) en la obra de Benni el fin moral o didáctico que prevalece en los relatos tradicionales infantiles y que permite esta diferenciación, está puesto en discusión, ha desaparecido por completo. Resulta imposible establecer una jerarquía, un orden, una escala de valores. Los personajes son lo que son, figuras paródicas polimorfos que no detentan una concepción única del mundo, sino más bien un ser en el decir de numerosos discursos que los atraviesan y constituyen.

Varios personajes del texto original no están presentes en el texto teatral, sin embargo aquellos, los más importantes, los que aparecen del principio al fin de la historia de Pinocchio, han sido conservados por Benni en su *Pinocchia*: el Gato y el Zorro, el

Grillo y el Hada, además de los ya mencionados Pinocchio y Geppetto. Todos son transformados mediante una actualización de sus rasgos, no de sus roles. De este modo, por ejemplo, el gato y el zorro siguen siendo embaucadores, tráfugas, que quieren timar a Pinocchia; sin embargo, la escritura escénica señala a través de una didascalía de autor que aparecen en escena vestidos, primero, como empresarios de rock, y luego, caracterizados como managers de finanzas empresariales. El grillo, no es sólo un grillo, sino un hombre vestido de verde, con anteojos verdes que representa la conciencia de Pinocchia, pero una conciencia que se parece más a un asesor familiar que cobra por sus servicios basados en estadísticas y conclusiones banales del tipo de las que suelen escucharse en los programas de televisión.

PINOCCHIA: Che bravo. Sai davvero tutto.

GRILLO: Tutto. Vuoi che ti parli della felicità? (*la prende a braccetto*) C'è una strada in dodici punti per la felicità. Uno, sentiti felice. Due, crediti felice. Tre, se ti dicono che sei infelice, non ascoltarli. Quattro... (*lunga pausa*) trova dentro di te il luogo segreto della felicità. Cinque, impara a guardare un filo d'erba. Sei... per il sei mi devi pagare.

PINOCCHIA: Ma che coscienza sei? Lavori per me o per te?

GRILLO: Io sono la chiacchiera cosmica, io non so nulla ma parlo de tutto, io volo tra le stelle e i canali, io dico la prima cosa che mi passa per la testa e te la vendo come fosse pensata nei secoli, io litigo, io aggredisco, io affermo,

sentenzio, io me ne frego sostanzialmente di tutto. Non sei felice? Cazzi tuoi. (pág. 27)¹

Del mismo modo, el Hada² se define a sí misma como un “arquetipo fabulístico de mujer” y también está constituida por un discurso similar al que encontramos en ciertos programas de distintos medios masivos. Si bien es hada, no realiza ninguna acción maravillosa sino que, por el contrario, otra vez a semejanza de lo que hace el grillo, sus consejos son pragmáticos e incitan a Pinocchia para que caiga en la mentira:

FATINA: Fole. Anche Cenerottola non sapeva ballare ma appena entrata si è sparata dei gran giri di valzer. L’avevo preparata io.

PINOCCHIA: Hai fatto una magia?

FATINA: Ma quale magia. Sei mesi di scuola di ballo Efrem, il mago del tango, un culo così drovai farti se vuoi essere una bimba seduttiva e conquistare il tuo principuzzo. Con gli uomini, sai cosa funziona? Le bugie. (pág. 35)

¹ Todas las citas sobre la obra corresponden a la siguiente edición: Stefano Benni, *Teatro 2*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2003.

² Resulta interesante resaltar que en la puesta en escena de la obra, los papeles correspondientes al hada y el zorro, el gato y el grillo son desempeñados sólo por dos actores. El hecho de subsumir dos personajes en un actor produce nuevas significaciones, a nuestro entender, relacionadas con el carácter discursivo de los personajes de Benni, los cuales comparten, como lo señalamos en el desarrollo de nuestra argumentación, un discurso con rasgos semejantes a los de ciertos programas de los medios masivos de comunicación, como la TV o la radio, entre otros.

Recuperando algunos de los rasgos de los personajes, aquellos que una lectura propia e inversa nos permite señalar, es decir, la que va del texto a su hipotexto, podemos esbozar ya algunas líneas en relación con su construcción en esta obra teatral y los valores y concepciones del mundo con los que Benni los inviste. La marioneta de Collodi se ha convertido en un clon; es más, Geppetto tampoco escapa a esta condición, como se sabrá finalmente:

PINOCCHIA: Grazie. Io ho salvato tu, tu hai salvato mu.

GEPPETTO: (*scivola a terra con una gamba che scalcia*)

No. Anch'io ho una sorpresa. Scado stasera. Sono clonato anch'io. Guarda sulla schiena.

PINOCCHIA: (*Guarda e grida*)

No!

En el mundo imaginario del Pinocchio de Collodi hay humanos como el viejo carpintero y el Maestro Cereza, entre otros; en el de Pinocchia quienes se han humanizado son el Grillo, el Gato, el Zorro y el Hada. Es cierto que ya en la obra original tenían la característica de hablar, sobre todo en lo que concierne a los personajes animales, la que es exclusivamente humana; pero, la misma es también propia de los personajes de los cuentos de hadas y las fábulas. Benni los ha transformado en humanos constituidos por diversos discursos tales como los del mundo de las finanzas y de los medios. El hombre parece ser en esta obra la medida de todas las cosas, se lo llame como se lo llame. Las mínimas didascalias del autor en lo que respecta a vestimenta de estos personajes corroboran esto que hemos dicho: no hay un

disfraz para representarlos, apenas un color como el verde en la vestimenta y en los anteojos indica a los espectadores que quien aparece en escena es Pepe Grillo. Indudablemente, resulta difícil pensar que alguno de los espectadores no conozca la mundialmente famosa historia de Collodi y ese conocimiento es el que permite el juego en escena de los personajes “nuevos”, los cuales son leídos a partir de los “viejos”, pero siempre a través de un movimiento de identificación primero, y uno de diferenciación después.

Debemos aclarar que este movimiento, este juego, se extiende a otros aspectos tales como la trama y los espacios. Así, por ejemplo, al comienzo de la obra, nos encontramos con un Geppetto que está solo, al igual que en *Le avventure di Pinocchio* y que está próximo a “hacer vivir” o, mejor dicho, “poner en funcionamiento” a Pinocchia, quien ya no será algo que el viejo hará con sus propias manos, sino un objeto comprado, industrializado, ya hecho. Esta diferencia es sumamente significativa en más de un aspecto. En primer lugar, el Geppetto collodiano simboliza la figura paterna en general: es el creador, el que da la vida y a quien hay que obedecer. Esta figura es fundamental para el desarrollo de la trama novelesca, porque será Pinocchio el niño que desafiará y burlará al padre. En este sentido, la novela puede ser leída como una novela de aprendizaje, pues al final y después de sus desgraciadas aventuras, el niño desobediente se convertirá en un muchacho, habrá crecido aprendiendo a obedecer y a reconocer la bondad de su progenitor.

Obviamente, una vez más, las acciones van en otra dirección en la obra de Benni. Pinocchia no puede aprender de quien no ha sido su creador, ella ya viene programada y sabe todo lo que necesita saber porque es un clon. Burlará a Geppetto por su ignorancia, pero a diferencia de él y de todos los otros personajes, aprenderá a mentir por ellos, no por su naturaleza no humana. Es decir, la mentira está instalada en el mundo de estos personajes; es ella la que parece mover el mundo. Toda la canción de Pinocchia inserta en el texto habla sobre la mentira irónicamente:

PINOCCHIA: (*canta*)

La bugia la bugia

Del bugiardo é la poesia

Se ne dici una al giorno

Togli la realtà di torno

Se ne dici cento e cento

Finirai in parlamento

Esta canción está introducida por un diálogo entre Pinocchia y Geppetto y se refiere a esa peculiaridad que tienen las lenguas de nombrar las cosas del mundo arbitrariamente. Es decir, no hay una relación entre la cosa y la palabra que la nombra, lo cual pone en tela de juicio la capacidad de toda lengua para llegar a la verdad:

GEPETTO: Ce l'ho una pera: eccola.

PINOCCHIA: (*l'annusa, la tocca, la auscolta*) Bella.

L'immaginavo diversa. Con tante zampe gli occhi che

nuota sul fondo del mare e fa un verso così, uuuh, e quando la mangi urla. È bella. È fatta...

GEPPETTO: A pera.

PINOCCHIA: Ecco perchè si chiama pera.

GEPPETTO: Non ci avevo mai pensato. (pág. 15)

Geppetto intenta educar a Pinocchia según un sistema de reglas tradicionales en la relación padre e hija, basada en la obediencia indiscutible al primero. Sin embargo, el lugar de la autoridad, el padre, también está contaminado con la mentira. Aunque Geppetto sostiene no decir mentiras, sabemos los lectores- espectadores que no es verdad que no las dice. Benni nos lo muestra de cuerpo entero a través de la escritura del texto teatral, en las didascalias y en el mismo diálogo. El viejo solitario aparece primero en escena, en ese cuarto que hemos descrito, donde todo alude a la falsedad, y habla por teléfono con alguien que no vemos ni escuchamos: él ha concertado una cita para una comunicación sexual en una línea hot. Más tarde querrá convencer a Pinocchia de que unas revistas escondidas dentro de un diario y que tienen por título “Giovani collegiali bagnate...” son una “favola di bambine povere senza ombrello che camminano nella notte, e piove, piove...”.

Ya en el personaje original de Collodi, Geppetto podía leerse ciertamente como ambiguo. Por un lado, es un padre que ama a su hijo y tiene como fin enseñarle ciertas reglas que se ajustan a un sistema de valores determinados. Recordemos como ejemplo el episodio en que Pinocchio tiene hambre y Geppetto le da tres peras, que es lo único que tenía. El muñeco, a pesar de su

hambre, no quiere las peras con cáscara, así que pacientemente el padre se las pela. Luego, al devorarlas, descarta los corazones. Geppetto, que sabe por viejo y por la experiencia misma del hambre, los aparta, no los tira. Cuando Pinocchio se queja de seguir con apetito, él le da los corazones de peras, el niño los come y queda satisfecho. De este modo, la lección es dada al muñeco-niño e, indirectamente, a los lectores.

Pero, por otro lado, él crea su criatura para ganar un poco de dinero, comprarse algo de vino. Además, en su rol de padre que sanciona al hijo, no duda, aunque después se arrepiente, en hacerlo sufrir un poco para que aprenda.

En el Geppetto de Benni, la ambigüedad se ha transformado claramente en falsedad. Lo sexual aparece oculto en el personaje, disfrazado, pero latente. En la escena en que él le propone al clon jugar al padre y a la hija, los movimientos y gestos indicados en las didascalias por el autor orientan el sentido de los mismos a una sexualidad subyacente en la relación de ambos:

GEPPETTO: Va bene. Allora il babbino si mette in poltrona e tu lo massaggi.

Pinocchia lo massaggia partendo dai piedi, con strani gesti, come se lo smontasse e lo ricostruisce. A Geppetto piace.

GEPPETTO: Che bello.

PINOCCHIA: Sarà bello ma è poco produttivo. *(lo massaggia con impeto)*

GEPPETTO: Il gioco si chiama “babbo e figlia” e fa sì che così ci conosciamo meglio...

(pág. 20)

La concepción desencantada del mundo de este Geppetto se basa en un pragmatismo y en un materialismo que niegan los viejos ideales:

GEPPETTO: Uscire dove? Non c'è nulla fuori. Fidati di me, non ti dico bugie. Solo pericoli. Criminali sanguinari. Gatti e volpi di paesi esotici. Alberi scheletrici a cui si impiccano gli innocenti. Serpenti, grosse balene, uomini che sputano il fuoco dalla bocca e gas velenosi. Restiamo qui, in questa piccola casa impaurita. Solo con la paura potremo governare la nostra vita. Un giorno avevo ideali di egualianza, di avventura. Volevo fare le scarpe a Sandokan. Gli zoccoli a Tremalnaik. Fare il ciabattino al Cremlino. Adesso cosa mi resta? Paura e bugie. Questi sono i tempi. Nè giovani nè vecchi, nè carne nè legno. C'era più vita nelle favole. Per questo ti ho voluta con me. Anche tu non sei nè giovane nè vecchia nè carne nè legno, sei il futuro del paese cioè niente. Hai capito? Non c'è niente fuori. (pp. 21-22)

Como es costumbre en Benni, encontramos en éste y en casi todos sus textos una irónica referencia a los tiempos que corren, tiempos signados por la falta de nítidos horizontes ideológicos y culturales. “Paura e bugie” son los símbolos de la sociedad donde reina la nada.

Resulta interesante destacar, además, otra nueva relación que surge de la lectura y que el texto claramente propone. Si observamos la enumeración que hace Geppetto en *Pinocchia*, esta versión femenina de la pequeña marioneta, están presentes allí,

como ya hemos señalado, la mayoría de los personajes importantes de la novela de Collodi. El “afuera”, el mundo exterior hacia donde quiere huir Pinocchia, es el mundo creado por este último, pero se resignifica simbólicamente: los gatos y los zorros, las ballenas y los árboles esqueléticos de donde se cuelgan a los ahorcados, además de los personajes de otras ficciones como Sandokán y Tremalnaik, son tan reales como el Kremlin. “C’era più vita nelle favole” reconoce con amargo desencanto y ninguna esperanza este nuevo Geppetto. Y por eso intenta contar a Pinocchia las viejas mentiras aprendidas bajo la forma de fábulas. Así, en un diálogo entre ambos personajes lleno de alusiones a otras historias maravillosas, se desplegará el humor y la parodia que surge de la confrontación de dos visiones del mundo diferentes. Una Cenicienta que no podría ser entendida hoy, en el marco de una serie de reivindicaciones feministas; un príncipe sospechado de homosexualidad, en un tiempo en el que el tema ha empezado a salir a la luz en las sociedades occidentales. También se alude a un carpintero, el de *Pinocchio*, que construye con sus propias manos una marionetita de madera. De este modo, la obra de Benni juega con su texto de origen también, alude a él como un relato tradicional más que sobrevive en la cultura italiana actual.

Ya al final de la representación, devorado por la ballena, al igual que el Jonás bíblico lo fuera en los orígenes de los tiempos, vemos finalmente a Geppetto. Y en el vientre del enorme animal, escénicamente representado por una gran tela que desciende al mismo tiempo que se escucha una cortina musical de una transmisión televisiva, se lo ve sentado solo en una silla,

acompañado por el “gatogrillo” y el “hadazorro” vestidos como si fueran presentadores de un show- verdad de la TV. A través del decir de estos personajes, encarnados por los mismos actores que hicieron de uno u otro en distintas escenas, es decir, de gato o de grillo, de hada o de zorro, conoceremos parte de la historia anterior de Geppetto que no ha sido contada anteriormente y que tampoco existe en el texto de Collodi: tal es el caso de la referencia a una primera mujer que lo ha abandonado por un “uomo più sano, più giovane, più ricco e disonesto”. Geppetto, desde su miserabilidad se convierte en espectáculo. La ballena que todo lo fagocita, los medios de comunicación, han creado una realidad mediática que parece estar en el lugar de lo real. También él convertido en clon- marioneta de un mundo que lo domina, terminará junto a Pinocchia bailando un baile ridículo, en el que uno se sostiene solo en el otro. Mientras bailan abrazados, de un modo semejante al final de una representación de títeres o marionetas, cae el telón.

Familias y mujeres en *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*” de Natalia Ginzburg”

“A menudo, nada tangible queda del día de una mujer. La comida guisada ha sido ingerida; los niños atendidos se han ido a la cama. ¿En dónde cae el acento? ¿Cuál es el punto destacado en que la novelista debe fijarse?”

(Virginia Woolf, “Las mujeres y la narrativa”,
en *La torre inclinada*)

“Ya no deseaba tanto escribir como un hombre, porque había tenido mis niños, y me parecía que sabía muchas cosas sobre la salsa de tomate, y aunque no las pusiera en el cuento, era útil para mi oficio que yo las supiera; de un modo misterioso y remoto hasta esto servía para mi oficio. Me parecía que las mujeres sabían sobre sus hijos cosas que un hombre no puede saber jamás.”

(Natalia Ginzburg, “Mi oficio”, en *Las pequeñas virtudes*)

En el universo ficcional de Natalia Ginzburg, la familia suele ser el espacio preferido en el que se desarrollan sus historias. Ya en sus primeras obras, algunas reunidas en *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*, como en otras posteriores como *Lessico familiare*, de 1963 y *Caro Michele*, de 1973, las relaciones de madres e hijas,

hermanos y hermanas, maridos y esposas, pueblan las páginas de sus relatos. Y así como este entorno se vuelve casi una constante, también es recurrente el modo que elige la Ginzburg para dar a conocer esas historias, casi siempre contadas desde el punto de vista de personajes femeninos que, en su propia voz como narradores protagonistas, inscriben las voces de los otros.

Me propongo analizar el mundo familiar de estos personajes femeninos en dos de esas novelas breves, *La Strada che va in città* y *Saggitario*. Me interesa especialmente la relación entre madres e hijas, el punto de vista desde el que miran estos personajes narradores su grupo de pertenencia, y el rol que juegan las mujeres en esos grupos, tratando de establecer algunas relaciones posibles con la imagen de familia italiana tradicional.

Si se presta atención al orden cronológico en que fueron escritas las novelas y los cuentos de los *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*, tal como lo señaló la propia autora en su prefacio a esta obra en 1964, vemos que la relación madres e hijas aparece ya en *La strada che va in città*, de 1941, y en otras posteriores en varios años a ésta, como es el caso de *Saggitario*.

La voz narrativa de la primera pertenece a Delia, una joven de dieciséis años que vive con sus padres y sus hermanos en la casa familiar, en las afueras de la ciudad. Su hermana mayor, Azalea, se ha casado ya, a los diecisiete años, con un hombre mayor. Delia ansía ser como su hermana, quien vive en la ciudad, viste pieles y tiene amantes: “Speravo di sposarmi presto e di

andarmene come aveva fatto Azalea”.¹ Puede decirse que todo el relato es la realización de este deseo que, sin embargo, constituye a la vez la pérdida de Delia, pérdida que no remite a su caída, en tanto queda encinta y debe apurar un casamiento sin amor, sino que es pérdida en el sentido de que abandona la otra parte de sí misma, la que la podría haber salvado junto a Nini, un hombre trabajador que en nada se parece, por esto mismo, a los hermanos de Delia.

Como señala Cesare Garboli en la introducción a estas cinco novelas breves, “tutto si svolge in penombra, negli angoli, di nascosto, e tutto è in pieno sole e in primo piano”. En este sentido puede ser leída la novela desde su título: la calle que lleva a la ciudad es la que lleva a Azalea y todo lo que ella representa ser: una mujer que no trabaja, que pasa el tiempo leyendo novelas, fumando, hablando por teléfono con su amante y que no se ocupa para nada de sus hijos. La hermana mayor es vista por Delia como un modelo de mujer liberada de su rol de ama de casa y de madre, modelo absolutamente contrario al que la propia madre de ambas nos remite. Nini -curiosamente una figura masculina- constituiría la otra calle, la que lleva a una “ciudad” diferente de estos dos modelos femeninos, significaría el camino que lleva al mundo de mujeres emancipadas a través del trabajo, que disponen de su dinero y de su vida sencilla y dignamente. Pero no es éste el rumbo que elige Delia, quien no es plenamente consciente de la elección que hace. Hay en este personaje femenino una fuerza que la arrastra al mundo de Azalea, en el

¹ Ginzburg, Natalia. *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*, Torino, Einaudi, 1993, p 23. Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición.

que las nuevas costumbres liberan a la mujer, en parte, del yugo familiar. Lo paradigmático es que Delia sale de ese mundo de la manera, podría decirse, más primitiva: para ingresar a esa otra vida que anhela y que ella asocia a la ciudad, se embaraza de Giulio, el hijo de una familia acomodada. Y esta historia tan vieja y tan simple, sin embargo va mostrando toda una red de complejas relaciones vinculadas a cuestiones sociales subyacentes, que no pasan desapercibidas. Así, en el momento que Delia revela su embarazo a la madre, ésta se convierte casi en su cómplice y lejos de enojarse con ella, se muestra extrañamente feliz mientras comienza a tramitar el casamiento de la hija. Es decir, no hay en ella un lugar para la vergüenza y el agravio, sino una mirada complaciente hacia lo que se entiende como una forma de mejorar la condición social de la hija mujer. Entonces, pese a que desde un principio Delia niega lo que parece ser aceptado por todos (“si dice che una casa dove ci sono molti figli è allegra, ma io non trovavo niente di allegro nella nostra casa”, (p.23), terminará ella misma por hacer de un matrimonio sin amor y del nacimiento de un hijo la vía de escape a una vida como la de su madre, a la que asocia a su casa, al campo (“Odiavo la nostra casa. Odiavo la minestra verde e amara che mia madre ci metteva davanti ogni sera e odiavo mia madre. Avrei avuto vergogna di lei se l’avessi incontrata in città. Ma non veniva più in città da molti anni, e pareva una contadina”, (pp.24-25), al abandono de la belleza o lo que ella entiende por belleza (“Aveva i capelli grigi spettinati e le mancavano dei denti davanti”).

Otra madre y otra hija aparecen en esta misma novela: Delia, para ocultar el embarazo, debe partir. Así lo disponen su

madre y su hermana, y de este modo se revela cómo las figuras femeninas, desde un ángulo de la familia, dominan y entretejen las acciones a seguir. Lejos de su hogar, pasará escondida un tiempo en casa de su tía y de su prima Santa hasta que se realice la boda. Ambas viven solas y son aún más rudas y más pobres que Delia y se contraponen, tanto a ella como a Azalea y su madre. Mientras que estas últimas parecen estar a mitad de camino en lo que respecta a los modos de actuar y las convenciones sociales que rigen el mundo femenino de la época, Santa y su madre, sobre todo esta última, están atadas a ideas más primitivas en relación con el rol de la mujer y sus libertades. Santa ansía ir a la ciudad, a la que sólo ha visitado una o dos veces en su vida y, además desea casarse con su novio, pero permanece atada a su madre casi como si fuera una niña.

El mundo en que estos personajes actúan es representado por la Ginzburg a través de mínimos detalles ligados a lo femenino. Dice la autora en “Mi oficio”:

Cuando uno escribe un cuento, debe poner en él lo mejor que posee y que ha visto, todo lo mejor que ha recogido en su vida. Y los detalles se gastan, se echan a perder si uno los lleva consigo sin utilizarlos durante mucho tiempo. No sólo los detalles sino todo, todas las ocurrencias y las ideas.²

Por ejemplo, la preocupación de Delia por los vestidos

² Natalia Ginzburg, *Las pequeñas virtudes*, Barcelona, Acantilado, 2006, p.92.

Adesso era venuta l'estate e cominciai a pensare a tutti i miei vestiti per rifarli. Dissi a mia madre che mi occorreva della stoffa celeste, e mia madre mi chiese se credevo che avesse i portafogli dei milioni, ma io allora le dissi che mi occorreva anche un paio di scarpe col sughero e non potevo far senza, e le dissi: *_Maledetta la madre che t'ha fatto_*. Mi presi uno schiaffo e piansi una giornata intera chiusa in camera.³ (p. 27)

Se complementa con la imagen de la tía arrodillada, con los alfileres en la boca, recordando las épocas pasadas en las que ella iba todos los días a la villa a medirle sus vestidos de seda a la condesa: "Era un gusto sentirsi fra le dita quelle sete, quei pizzi..." (p. 53).

Junto a estos aspectos del mundo femenino conviven las cuestiones materiales que atraviesan sutilmente todas las relaciones familiares de esta novela. De este modo, los bienes, las cosas que anhelan las mujeres de este universo ficcional que tanto se asemeja al mundo real, son concebidos desde el particular punto de vista de los distintos personajes, cuyas voces Delia va registrando en su propio discurso, sin comentar, sin juzgar. Así, las pieles que usa Azalea, son menospreciadas por la tía, quien sabe por oficio cuáles son las buenas y cuánto cuestan:

Chi sa cosa si crede, perchè d'inverno porta la pelliccia, - diceva.- La contessa ne aveva tre di pellicce e le buttava in braccio al servitore entrando come se fosse stata tela

³ Ginzburg, N. *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*, Torino, Einaudi, 1993, p.27

straccia. Eppure so io che prezzo avevano. Le conosco bene le pellicce. Quella di Azalea è coniglio. Puzza di coniglio da un metro lontano.”⁴

Como vemos, estas primeras novelas de Natalia Ginzburg rescatan poéticamente las pequeñas cosas del mundo de las mujeres y la familia. Ya Virginia Woolf en un ensayo de 1929, “Las mujeres y la narrativa”, planteaba algunas de las dificultades que enfrentaban las escritoras a la hora de escribir sus novelas, tanto en lo referente a su profesión como a los mundos específicamente femeninos de los que pretendían dar cuenta:

La historia de Inglaterra es la historia de la línea masculina, no de la línea femenina. De nuestros padres siempre sabemos algún hecho, algún rasgo distintivo. Fueron soldados o fueron marinos, desempeñaron tal cargo o elaboraron tal ley. Pero, ¿Qué queda de nuestras madres, nuestras abuelas, nuestras bisabuelas? Nada, salvo cierta tradición. Una era bella, otra pelirroja, y la reina besó a la otra. Nada sabemos de ellas, salvo sus nombres, el día de su matrimonio y los hijos que dieron a luz.⁵

En los hechos en que estas voces narradoras se detienen, vamos viendo una serie de costumbres y tradiciones del mundo de las mujeres y los cambios que han ido sufriendo esas tradiciones. En el mismo ensayo ya citado, Virginia Woolf agrega:

⁴ Op. Cit. p. 54

⁵ Virginia Woolf, “Las mujeres y la narrativa”, en *La torre inclinada y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 162.

Por primera vez este territorio tan oscuro comienza a ser explorado por la novela. Pero, al mismo tiempo, la escritora debe también dar cuenta de los cambios que en las mentes y costumbres de las mujeres han producido los accesos a las profesiones. La escritora ha de observar el modo en que el vivir de las mujeres ha dejado de ser subterráneo, ha de descubrir los nuevos colores y matices que la mujer muestra, ahora que está en contacto con el mundo exterior.⁶

Ese territorio en transformación es explorado por la Ginzburg no sólo en *La strada...*, sino también mucho más profundamente en *Saggitario*, donde otra vez encontramos un narradora protagonista que casi no habla ya de sí misma, sino otra vez de su entorno familiar, especialmente de su madre. Esta narradora nos recuerda al “yo” de “Los zapatos rotos”, en tanto corresponde a la voz de una mujer joven que vive con una amiga y que se dedica a las letras. Pero, fundamentalmente, se relaciona en el hecho de que se muestra ajena a las convenciones que rigen para la mayoría de las mujeres en la época, y busca huir por momentos de esas imposiciones, aunque no puede lograrlo plenamente:

...no tardaré en partir y volver junto a mi madre y mis hijos, a una casa donde no me estará permitido llevar los zapatos rotos. Mi madre se ocupará de mí, me impedirá utilizar alfileres el lugar de botones, y escribir hasta altas horas de la madrugada. Yo, a mi vez, me ocuparé de mis hijos, venciendo la tentación de mandarlo todo a paseo.

⁶ Op. Cit., p. 169.

Volveré a ser seria y maternal, como me ocurre siempre que estoy con ellos, una persona distinta de la que soy ahora, una persona a la que mi amiga no conoce en absoluto.⁷

En *Saggitario*, novela que es de 1957, encontramos madres e hijas que contrastan en modos de ser y de actuar. Scilla y su hija Bárbara se oponen a la narradora protagonista y su madre. También está Giulia, la hermana de la narradora, quien a diferencia de lo que ocurría en *La strada...* es muy distinta de quien habla, pero no se constituye como un modelo a seguir, sino todo lo contrario. Hay una distancia entre ellas, distancia que se percibe claramente por cómo construye quien habla su visión sobre los otros. No escuchamos su particular modo de ver el mundo, sino lo que nos deja saber por lo que otros dicen. Así, por ejemplo, Giulia es vista por su madre como un tipo de mujer sin horizonte, un ser poco arraigado a la vida, pero no sabemos qué piensa la narradora misma sobre su hermana. Lo mismo nos ocurre con su madre, cuya voz escuchamos en la de la narradora hija: vamos siguiendo el empeño que pone esa mujer para convertirse en alguien de la ciudad y de cierta cultura. Sus palabras nos van revelando el complejo y extraño camino que transita entre el deseo de ser moderna y liberal, y el hecho de estar inconscientemente todavía arraigada a ciertas concepciones y modos de actuar que la atan a otros tiempos pasados. De este

⁷ Natalia Ginzburg, “Los zapatos rotos”, en *Las pequeñas virtudes*, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 24

modo, es posible ver que sobrevive en ella cierta actitud celestinesca que busca casar a las hijas con un buen partido.

Se puede decir que a lo largo de todo el relato, a través de la recuperación de voces y hechos, vamos viendo cómo esa figura materna se despliega en el intento de ser una mujer diferente, acorde a los tiempos que corren. El narrador, ya lo hemos señalado, no evalúa, sólo muestra y en ese mostrar somos los lectores quienes debemos leer más allá de lo que dice, una sospecha de que todo ese mundo al que la madre quiere pertenecer está sujeto con alfileres, los mismos que la tía modista se ponía en la boca para adecuar los vestidos a las figuras de sus clientas.

Por otra parte, Bárbara y Scilla buscan constantemente demostrar que son mujeres modernas y superadas, mujeres que no responden a convenciones sociales, ni a valores o roles ya determinados. Sin embargo, sufren las presiones sociales:

No, disse Scilla, non era semplice allevare una figlia; e si pensava che adesso, nella nostra società moderna, certi pregiudizi dovessero essere scomparsi; invece no, invece lei per il fatto che era separata dal marito si trovava esposta a tutte le maldicenze. E Barbara poi era così chiassona e bamboccia, che tanti la pigliavano per civetta, quando invece non era che una monella, e mia madre disse che infatti Barbara non aveva una buona fama, ed era meglio che si sbrigasse a sposarsi perche in giro ne parlavano male." (pp. 243-244)

También en esta novela breve hay un joven de familia acomodada, del sur de Italia, que se casará con Bárbara, quien al

final irá a vivir a esas tierras lejanas de donde él proviene, tierras con otras costumbres y otras concepciones del mundo. Resulta interesante en este punto señalar que las figuras masculinas parecen funcionar como un espejo que devuelve las imágenes invertidas del mundo femenino. Es importante destacar que las madres de los personajes masculinos funcionan de manera diferente. Ellas actúan como si debieran resguardarlos de todas las artimañas que las mujeres conocen para casarlos. Se establece en algunos casos una verdadera lucha de poder entre la suegra y la nuera, lucha de la que el hombre en cuestión permanece fuera, casi en una aceptación de los dominios de las mujeres, que por lo general, no son sólo los espacios de lo doméstico, sino una femenina red invisible por la que su poder fluye.

Tanto Scilla como la madre de la narradora terminan sus historias con los sueños rotos. No importa que Scilla haya engañado a la madre robándole todos sus ahorros: el lector no se sorprende al final cuando esto ocurre, porque la voz de la narradora ha mantenido una distancia y nos ha dado algunos signos para dar base a esta sospecha. Nos ha ido dando pistas a través de las palabras de los otros, nos ha hecho confrontar costumbres y concepciones del mundo en ambas mujeres, su madre y la de Bárbara, y en ese camino hemos leído los indicios de lo que más tarde comprobaremos: la ingenuidad de una y sus deseos de ser una mujer moderna, han sido aprovechados por la astucia de la otra para engañarla.

Tal vez haya en estas novelas ciertos ecos de los mundos pavesianos, como es la oposición campo-ciudad o la confrontación de dos modos distintos de ver y los engaños a los

que esto puede llevar. Pero lo que queda sin dudas claro, más allá de todas las relaciones que podamos establecer, es que el mundo familiar, con su riqueza y complejidad, es una especie de lo que Pavese llamaba su “monotonía”, es decir, ese volver una y otra vez del escritor a las mismas cosas. La familia está presente en la mayor parte de la producción de Natalia Ginzburg, aún en aquellas obras que no son pura ficción sino que están a mitad de camino, entre lo autobiográfico y lo ensayístico, como son por ejemplo, “Los zapatos rotos” de *Las pequeñas virtudes*, entre otros.

El análisis sobre el tema podría extenderse a los otros cuentos y novelas que componen *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*. Me basta por ahora insistir en que el mundo de madres e hijas que crea Natalia Ginzburg en sus novelas es bello no sólo porque recupera detalles de un universo en que las mujeres nos reconocemos, sino también porque ella ha logrado de un modo poético rescatarlos del olvido. Tal vez sea esto lo que hace que estos relatos suenen tan especiales para nosotros los lectores, y sobre todo, las lectoras mujeres de cierta generación, pues en ellos hay algo de viejas historias y costumbres de otras épocas, de madres y abuelas, de un tiempo pasado, definitivamente ya ido.

Referencias

- Ginzburg, N. (2006). *Las pequeñas virtudes*. Barcelona, Acantilado.
- Ginzburg, N. (1993). *Cinque romanzi brevi ed altri racconti*, Torino, Einaudi.
- Woolf, V. (1977). *La torre inclinada y otros ensayos*, Barcelona, Lumen.

Una lectura de *La bella estate* de Cesare Pavese como *bildungsroman* moderno

La bella estate de Cesare Pavese ha sido leída por la crítica frecuentemente, como la mayoría de las obras de este autor italiano, en relación con los mitos y especialmente, en el caso de esta *nouvelle*, con los del sacrificio y la fiesta. Como es sabido, los mitos constituyeron un centro de interés particular e indiscutible para el autor piamontés, no obstante, es posible proponer una lectura de esta obra como novela de aprendizaje o *bildungsroman*, sobre todo si concebimos el género como “una categoría fundamentalmente fluida en la que las distintas obras concretas pueden marcar diversos grados de pertenencia” (Jost [1969], citado por Prieto: 2008).

El término *bildungsroman* designa, desde sus orígenes, un tipo de novela que relata la formación o educación por la que atraviesa un personaje joven en su camino hacia la adultez. El relato así planteado está marcado, entonces, por los distintos episodios o pasajes que vive el protagonista en el camino de construcción de su identidad y la conciencia de sí mismo.

De este modo, el punto de partida de la novela de formación es la toma de conciencia del personaje de la propia conflictividad, conciencia que surge de la percepción de la alteridad y de la propia carencia (Prieto: 2008).

El *bildungsroman* tiene su origen en el mito iniciático, relato cuya presencia fuera señalada en todas las culturas conocidas hasta ahora por Mircea Eliade y Joseph Campbell. La existencia

de este subgénero se extiende hasta nuestros días y exhibe en su desarrollo transformaciones que lo han vuelto más flexible en cuanto a sus rasgos constitutivos. Ha sido la modernidad, con todo lo que ella supone, la que ha venido a poner en tela de juicio algunos de sus supuestos esenciales. Así, un aspecto importante a considerar es que, desde la perspectiva moderna, resulta imposible sostener la identidad unitaria y coherente del sujeto, razón por la cual la necesaria estabilidad que debería lograr ese sujeto al final de todo su proceso de aprendizaje en este tipo de relato, ya no puede ser alcanzada. Como señala Prieto,¹ el *Bildungsroman* comienza a leerse

“como el trayecto de un volver a sí a partir del ser-Otro, con lo que el enfrentamiento entre individuo y mundo deja de verse como tal, y ambas entidades adquieren fronteras permeables, cosa que va en detrimento de la presentación de un protagonista sólido y perfectamente trazado, y favorece la incorporación a la tradición de anti-héroes sin atributos y personajes inacabados y socialmente esquinados”

En “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, Mijaíl Bajtín ofrece una clasificación de los distintos tipos de novelas de desarrollo del hombre, de los cuales el último que menciona en el estudio citado, es el más importante porque en él

¹Víctor Escudero Prieto, “Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman”, 2008.

“el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico. La transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico.”²

Nos proponemos en este breve ensayo analizar el tiempo en que transcurre el proceso de aprendizaje de Ginia, la protagonista de *La bella estate* de Cesare Pavese, los espacios en los que ella se mueve, lugares íntimamente ligados al camino que recorren su devenir de adolescente a mujer, y los modelos femeninos que se relacionan con esos espacios y ese tiempo.

En esta novela de Pavese, el aspecto cronotópico resulta sumamente significativo a la hora de analizar la representación de la naturaleza y las costumbres e ideas de los personajes masculinos y femeninos que la componen. La obra fue escrita entre el 2 de marzo de 1939 y el 6 de enero de 1940 y publicada finalmente nueve años después. No obstante, en 1946, en la revista “*Darsena nuova*” de Viareggio, primero vieron la luz los capítulos V y VI con el título “*Cattive compagne*”. Es importante hacer estas referencias para, como señala Antonio Catalfamo,³ comprender las razones del retardo respecto de la publicación de la novela, debidas por un lado, a “motivos de decencia”, porque, en pleno régimen fascista no se podía hablar de temas “escabrosos” como era considerado el lesbianismo en el contexto

²Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, p. 210.

³ Antonio Catalfamo, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, Roma, Aracne Editrice, 2005.

del fascismo; por otro, el propio juicio negativo expresado por Pavese sobre esta obra resultó ser un obstáculo, dado que él se encontraba, concluida la Segunda Guerra Mundial, en su fase de mayor compromiso político- literario en relación con el PCI, y consideraba la publicación en ese particular momento de una novela que no tenía que ver con la política como un error.

La novela relata el pasaje a la edad adulta de Ginia, una joven modista que entra en relación con una amiga de costumbres un poco turbias, Amelia. Ambas frecuentan el estudio de un pintor para quien modelan desnudas. Ginia, que es joven e ingenua, se siente atraída desde un principio por ese mundo extraño y excitante. Entrar en el estudio del pintor significa para ella ingresar en un mundo misterioso y quizás prohibido para alguien de su condición social. Ella se enamora de Guido, el pintor, y con él hace su iniciación sexual. Al final, la aventura dura lo que dura el verano y a Ginia, desencantada y con la inocencia perdida, sólo le queda la amistad dudosa y corrupta de Amelia.

Cuando el autor la escribió, el título que le dio en principio a esta obra fue *La tenda*, mas cuando la publicó, años después en un solo volumen conformando una trilogía junto a *Il diavolo sulle coline* y *Tra donne sole*, apareció bajo el nombre de *La bella state*. Este cambio de título es significativo, porque permite percibir un giro semántico que pone el acento en el tiempo cíclico de las estaciones y propone, entre otros aspectos, fijar la atención en el cambio, en el pasaje de una etapa a otra, de la adolescencia a la adultez. En el primer título que recibió la novela se alude metafóricamente a la “tenda” o cortina, motivo importante que

servirá para ocultar el espacio en el que Ginia deja de ser niña y comienza a ser mujer; también la cortina es el objeto que impide que su desnudez y pérdida de la inocencia se vuelvan públicas, cosa que al final sucede cuando Rodrigues la espía a escondidas. Más aún, ese primer título bien puede referirse al himen y la pérdida de la virginidad.

En lo que respecta a su título definitivo, en español “El hermoso verano”, menciona a su manera una ausencia que está presente (valga el oxímoron), prácticamente a lo largo de todo el relato de iniciación de Ginia y que es la estación del verano. Sólo al principio de la novela es verano y, al final, simplemente se alude a la llegada de la próxima primavera, un nuevo comienzo, y al deseo de renacimiento del personaje, pero también la conciencia del cambio y la pérdida para siempre de una etapa de la vida. El resto del tiempo transcurre en el frío invierno de la ciudad.⁴

Como señala Bajtín, se trata de saber

“ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en

⁴“Constata entonces el lector que el verano del título es a la esperanza y la ilusión de juventud lo que el invierno venidero es a la madurez desengañada, y que el hedonismo aparente que proclama a voz en grito en el relato la consigna del *carpe diem* (...) esconde la inseguridad, la soledad interior y el destino truncado que nos consume sin remedio.”, en “El bello verano, de Cesare Pavese”, Javier Aparicio Maydeu.

todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos).”⁵

La naturaleza propone la ilusión del retorno. La cíclica sucesión de las estaciones vela en cierto modo la imposibilidad que tiene el ser humano de volver a vivir lo ya vivido. El hermoso verano que vive Ginia no volverá ya más, porque aunque vuelva la estación del calor y los frutos, ella ya no será la misma. Habrá dejado de ser niña, una “cría” como la llaman los otros personajes, para pasar a ser una mujer, un determinado tipo de mujer, con la buscada pérdida de su virginidad.

Por otra parte, en relación con el tiempo histórico, claramente el transcurso de su proceso de aprendizaje sucede durante el fascismo. Severino, su hermano, asiste obligado, todo vestido de negro, (es un “camisa negra”), a un acto político. La Italia fascista no es aludida en forma directa más que en este aspecto puntual, pero creemos que el peso verdadero de este contexto está relacionado con el proceso de aprendizaje e iniciación que lleva adelante la propia Ginia y toda la tensión que vive ella entre su deseo de ser una mujer libre, como Amelia, su mentora y modelo a seguir, o seguir siendo una pobre ayudante de modista, casi una obrera, con una vida gris, alienada y conforme a los mandatos sociales.

Recordemos que Ginia tiene al comienzo de la novela sólo dieciséis años y que su entretenimiento más frecuente es salir

⁵ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2008, p. 213.

siempre a pasear con su amiga Rosa, a quien ella considera inferior por sus modales y costumbres.

Luego entra en relación con Amelia, un poco mayor que ella, que se dedica a modelar desnuda frente a unos pintores que la contratan cada tanto. Amelia vende la imagen de su cuerpo desnudo, y tal vez vende también su cuerpo como prostituta. Esto último no queda explícitamente dicho, porque el relato en tercera persona focaliza especialmente desde la perspectiva de Ginia, quien no alcanza a ver claramente todo lo que vive. Es el lector el que, por momentos, sabe más que ella y sospecha el engaño del que va a ser víctima. Por esta misma razón, también es el lector el que puede leer la ironía que no alcanza a percibir Ginia, quien “vive sulle soglie del male con l’entusiasmo di chi ne ignora l’esperienza e la fatalità.”⁶

Guido, un pintor casi desconocido, y Rodrigues, su compañero también pintor, son los personajes masculinos más importantes. A la casa es llevada Ginia por Amelia, y entre esta última y los otros dos hay un pasado del que Ginia siente estar excluida, como los niños de las relaciones ocultas de los mayores, y por eso mismo ese pasado se convierte en un elemento más que hace nacer en ella el deseo de ser otra, ser como Amelia, una mujer.

Es significativo que la iniciación sexual que elige Ginia se produzca en un ámbito marcadamente distinto de aquel en el que ella vive. El estudio de Guido, en realidad una mísera habitación sucia y húmeda, rasgos que se podrían poner en relación con la

⁶Furio Jesi, “Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio”, Einaudi, Trento, 2006, p. 16.

pérdida próxima de la inocencia de Ginia, se opone al espacio de su propio hogar, en el que ella hace los quehaceres domésticos y cocina para su hermano Severino. Tanto es así que Ginia se siente impulsada, una vez que toma confianza con Guido, a representar el papel modélico impuesto a la mujer: ella aseá la casa de Guido, desea realizar allí más de una vez el rol de mujer como ama de casa. Es probable que, al ser la amante de Guido, sea ésta una forma de afirmarse en ese espacio que no le pertenece, desempeñando una tarea impuesta y aceptada socialmente para la mujer. Pero nosotros, más bien, leemos en este acto la ambigüedad a la que está sujeta Ginia en esa búsqueda de sí misma. Ella reniega de ser confundida con las simples obreras, no se siente a gusto siendo una pobre ayudante de modista y tampoco le agrada tener que ocuparse de atender a su hermano *como si* fuera su esposa. Lo que sí la complacía era sentir en cierto modo su dominio, como una señora, en el espacio de la casa:

“Rosa lo chiamava ‘tuo marito’, per continuare lo scherzo, ma non di rado Ginia si rabbuiava e ribatteva che avere tutte le noie della casa ma non l’uomo, era poco allegro. Scherzava, Ginia – perché il suo piacere era proprio di starsene quell’ora in casa da sola, come una padrona-, ma a Rosa bisognava di tanto in tanto far capire che non erano più bambine.”⁷ (pág. 11)

Ginia, por el hecho de ser mujer en un sistema dominado por los hombres, sobre todo en los tiempos absolutamente

⁷Cesare Pavese, *La bella estate*. Torino, Einaudi Tascabili, 2006, p. 11. Todas las citas han sido extraídas de esta edición.

patriarcales del fascismo, tal vez sólo pueda ser dueña de su cuerpo, de elegir cómo y con quién se iniciará sexualmente. Recordemos que durante el fascismo, bajo el slogan “Le donne a casa”, el papel que se les atribuía a las mujeres en la sociedad era fundamentalmente el de madre, de reproductora, y de figura puesta al servicio del hogar y la nación. No era bien visto que trabajara fuera de la casa y se pensaba que su deber era crear a las nuevas generaciones fascistas y transmitir los valores de la cultura italiana.⁸

El mundo del arte simbolizado por la habitación del pintor, aunque sea un espacio mísero y oscuro, se le presenta a Ginia como una liberación personal de estos mandatos sociales fuertes y como la posibilidad de ser otra. Puede decirse que desde un principio ella busca como una verdadera transgresión perder su virginidad con Guido, expresada en el deseo de modelar desnuda para él. Sabe que no hay nada inocente en ese modelaje, que mostrar su cuerpo es también darlo, y así sucede efectivamente. El engaño que sufre es el de ser espiada por Rodrigues cuando se desnuda al posar, eso es lo que la hierde.

El cuerpo y la sexualidad son las dos formas relacionadas entre sí, de liberación de la protagonista. El deseo de modelar desnuda, que se transforma casi en una obsesión para Ginia, es también el deseo de volverse visible para los otros. Así, al ser retratada, en cierto modo es como si adquiriera existencia, al punto de que cuando Barbetta, otro pintor más viejo, se queda

⁸Caviglia, María Jorgelina. “Le donne a casa”: aspectos de la política de género del fascismo italiano. Cuadernos del Sur, Historia, N° 33 Bahía Blanca, 2004.

con su rostro dibujado, ella siente que ha quedado expuesto algo de ella misma:

“Ginia non era piú cosí contenta come prima, e appena sveglia aveva pensato ai suoi ritratti rimasti in mezzo ai nudi di Amelia, e a quel tremendo batticuore cha aveva provato. Nutriva un filo di speranza di farsi regalare le sue facce, non tanto per averle quanto perché non restassero esposte, là in mezzo, alla curiosità di chiunque.” (pág. 28)

Guido no la retrata desnuda enseguida a Ginia. Si bien ella se convierte pronto en su amante, no es hasta el final que él se dispone a plasmar su imagen en la tela y esto porque la joven le insiste ante la sospecha de que Amelia tiene algo con él que aún ella no ha tenido. Realizado este acto final de modelaje, cree que ya nada habrá de distinto entre las dos.

La cortina roja que separa la habitación del estudio en el apartamento de Guido es un motivo importante en todo el proceso de aprendizaje de Ginia. Cuando ella va por primera vez a ese lugar junto con Amelia, alcanza a atisbar lo que hay detrás de la cortina: una cama deshecha que le llama la atención y que le hace pensar que sería bonito estar allí, detrás de la tela divisoria, espionando al otro lado, en el que está. Este pensamiento alude a su mismo deseo de ser otra y de ese modo colocarse en otro lugar, el de los adultos que hacen cosas fuera de la vista de los demás en un espacio privado. Es lo que hace Rodrigues al final, espirla detrás de la cortina, cuando ella posa desnuda ante la mirada de Guido y Amelia. El descubrimiento de ese engaño del que todos sabían, menos ella, la hace sentir avergonzada y por eso huye

desesperadamente de la casa de Guido. No obstante, luego se arrepiente de haber reaccionado de ese modo, de llorar y asustarse. Más bien, cree que debería haberse reído de la situación, como hubiera hecho Amelia, se dice a sí misma.

Desde un principio el narrador nos deja en claro que Ginia no quiere ser igual a las otras jóvenes de su edad y que se considera superior a ellas, ya que no tiene los mismos comportamientos de esas jóvenes obreras:

“Di comune, Ginia e Rosa non avevano che quel pezzo di strada e una stella di perline nei capelli. Ma una volta che passavano davanti a una vetrina e Rosa disse: -Sembriamo sorelle, -Ginia s’accese che quella stella era ordinaria e capí che doveva portare un cappellino se non voleva parere anche lei un’operaia.” (pág. 10)

“Ma quando andavano insieme a ballare, Rosa era necessaria perché dava a tutti del tu, e con le sue matterie faceva capire agli altri che Ginia era piú fine.” (pág. 11)

Ginia elige perder su virginidad con Guido porque esa acción la hace ser verdaderamente diferente, según sus ideas, de las que son como Rosa, que se entregaban en los prados a otros obreros:

“Volevano sempre portarle nei prati. Con loro non si poteva discorrere e bisognava stare subito sulla difesa.” (pág. 12)

La fábrica es la que vuelve a las jóvenes como Rosa, brutas, algo tontas y sin modales, piensa Ginia. Por eso cree que en el

mundo de Guido, como le dice Amelia, se aprende a estar en sociedad.

No obstante, ni siquiera Amelia escapa a la mirada de Ginia, quien la subestima por momentos viéndola como que es una pobre diabla, que no usa medias porque no las tiene, viste siempre un mismo y bonito vestido a falta de otro y su boca no luce bien pintada. Quizás, lo único que puede hacer Amelia es abrirla la puerta a un mundo al que no accedería sola o con una muchacha como Rosa, su antigua amiga. De todos modos, no deja de ser ambigua su relación con su mentora, y por momentos la admira, en otros la detesta o la compadece. Además, sexualmente ambigua es también su inclinación hacia Amelia, quien en un momento la besa en la boca y más tarde la invita a modelar desnuda con ella en casa de una pintora.

Al final, después de su huida de la casa de Guido, no vuelve a ver a Amelia durante varios días. Comprende que ha actuado como una niña, como una “idiota” y que no ha debido llorar:

“Mentre tutti ridevano e cercavano di consolarla, Ginia corse a piedi nudi alla tenda e si vestí disperata. Nessuno la seguì là dietro. Ginia strappò la cintura delle mutandine per fare più presto. Poi rimase in piedi nel buio, piena di ribrezzo per le lenzuola del letto sfatto. Fuori, tutti tacevano.

-Ginia,- disse la voce di Amelia, vicino alla tenda, -si può?
Ginia aferrò la tenda e non rispose.

- Lasciala stare,- disse la voce di Guido, -è una scema.”
(pág. 107)

No se puede dejar de destacar que a lo largo de la novela, cada vez que Ginia llora frente a Guido, sea por emoción o por tristeza, él no se conmueve; es más, se molesta y le pide que no lo vuelva a hacer.⁹ En cierto modo, pareciera que Guido la obligara a jugar el papel de mujer, de cierto tipo de mujer fuerte y para nada melodramática, y no le dejara ser ya niña, que la impulsara a asumir el rol que ella misma ha elegido en ese juego. Ginia cree que él se molesta cuando llora porque es un campesino, por más que en la ciudad se dedique a pintar (“Guido è un contadino e mi tratterà male. Che cosa hofatto a non ridere”. (pág. 107)

Como consecuencia de sus cambios, comienza a adoptar las actitudes de Amelia: no se molesta en cocinarle a su hermano, no lava los platos, comienza a fumar y a tener mucho tiempo libre, que gasta tirada sobre el sofá. Recorre su desnudez frente al espejo sin miedo, aceptando que Guido ni siquiera pensaría ya en ella.

La frase final con la que se cierra la novela, a la vez que devuelve a Amelia el lugar de mentora de Ginia, cierra el relato dejando un final abierto:

“-Andiamo dove vuoi,- disse Ginia, -conducimi tu.”
(pág.111)

No sabemos qué sucederá con la protagonista, si seguirá los pasos de Amelia, si volverá al estudio de Guido, en fin, cuál es

⁹“Ginia aparece retratada como la joven frágil, vulnerable, que detesta Pavese. En el relato ‘Un domingo’, escribe el autor: ‘En la sucia pantalla se iluminaba un rostro pálido, delicado, uno de esos grandes rostros de jovencita inocente de aire infantil, que nunca falta en las novelas y que me cripa insoportablemente los nervios”, en “La mujer en la narrativa de Cesare Pavese”, Marta Rivera.

el camino que seguirá su vida. Sólo queda en claro que Ginia ha realizado su proceso de aprendizaje en un mundo que le era ajeno. No importa que ese proceso la conduzca a un fracaso (“Era lei che aveva voluta far la donna en non c’erariuscita” -pág. 108) y la devuelve a la monotonía de su vida anterior (“Quando si è stupide si torna a casa. ‘Sono una povera disgraziata’, diceva Ginia, rasentando i muri” -pág. 108).

Por un momento, en la soledad de su casa añora el tiempo perdido. Se convence a sí misma de que las estaciones retornan, pero sabe que ella no va a ser la misma y que el hermoso verano aquel en el que ella era otra, no volverá jamás:

“In certi momenti, per le strade, Ginia si fermava perché di colpo sentiva persino el profumo delle sere d’estate, e i colori e i rumori e l’ombra dei platani. Ci pensava in mezzo al fango e alla neve, e si fermava sugli angoli col desiderio in gola. “Verrà sicuro, le stagioni ci sono sempre”, ma le pareva inverosimile proprio adesso ch’era sola. ‘Sono una vecchia, ecco cos’è. Tutto il bello è finito’”. (pág.110)

Para concluir, podemos sostener que Ginia lo que más parece lamentar es el retorno a su vida anterior, en el espacio de su casa, no su aventura sexual. La pérdida de la virginidad - buscada por ella- y su ingreso por un tiempo en un mundo que no le es propio y que está en cierto modo liberado de las imposiciones sociales del fascismo, creemos que constituye un aprendizaje de la protagonista en la búsqueda de su libertad personal. Más allá de lo inacabado de su personalidad y de su propia ambigüedad, todo su itinerario exhibe de un modo no

exento de transgresión para los lectores de la época, aquellos aspectos que un sistema autoritario y represor imponía combatir: el lesbianismo, la prostitución, la pérdida de la virginidad fuera del matrimonio, la negación del casamiento y el abandono del rol reproductor de la mujer.

Referencias

- Arango Rodríguez, Selen Catalina. “La novela de formación y sus relaciones con la pedagogía y los estudios literarios”, Folios n.30 Bogotá jul./dez. 2009
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2008.
- Biedma, Salvador. “Pavese, un viajero sin destino”, en <http://lamaquinadeltiempo.com>
- Caviglia, María Jorgelina. “Le donne a casa”: aspectos de la política de género del fascismo italiano. Cuadernos del Sur, Historia, Nº 33 Bahía Blanca, 2004.
- Escudero Prieto, Vívtor. “Reflexiones sobre el sujeto en el primer *Bildungsroman*”, 2008.
- Jesi, Furio. “Cesare Pavese dal mito della festa al mito del sacrificio”, Einaudi, Trento, 2006.
- Maydeu, Javier Aparicio. “El bello verano, de Césare Pavese”, en <http://letraslibres.com>
- Pavese, Cesare. *La bella estate*. Torino, Einaudi Tascabili, 2006.
- Rivera, Marta. “La mujer en la narrativa de Pavese”, en *Espéculo* Nº 3. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/cpavese.htm>