



ESTUDIOS ITALIANOS

Vol IX, issue 1-2 (2021)  
n° 15



DOSSIER: Luz y sombra. Un acercamiento a la Scapigliatura.

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (Nº15)  
VOL. IX, ISSUE 1-2 (2021)**

**Publicación semestral**

**Edita**

Asociación Cultural Zibaldone  
C/ Santa Bárbara, 5  
46111, Rocafort – Valencia

**ISSN: 2255 - 3576**

[www.zibaldone.es](http://www.zibaldone.es)  
<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/index>



Los textos publicados en esta revista están -si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>>.

**DIRECTOR / EDITOR**

Juan Pérez Andrés. Doctor en Filología. Valencia, España

**JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR**

Paolino Nappi. Doctor en Filología. Univ. Valencia, España

**CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD**

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España  
Berta González Saavedra. Doctora en Filología Clásica y Linguística Indoeuropea

Ivana Margarese. Doctora en Estudios Culturales. Palermo, Italia  
Juan Francisco Reyes Montero. Licenciado en filología clásica. Univ. Cádiz, España

Adele Ricciotti. Doctora en Filosofía. Bolonia, Italia  
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia  
Massimiliano Vellini. Licenciado en Ciencias Políticas. Univ. Pavia, Italia

**CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD**

Dra. Angela Albanese, Università di Modena, Italia  
Dr. Michele Cometa, Università degli Studi di Palermo, Italia  
Dra. Adriana Crolla, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina  
Dr. Juan Carlos De Miguel, Dept. Filología Francesa e Italiana, Univ. Valencia, España  
Dr. Paolo Fasoli, Dept. Lenguas Romances, Hunter College, Nueva York, EEUU  
Dr. Paolo Puppa, Università degli Studi di Venezia, Italia  
Dr. Gaetano Rametta, Università di Padova, Italia  
Dra. Marina Sanfilippo, Dept. Filologías Extranjeras, UNED, Madrid, España  
Dr. Giorgio Taffon, Università di Roma Tre, Italia  
Dr. Salvo Vaccaro, Università di Palermo, Italia

**ILUSTRADOR**

Juan Díaz Almagro

**DOSSIER MONOGRÁFICO**

- 3-14 Roberto Carnero, *Los caracteres de la narrativa breve scapigliata: modelos, protagonistas, ejemplos*
- 15-24 Tommaso OTTONIERI, *La trayectoria de una mancha. En torno al narrar humorístico.*
- 25-43 Alessandra Ruffino, *Giovanni Faldella flâneur d'Europa*
- 44-65 Juan PÉREZ ANDRÉS, *Abecedario scapigliato. Doce poemas para acercarse a una generación poética*

**TRADUCCIONES. LUZ Y SOMBRA. UN ACERCAMIENTO A LA SCAPIGLIATURA**

- 66-89 Arrigo BOITO, *El alfil negro; El puño cerrado*
- 90-109 Camillo BOITO, *El demonio mudo; Cuatro horas en el Lido*
- 110-168 Iginio UGO TARCHETTI, *Rey por un día. Historia de veinticuatro horas de mi vida; En busca de la muerte*
- 169-188 Carlo DOSSI, *La maestra de inglés; Odio amoroso; Una visita al papa*
- 189-216 Luigi GUALDO, *La canción de Weber; Una apuesta*
- 217-229 Giovanni FALDELLA, *Gentilina, aparición de un viejo célibe; Lord Spleen*

**PICCOLO ZIBALDONE**

- 230-252 Simone SORIANI, *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*
- 253-263 Chiara CAPPUCCIO, *«In sul verde e n su' fiori». Il canto dei principi nella «Valletta fiorita» della Commedia*
- 264-274 Salvatore PRESTI, *L'ordine delle somiglianze in Leonardo Sciascia*
- 275-286 Silvia CATTONI, *La definición de una voz. La escritura del dolor en Antonia Pozzi y Daria Menicanti*
- 287-298 Miguel LÓPEZ VERDEJO, *La llegada del Cid a la ópera italiana: una irrupción soterrada*

## Los caracteres de la narrativa breve *scapigliata*: modelos, protagonistas, ejemplos

---

### *The characters of the scapigliata short fiction: models, protagonists, examples*

ROBERTO CARNERO

roberto.carnero@unibo.it / Università di Bologna

RESUMEN: En el artículo, se diseña un breve y esencial recorrido por los autores más importantes y algunas de las obras más representativas de la narrativa breve de la *scapigliatura* italiana. De Camillo a Arrigo Boito, de Iginio Ugo Tarchetti a Luigi Gualdo, de Carlo Dossi a Giovanni Faldella, se señalan modelos, temas y rasgos estilísticos e ideológicos.

Palabras clave: Scapigliatura; Narrativa; Relato; Ottocento

---

*Abstract: In the article, a brief and essential tour of the most important authors and some of the most representative works of the short narrative of the Italian scapigliatura is designed. From Camillo to Arrigo Boito, from Iginio Ugo Tarchetti to Luigi Gualdo, from Carlo Dossi to Giovanni Faldella, models, themes, and stylistic and ideological features are pointed out.*

*Keywords: Scapigliatura; Fiction; Short story; Ottocento*

*IN LIMINE: EL CUENTO SCAPIGLIATO*. No existe *el* cuento *scapigliato*. Existen *los* cuentos *scapigliati*. Porque, aunque se quiera aceptar del fenómeno literario de la *scapigliatura* una acepción limitada y restrictiva, sin embargo, en este “contenedor crítico” coexisten experiencias de matriz y planteamiento diferentes: artístico, cultural, ideológico e incluso político. No obstante, podemos decir, de manera preliminar, que son esencialmente dos las tendencias que se pueden hallar, a través de una lectura transversal de los distintos autores, dentro de la narrativa breve de área *scapigliata*. Por un lado, una particular declinación del “cuento fantástico” (Arrigo y Camillo Boito, Igino Ugo Tarchetti, Remigio Zena). Por el otro, una actitud para el “cuento experimental” (Carlo Dossi, Giovanni Faldella, Achille Giovanni Cagna). A este género –caracterizado por atrevidas experimentaciones estilísticas y contaminaciones lexicales (véase el plurilingüismo de Dossi)–, se añade a menudo una instancia de denuncia o, cuando menos, de sátira social. En cambio, la afirmación de la primera tendencia, la del cuento fantástico, se ha interpretado como reacción a la desilusión que siguió al *Risorgimento*, como refugio en una dimensión irreal frente al hecho de que la realidad, la verdadera y concreta, ya no gustaba.

“Después de la caída de otras esperanzas y la no inmediata realización de las nuevas aspiraciones, se empezaba a dirigirse al yo y a los fantasmas de la razón” (Finzi, 1993a, p. VI). Los temas son los de la literatura fantástica “clásica”: el doble, la confusión entre sueño y realidad o entre locura y racionalidad, la fijación monomaniaca, la reencarnación (*Uno spirito in un lampone* [*Un espíritu en una frambuesa*] de Tarchetti), el retorno de un difunto (*La confessione postuma* [*La confesión póstuma*] de Zena). Respecto a lo fantástico europeo y americano (de Hoffmann a Poe, de Stevenson y Wilde a Maupassant), lo fantástico *scapigliato* es “carente de truculencias y de monstruos, [...] un fantástico doméstico, minimalista, en el cual la anomalía irrumpe entre las mesas de cafetería de los intelectuales sin blanca y los patios de las casas populares, mientras que el autor no tiene esa superioridad o esa voz segura que los narradores ingleses o franceses no pierden ni siquiera cuando ponen a sus personajes ante los fenómenos más incontrolables” (Amigoni, 2004, pp. 38-39).

En la segunda mitad del XIX, la literatura fantástica también tuvo, por así decirlo, una “función social”, permitiendo enfrentarse, por medio de la narrativa, a temáticas y problemáticas difícilmente aceptables para la moral y la cultura de la época. Por ejemplo, aquellos conflictos interiores y aquellas pulsiones profundas que Freud analizaría con los recursos propios de la investigación psicoanalítica.

DOS MAESTROS CONTROVERTIDOS: GIUSEPPE ROVANI Y CLETTO ARRIGHI. Antes de adentrarnos en un análisis de los rasgos peculiares de algunos de los autores principales, es oportuno decir algo sobre los “maestros” y las fuentes de los narradores *scapigliati*. La crítica ha debatido mucho, a menudo llegando a conclusiones muy distintas, sobre el papel y el alcance de estos antecedentes. Sin embargo, no se puede negar la importancia de ciertos nombres y títulos, que constituyeron, por así decirlo, una suerte de patrimonio común al cual el movimiento *scapigliato* podía recurrir.

El primer nombre que recordar es, sin duda, el de Giuseppe Rovani (1818-1874), en particular por su novela *Cento anni* [*Cien años*], publicada por entregas en la *Gazzetta ufficiale di Milano* entre 1857 y 1863, y después en volumen, en cinco tomos, entre 1859 y 1864. Novela histórica “cíclica” –que cubre el periodo de un siglo (de 1750 a 1849), desarrollando una trama intrincada y compleja, centrada en las relaciones contrastadas (a causa de cuestiones de dinero y herencia, a partir de las consecuencias del hurto de un testamento) entre algunas familias–, el libro no carece de algunos motivos de interés relacionados con la posición ideológica del autor, que vuelca en él, de manera muy evidente (aunque indirecta), estímulos procedentes de la experiencia vivida en Venecia entre 1848 y 1849 (esto es, desde las jornadas revolucionarias del ’48 hasta la caída de la República

de San Marcos bajo los golpes de la reacción austriaca, en mayo de '49), a través la apertura a la realidad del pasado cercano y del presente mismo, a menudo en forma de polémica social.

Más allá de la superficie ordenada y, en definitiva, convencional, es posible vislumbrar en *Cento anni* más de un elemento de inquietud. A nivel ideológico, como se decía, en la crítica de las convenciones y las instituciones sociales, hasta el punto de que Rovani se presenta como un modelo de esa intransigencia civil y de ese progresismo social que marcarán una parte importante del trabajo de los autores *scapigliati*. Sin embargo, también a nivel compositivo, estilístico, léxico: incluso sin llegar a hablar de “una nueva poética, [...] una concepción de la novela atrevida y omnicomprendiva, que ha cortado cualquier cordón umbilical con la tradición narrativa de la primera parte del siglo XIX” (Carnazzi, 1989, p. 11), no se pueden ignorar los aspectos más novedosos. Se trata de algo de que Rovani tiene plena consciencia teórica. Eso se ve muy bien en un pasaje del *Preludio* que hace de prefacio a su novela: “Todas las verdades, tanto de la religión como de la filosofía y la historia, si han querido salir de la angosta oligarquía de los sabios para trasladarse al pueblo, han tenido que atravesar la forma de la novela que todo lo asume: la prosa, la poesía, los infinitos matices del estilo; y se eleva, necesariamente, a las más altas regiones de la idea, o baja a las realidades del mundo práctico; es elegía, lírica, drama, épica, comedia, tragedia, crítica, sátira, debate; al igual del iris, tiene todos los colores” (Rovani, 1934, vol. I, p. 18).

Aquí nos encontramos en un territorio contiguo a esa “arte total” (sin duda, una aspiración, más que una realización concreta, aunque una aspiración significativa) teorizada por el mismo Rovani en otra obra suya, *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei* [*Las tres artes consideradas en algunos ilustres italianos contemporáneos*] (se trata de un ensayo en dos volúmenes publicado en 1874): “Siguiendo la historia del pensamiento y de la progresiva civilización, es del más alto interés observar el simultáneo camino de las Tres Artes hermanas, el arte de la palabra, la plástica y la tónica, las cuales, como las Gracias, están ligadas de manera indisoluble. Por doquier, donde la civilización ha penetrado y donde sigue su curso, nosotros vemos el desarrollo de las fases del pensamiento bajo esa tríplice manifestación” (Rovani 1874, p. V). En sus *Notes azzurre* [*Notas azules*], Carlo Dossi añade: “Entre las pruebas de la fraternidad de las tres artes (literaria, figurativa, musical), hay otra histórica. La escritura, expresión del arte literaria, en sus orígenes era plástica y pintura (escritura geroglífica o literatura *rebus*). Más tarde, la escritura representó, en lugar del signo, el sonido (escritura fonética), de lo cual deriva su relación con la música. –La escritura es la más antigua de las artes plásticas” (Dossi, 2010, pp. 792-793; la “nota” es la núm. 5178). La crítica ha debatido sobre la mayor o menor importancia de esta “teoría de las tres artes” (literaria, musical y figurativa) dentro de la poética *scapigliata* (cfr. Scarsi, 1979; 1981). Sin embargo, algo es sin duda cierto: por lo que atañe a la narrativa, estamos ante la superación del modelo manzoniano.

Muchas de las sugerencias ético-civiles presentes en Rovani también se encuentran en la novela de Cletto Arrighi (*alias* de Carlo Righetti, 1830-1906) *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, la cual, publicada en 1862 (dos fragmentos ya habían salido en *Almanacco del Pungolo* en 1858), reafirmó el uso del término *scapigliatura* (como traducción del francés *bohème*) con referencia al nuevo movimiento literario. Una novela menos cohesionada respecto a *Cento anni*, pero que, partiendo de un episodio histórico reciente (la insurrección de Mazzini en Milán, el 6 de febrero de 1853), ofrece el retrato de una sociedad dividida, conflictiva, dominada por tensiones y contrastes, reflexionando sobre las injusticias y los atropellos que la caracterizan. Aquí y allá, también emergen matices críticos y polémicos que testimonian cierta actitud para el compromiso ideológico.

La trama gira entorno a la figura de Emilio Digliani, un personaje que no consigue superar su estado de profunda crisis existencial, ni en el amor (por una mujer casada, esposa de un rico hombre de negocios, ni en la lucha política. Asolado por el descubrimiento de la real identidad de su rival en amor (su propio padre), morirá arrojándose a la muchedumbre en la insurrección del 6 de febrero de

1853, buscando así la “bella muerte”. Quizá justamente en esta inquietud del protagonista se han de buscar las relaciones más auténticas con la actitud *scapigliata*.

LA POLÉMICA EN TORNO AL REALISMO. ¿Cuál es el género narrativo adoptado por los *scapigliati*? A continuación, veremos en detalle, respecto a cada autor, temas y tonos específicos de las diferentes obras. No obstante, hay que enfrentarse, de manera preliminar, a la cuestión del “realismo”, concepto que, de algún modo, aunque de formas distintas, es profundamente modificado, “desmontado” y, en alguna ocasión, incluso rechazado por los narradores *scapigliati*.

De hecho, la noción de “realismo” es desarrollada de una manera del todo peculiar en un escrito, firmado por el Director, publicado en el número del 4 de febrero de 1864 de la revista *Figaro*. Puesto que, del 7 de enero al 31 de marzo de ese año, los directores fueron Emilio Praga y Arrigo Boito, a estos se deben atribuir esas indicaciones de “poética” relativas a la literatura “realista” *scapigliata*: “Será un arte enfermo, delirante, según muchos, un arte de decadencia, de barroco, de racionalismo, de *realismo*, ya ha salido por fin la palabra. (Que no cunda el pánico, este espantajo de arte no saldrá del cerebro de quien redacta esta polémica sino en forma puramente especulativa y abstracta, según el derecho de la crítica, nada más; y nos parece superfluo y fatuo decir que falta intelecto para hacer más.) ¡Realismo! Un pobre pecado viejo como Job, como Aristófanes, como Suetonio, y más todavía; como el primero que contó algo. ¡Y mucha consternación en esta palabra! Estos idealistas cándidos y beatos deben de tener una idea muy triste de todo lo real que haya en la tierra como para que le repugne tanto (a pesar de que haya dulces realidades), y suelen mezclar locamente esta palabra con materialismo, epicureísmo, saduceísmo y porquerías similares” (cit. en Carnazzi, 1989, p. 53).

Al año siguiente se publicaba, en *Rivista minima* (31 de octubre), un ensayo de Iginio Ugo Tarchetti titulado *Idee minime sul romanzo [Ideas mínimas sobre la novela]*. El escritor cita una larga serie de “maestros” europeos, mostrando de tal manera su afán por distanciarse del modelo manzoniano: de los ingleses Henry Fielding y Laurence Sterne al escocés Walter Scott, hasta los franceses Honoré de Balzac, Eugène Sue, Victor Hugo, para citar solo algunos de ellos. Respecto a las obras de estos autores, los unánimemente alabados (al menos en Italia) *Promessi sposi [Los novios]* le parecen una novela fría, árida, incapaz de despertar pasiones y sentimientos auténticos en el ánimo de los lectores (lo cual, para Tarchetti, según una visión todavía decimonónica de la literatura, de tipo pedagógico y moralista, debería ser el objetivo principal de los buenos libros): “Para el que haya leído *Tom Jones*, *Gil Blas*, el *Quijote* y las *Memorias de Martinus Scriblerus*, que son, artísticamente, los grandes modelos de la novela inglesa, francesa y española, para el que haya leído a Walter Scott, que es el mayor novelista del mundo, y las muchas novelas maravillosas y morales que pertenecen a Estados Unidos y Alemania, esta ciega admiración de los italiano [por Manzoni] cae en lo exagerado y lo ridículo” (Tarchetti, 1967, p. 528).

Por otro lado, el *antimanzonismo* es un rasgo común a la gran mayoría del grupo de los *scapigliati*. *Antimanzonismo* significaba, además de refutar de manera programática las “bellas formas”, también la búsqueda de un tipo de literatura que, en la dureza de sus contenidos, se tomara el riesgo de ser rechazada por parte del público burgués.

Una vez superado el realismo manzoniano, pues, ¿hacia dónde se mueven estos nuevos narradores? Se abren dos caminos principales. Antes de todo, la vía de la “novela social”, es decir, una narrativa que, siguiendo el ejemplo de Rovani y Arrighi (además de los escritores europeos mencionados por Tarchetti), pretende representar, más allá de cualquier embellecimiento retórico y sin ningún empuje ideal, la sociedad del tiempo, sobre todo de los estratos más bajos, poniendo de relieve injusticias y tensiones. En este ámbito, la narrativa *scapigliata* anticipa el *verismo*, en la atención hacia los conflictos de clase y las situaciones de pobreza y miseria de los grupos subalternos, de los que se querían mostrar los aspectos menos conocidos. Véase, en este sentido,

una novela como *Paolina. Mistero del coperto dei Figini* [*Paolina. Misterio del “Coperto dei Figini”*], publicada por entregas en *Rivista minima*, desde el 30 de noviembre de 1865 hasta el 31 de enero de 1866, y después en volumen en el mismo año, o también la intensa producción narrativa de Paolo Valera (1850-1926), que no era un *scapigliato* en sentido estricto, aunque sí gravitaba entorno a los ambientes *scapigliati* (*Milano sconosciuta* [*Milán desconocido*], 1879, toma como modelo *Los misterios de París*, 1842-1843, de Eugène Sue).

La segunda vía, más complementaria que opuesta a la primera, es la de una narrativa que podríamos definir, con mucha aproximación, “psicológica”. En varias obras, los narradores *scapigliati* se muestran interesados en la estructura profunda de los personajes, en particular, en las psicologías hipersensibles, irregulares, enfermas, a menudo en auténticos episodios psíquicos, o incluso en episodios de locura. Pensemos en el Tarchetti de *Fosca* (1869), relato cuya protagonista es una mujer histérica, anoréxica y epiléptica. Esta atención-atracción hacia las obsesiones mentales y los casos psíquicos y patológicos desemboca, en algunos autores (en particular, Arrigo Boito y el mismo Tarchetti), en una búsqueda sobre los temas de lo absurdo y lo fantástico. Esta línea de la narrativa *scapigliata* anticipa también, en ciertos aspectos, el decadentismo, justamente por su particular atención hacia la concreta sensibilidad emotiva de personajes cuya condición mental es *borderline* (véase una novela como *Malombra*, 1881, escrita por uno de los grandes autores del decadentismo italiano, Antonio Fogazzaro).

Los dos aspectos –atención hacia la sociedad y sus problemas, por un lado, y hacia la psicología de los personajes, por el otro– a menudo se funden en el mismo texto: una sociedad enferma produce individuos enfermos, y la tarea del escritor será entonces la de remarcar las raíces sociales de un malestar individual. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la novela de Tarchetti *Una nobile follia. Drammi della vita militare* [*Una noble locura. Dramas de la vida militar*]. Publicada por primera vez por entregas en el periódico *Il Sole*, entre 1866 y 1867 (y en volumen en el mismo 1867), *Una nobile follia* es una novela de tesis antimilitarista. A través de la historia ejemplar de Vincenzo D. – que se vuelve loco después de asesinar, por legítima defensa, de un soldado enemigo en el campo de batalla durante la guerra de Crimea (1853-1856)–, Tarchetti pretende sostener la necesidad de abolir los ejércitos, porque es justamente allí, en esa educación institucionalizada a la violencia, donde se origina una mentalidad destructiva y autodestructiva, profundamente contraria a las razones de la humanidad. Tarchetti mantiene esta tesis con gran valentía, en años en los que una hipótesis de este tipo era del todo aislada y contracorriente. Se trata, pues, de una obra que adelantó los tiempos, propugnando ideas que hoy todavía no han madurado. Además, es el documento de una época: de un *Risorgimento* que se había revelado demasiado “burgués” y demasiado poco “popular”, pero cuya epopeya ha sido contada por la literatura “oficial” dejando de lado las voces disonantes y minoritarias. En este sentido, la polémica antimilitarista de Tarchetti forma parte de una más amplia polémica política y social antiburguesa, y el “caso psíquico” de Vincenzo D. no hace sino confirmar una sociedad profundamente enferma.

ARRIGO BOITO: VISIONES Y DESDOBLAMIENTOS. Arrigo Boito es el autor del poema *Dualismo* (contenido en la colección *Il libro dei versi*, 1877, pero que ya se había publicado en *Figaro* el 18 de febrero de 1864), texto que ejemplifica un tema fundamental de su mundo poético, la dinámica entre los opuestos. Lo mismo ocurre en su narrativa.

En *Elofil negro* (publicado por primera vez en *Il Politecnico* en marzo de 1867 y al año siguiente en *Strenna italiana*), se crea una tensión dinámica entre los dos protagonistas del relato, Giorgio Anderssen y el exesclavo Tom, el hombre blanco y el negro: estos se convierten en símbolos de dos civilizaciones, dos mundos culturales, dos universos psicológicos distintos y contrapuestos. El tablero en el cual se desarrolla la partida, con sus casillas blancas y negras, representa, pues, el campo de batalla ideal, una suerte de “correlato objetivo” del enfrentamiento de

los dos personajes: razón versus pasión, reflexión versus impulso, orden versus desorden. Poco a poco, el blanco acabará dejándose “contagiar” por el hábito mental del negro, hasta llevar a cabo un terrible delito. Delito que no será castigado por la ley, sino por el delirio de la conciencia, que llevará al personaje hacia la locura. También se ha dado una lectura del cuento en clave política, relacionada con la historia de Italia en los años siguientes a la unificación del país: el enfrentamiento de los dos jugadores aludiría al encuentro-enfrentamiento de las “dos Italias”, Norte y Sur, burguesía culta y pueblo ignorante (cfr. Rosa, 2004, pp. 149-151).

En este relato ya está presente la atención hacia fenómenos estudiados con gran interés por la ciencia positivista, contemporánea de los *scapigliati*. De hecho, en el texto, para definir la exaltación mental de Tom, se habla de hipnosis, “éxtasis cataléptico”, magnetismo, espiritismo. Arrigo Boito siempre busca una explicación racional, posible y por eso mismo tranquilizadora, de hechos que, en principio, parecen escaparse de la comprensión de cualquier observador. Lo mismo le pasa también al médico protagonista del relato *Il pugno chiuso* [*El puño cerrado*] (escrito en 1867 durante un viaje a Polonia, saldrá en cinco entregas en diciembre de 1870 en el *Corriere di Milano*), un médico que lleva a cabo una expedición a Polonia para estudiar la enfermedad denominada, justamente, *plica polonica*. Se trata de una patología que se extiende del cuero cabelludo al pelo y cuya etiología ha sido discutida por parte de los científicos: ¿epidemia o falta de higiene? No obstante, un mendigo que el médico encuentra en Czestochowa, cuyo nombre es Paw y que está afectado por esta patología, atribuye su origen, al menos en su caso, a un susto tan terrible que se le puso, justamente, “el pelo de punta”, y que le había causado cierto Levy. La historia de este –un usurero judío tacañísimo (al borde de una obsesión maniaca por el dinero), cuyo puño se cierra irremediabilmente en un florín rojo que, en una visión, le había devuelto el fantasma de un deudor suyo– es contada con angustia por Paw, que de alguna manera –según entendemos– está involucrado en ella.

¿El hecho de que Simeón no pueda abrir el puño que contiene el florín (¿verdadero o imaginario?) es una alucinación? Si es así, quiere decir que, en un momento dado, ella se ha transmitido por “contagio” al mismo Paw. “Contagio alucinatorio” es el diagnóstico del médico positivista, que así interpreta también el fenómeno de los estigmas de los santos. Sin embargo, la explicación racionalista no le convence del todo y él mismo, a la postre, parece presa del miedo supersticioso.

Esto ocurre justamente porque la eficacia de lo fantástico, en Arrigo Boito y en otros, se expresa en esa “vacilación” de la que habla Tzvetan Todorov describiéndola como uno de los elementos constitutivos del género: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 1994, p. 24).

CAMILLO BOITO: CADÁVERES Y ANATOMÍAS. La ambigüedad de la ciencia positivista –nueva “religión laica” que, sin embargo, también es fuente de temores y terrores (y de angustia)– vuelve en *Un corpo* [*Un cuerpo*], de Camillo Boito (fechado “abril de 1870”, el relato es publicado en junio del mismo año en *Nuova Antologia*, con el subtítulo de *Storiella di un artista* [*Cuento de un artista*] y formará parte de la colección *Storielle vane* [*Cuentos fútiles*], 1876). En este caso, la personifica la figura, tenebrosa e inquietante, de un anatomopatólogo llamado Gulz.

La realidad contemporánea es también la de la ciencia positivista, con su presunción de explicar y racionalizar todo lo existente. Los *scapigliati* tienen hacia el positivismo –con su fe en la ciencia y el progreso– sentimientos encontrados. Por un lado, sienten atracción por él, porque lo ven como una luz capaz de disolver las tinieblas de la ignorancia y el oscurantismo de la religión tradicional; por otro, le tienen miedo, porque la disección científica de la realidad acaba por mortificar todavía más ese anhelo a lo absoluto que era uno de los pilares de la poética romántica y que también es una

aspiración sincera de los *scapigliati*. La ciencia, pues, sí es un polo dinámico, pero también un ídolo polémico.

La ciencia contemporánea no deja de estar presente, en los textos de los poetas *scapigliati*, con sus protagonistas (médicos, anatomistas, científicos), sus prácticas (experimentos, disecciones de cadáveres, enfermedades y patologías de distinta naturaleza) y sus lugares (laboratorios, hospitales, teatros y museos anatómicos). Son muchos los personajes de médicos (piénsese, en cuanto a la narrativa, en Tarchetti: *Storia di una gamba* [*Historia de una pierna*], *Un osso di morto* [*Un hueso de muerto*], *Fosca*).

Otra opción puede ser la de enfrentarse a la ciencia positivista con una actitud mística, de tipo irracional, considerándola como una nueva religión, si acaso de tipo mágico, como ocurre, justamente, en el relato *Un corpo* [*Un cuerpo*] de Camillo Boito. Su protagonista es un anatomista, Carlo Gulz, materialista puro, quien ha convertido su actitud en una doctrina absoluta. Es en esta dimensión de “obsesión mística” donde se justifica la obscura profecía de Gulz sobre Carlotta, que la mujer oye por casualidad y será origen de sus profundas turbaciones: en virtud de un inquietante presentimiento, hablando con algunos amigos suyos, el anatomista jura saber que el cuerpo de Carlotta estará en su mesa de mármol para ser objeto de una autopsia.

El narrador tiene, hacia él, un sentimiento ambiguo: rechazo por la profanación del cuerpo humano, pero también admiración por su capacidad de conservarlo después de la muerte. No obstante, en definitiva, a pesar de los entusiasmos proclamados, a un nivel más profundo, prevalece la desconfianza hacia el cientismo positivista. Cuando Carlotta, la mujer amada por el yo narrador, muere y él la encuentra, efectivamente, encima de la mesa anatómica del doctor Gulz, al principio intenta impedir la “profanación”. La nueva ciencia busca “en el interior” de las cosas los motivos de su belleza, y esto les parece un pecado de *hibris* a los cultores de la estética (y la ética) tradicional.

IGINO UGO TARCHETTI: MISTERIOS, FANTASMAS Y LOCURA. Malos sueños, pesadillas y visiones protagonizan los cuentos de Iginio Ugo Tarchetti. Pésimo poeta, buen narrador: su manera de contar siempre es muy eficaz, capaz –sin salirse, en esencia, del gusto del romanticismo tardío– de manejar los tiempos narrativos y de hacer un uso cuidadoso del *suspense*. Se puede considerar que el rasgo dominante en su producción de narrativa breve (que se extiende cronológicamente en un periodo muy limitado: entre 1865 y 1869) es lo fantástico. La acepción tarchettiana de lo fantástico se sitúa en una dimensión que está a medio camino entre dos explicaciones distintas de los hechos y los fenómenos descritos: una lógico-racional y otra metafísico-sobrenatural. Esta actitud de Tarchetti remite a la propia posición ideológico-poética de los *scapigliati*, caracterizada por una profunda insatisfacción e intolerancia hacia el racionalismo burgués de la segunda mitad del XIX, cuya máxima expresión fue el cientismo positivista. En *La lettera U* (*Manoscritto d'un pazzo*) [*La letra U* (*Manuscrito de un loco*)] –de la colección *Racconti fantastici* [*Cuentos fantásticos*], 1869, que contiene textos compuestos entre 1867 y 1868–, este autor presenta el caso de un personaje cuya pesadilla recurrente termina, al final de una historia trágica, en el manicomio. La letra “U” es una maldición para la humanidad y el protagonista puede testimoniarlo con sus experiencias vitales concretas. Para él, la letra aciaga ha sido una verdadera persecución; desde los años de la escuela a los de la madurez. Incluso sus relaciones con el otro sexo han estado marcadas negativamente por la presencia de la vocal maldita en los nombres de las mujeres que ha encontrado a lo largo de su vida. La anomalía psíquica del protagonista afecta a la vista y el oído: él no soporta el sonido de la letra “U” y su forma gráfica. El tono es alucinado (el texto, en la ficción narrativa, está representado por el “manuscrito de un loco” publicado por un editor anónimo), aunque el aspecto fantástico coexiste una vez más (como ocurría en el Arrigo Boito de *Un corpo*) con una actitud científica que lleva a presentar la historia narrada como una suerte de caso clínico. La habilidad constructiva del autor se puede reconocer aquí en el hecho de que solo al final del cuento el lector descubre que el

protagonista se encuentra encerrado en un “asilo de locos”, es decir, un manicomio. Y así conoce el epílogo negativo de la historia, comprendiendo que el texto es, justamente, como dice el propio título del relato, el “manuscrito de un loco”. Sin embargo, esta consciencia llega solo al final: “se trata de un procedimiento que se puede relacionar con una “vacilación” fantástica: el lector queda en la duda hasta el final, desconcertado por la naturaleza singular del texto” (Oliva & Giammarco, 1996, p. 171).

También hay que reconocer cierto gusto experimental, “pre-vanguardista” (esencialmente pre-futurista y pre-marinetiano), relacionado con la dimensión gráfica: la letra “U”, marcada en negrita en el texto, en una fuente tipográfica distinta y, a partir de cierto punto, cada vez más grande para significar cómo acaba dominando la mente del protagonista con su presencia amenazadora. Además, aquí Tarchetti anticipa inconscientemente ciertas sugerencias de Arthur Rimbaud, que en 1872 compondría su célebre soneto *Vocales*, probablemente escrito en la estela de las *Correspondencias* (*Flores del mal*, 1857) de Charles Baudelaire: a las distintas vocales se asocian colores y sensaciones, a partir del sonido y del signo gráfico de las letras. Se infringe cualquier lógica, todo es pura y subjetiva sugestión: es un proceso que tiene que ver más con el inconsciente que con la razón. Un inconsciente que permanece todavía a nivel de intuición, en Tarchetti y Rimbaud; sin embargo, dentro de unos años, sobre él Sigmund Freud arrojaría la luz de su investigación psicoanalítica.

*Un osso di morto* [*Un hueso de muerto*] (también en *Racconti fantastici*) tiene, aparentemente, un tono más lúgubre y horroroso (se trata, de hecho, de una historia de fantasmas, con toda la parafernalia *scapigliata*: atracción por la muerte, el gusto macabro, el tema del espiritismo), pero, en realidad, avanzando en su lectura, descubrimos una dimensión a veces irónica y humorística. Es cierto, como se ha escrito, que “se trata de un misterio que genera cada vez más inquietud, conforme se va insinuando en la normalidad de lo cotidiano e interrumpe su orden, revelando la relación ambigua –o la antítesis– entre lo visible y lo invisible, entre lo material y lo inmaterial. La realidad pierde su solidez y existe el riesgo de que no se la reconozca ya, mientras que el hombre es relegado al papel pasivo de espectador de lo inexplicable” (Felice, 1993, p. 20). No obstante, también es cierto que las palabras de una conversación casi tertuliana, llena de frases de circunstancias y formalidades, entre el protagonista (poseedor de una rótula sustraída *post mortem* a su legítimo propietario) y el fantasma más bien amable de un bedel de la Universidad de Pavía, evocan, *ante litteram*, las atmósferas humorísticas de *The Canterville Ghost* (1887), relato largo escrito por un joven Oscar Wilde. De hecho, según parece, el cuento de Tarchetti surgió de una doble sugestión: “por un lado, [...] la voluntad de ironizar (mediante una historia sobrenatural presentada como “realmente acaecida”) sobre el cientismo positivista, escéptico ante la existencia de lo sobrenatural; por otro lado, la probable imitación de un cuento de Théophile Gautier de 1840 (*El pie de momia*), que presenta analogías demasiado evidentes con el relato de Tarchetti como para pensar que se trate de una mera casualidad” (Gazich, 1994, p. 99).

CARLO DOSSI: EXPERIMENTALISMO ESTILÍSTICO Y COMPROMISO IDEOLÓGICO. Carlo Dossi es uno de los narradores más significativos de la *scapigliatura* milanesa. En general, la crítica ha destacado como rasgo peculiar de su obra la dimensión del experimentalismo estilístico, en el sentido de un plurilingüismo capaz de mezclar registros de distinta naturaleza: alto, bajo, áulico, dialectal, literario, técnico, etc. La figura de Dossi se ha valorizado a nivel crítico (desde Gianfranco Contini hasta Dante Isella) sobre todo a partir de los años sesenta del siglo XX, cuando explotó un auténtico “caso Dossi”: se leyó al escritor como un anticipador de las vanguardias contemporáneas (en aquel entonces estaba en boga el *Gruppo 63* o *Neoavanguardia*, que pretendía reavivar las experiencias de las vanguardias históricas de principios de siglo), incluido dentro de la tendencia del plurilingüismo y del expresionismo de la tradición lombarda. De hecho, el grado de elaboración formal de una

página de Dossi es particularmente evidente, y este aspecto representa sin duda el primer motivo de originalidad de la producción de este autor.

Sin embargo, es importante reconocer también la envergadura del compromiso, por así decirlo, ideológico que se advierte en el plano de los contenidos. Francesco Lioce (in Dossi, 2009, p. 28) lo expresa muy bien: “La lengua de Dossi engloba y adapta distintas lenguas, además de los registros utilizados, sin llegar, en todo caso, al sinsentido del expresionismo como fin en sí mismo, sino integrando con habilidad los usos distanciadores del lenguaje con los significados implicados cada vez, a través de una meticulosa selección léxica. Una escritura capaz de convertirse en sugerencias sonoras, sin prescindir de las fundamentales motivaciones de tipo psicológico. Lo que más importa es la expresión, pero no entendida como vacío formal: para Dossi, la forma es la única manera de otorgar verdad al contenido”.

Dicho de otra manera, en Dossi, aunque no se encuentra la inquietud existencial de Tarchetti o los fuertes contrastes ideológicos transmitidos por las imágenes opuestas de Arrigo Boito, es evidente una fuerte dosis de rebelión o, cuando menos, de intolerancia hacia su tiempo. Rebelión e intolerancia que se expresan, justamente, a nivel lingüístico. De la narrativa contemporánea, Dossi rechaza las convenciones estilísticas, en particular las impuestas por Alessandro Manzoni, compartidas por la mayoría de sus compañeros literatos. Concretamente, para él, se trata de superar la lengua italiana unificada y homogénea, que el autor de *Los novios* había alcanzado gracias a un largo y fatigoso trabajo. La propuesta manzoniana no es muy antigua, pero se la considera ya superada o superable. Dossi pretende dejar atrás la adopción del idioma florentino “vivo” e inventarse su propia lengua literaria, en la cual pueden coexistir, en el mismo plano, términos de la tradición literaria italiana más solemne, vocablos procedentes de las lenguas clásicas, expresiones coloquiales, jergales o dialectales, además de neologismos acuñados por él mismo. Hay que abandonar un modelo normativo rígido y fijo: la lengua se tiene que utilizar como un instrumento elástico, maleable, adaptable a las distintas exigencias expresivas. Lo alto y lo bajo pueden contaminarse mutuamente sin ningún problema, resultando en un léxico vivaz, sorprendente y a menudo divertido. En la sintaxis, Dossi contrapone a las amplias frases manzonianas la *brevitas* de oraciones poco extensas (capaces, gracias a su rapidez, de expresar de manera inmediata las distintas sensaciones), las cuales, sin embargo, presentan a menudo torsiones y cambios estructurales. Al gusto por la fragmentación se añade, además, la tendencia a la digresión y a la divagación. Estas actitudes tienen como resultado la desestructuración de la forma narrativa tradicional, generando un experimentalismo que se advierte como genuinamente moderno.

La polémica de Dossi contra la sociedad burguesa y sus instituciones literarias es evidente, por otro lado, también en las elecciones editoriales de este autor. Como escribe Giovanna Rosa (1997, p. 41), “el expresionismo estilístico de Dossi [...] aumenta [...] gracias al ludismo antieditorial que le empuja a imprimir por su cuenta los pocos ejemplares numerados de *L'altrieri* y de *Vita di Alberto Pisani*”.

LUIGI GUALDO: LA FANTASÍA DEL ARTISTA ENTRE “REAL” E “IDEAL”. Particularmente indicativo de otro nudo temático típico de la *scapigliatura* es el relato *Narcisa* de Luigi Gualdo, incluido en la colección *Novelle [Relatos]* (1868) y luego publicado en otras ediciones de los cuentos del escritor milanés. Un relato emblemático –pero también, en cierto sentido, enigmático– que enfoca ese contraste entre lo ideal y lo real, característico de mucha producción *scapigliata*, tanto en prosa como en verso. La belleza excesiva, extraordinaria, casi divina de *Narcisa* (*nomen omen*) se convierte para ella en la incapacidad para adaptarse a las exigencias de la vida cotidiana.

La figura de *Narcisa*, en realidad, se debería estudiar –como escribió Gaetano Mariani (1967, p. 590)– como “una hipótesis de personaje, más que como un personaje realizado artísticamente”. En efecto, se trata de un retrato evanescente, encarnación concreta de una idea (la de una belleza

descomunal que se convierte en un objeto de culto para quien la posee, incluso antes que para los otros miembros de la sociedad), más que de una psicología adecuadamente descrita.

A lo real de la ciencia, se contraponen la absoluta certeza de una permanencia de lo ideal de una belleza que no se corromperá con el envejecimiento del cuerpo. La ciencia no es capaz de comprender la poesía: los médicos no entienden la enfermedad que llevará Narcisa a la muerte. Sin embargo, la entenderá el poeta al que pertenece el *bon mot* que cierra el relato: “Ha muerto la belleza”.

La crítica ha hallado en este cuento la presencia de sugerencias literarias, como el motivo de la “estatua viviente”, que remite al escritor francés Prosper Mérimée y a su novela *La Venus d’Ille* (1837). No obstante –como han notado Gianni Oliva y Marilena Giammarco (1996, p. 149)–, “en el cuento de Gualdo, [...] estamos frente a la inversión del circuito metamórfico estatua-ser viviente: el motivo del simulacro que cobra vida (el cual, por sus aspectos “perturbadores”, tiene mucha vigencia en la literatura fantástica) es substituido por el del ser viviente que se convierte en estatua, fijando, a través del gesto simbólico de la contemplación, el momento irrepetible del conocimiento de la belleza perfecta y, por tanto, de la inmortalidad”.

GIOVANNI FALDELLA: *SCAPIGLIATO* “A LA PIAMONTESA”. Giovanni Faldella –valorado en su época por Carducci (que en una carta del 29 de marzo de 1874 expresó su admiración por el librito *A Vienna*, publicado ese mismo año) y Capuana (que vio en *Rovine* [*Ruinas*], un tríptico de relatos editado en 1879, un apreciable ejemplo de arte experimental, comparando el Faldella de aquella obra al Dossi de *Gocce d’inchiostro* [*Gotas de tinta*]; cfr. Capuana, 1882, pp. 37-50), luego olvidado durante mucho tiempo, y redescubierto, a partir de los años cuarenta del siglo XX, por críticos como Giansiro Ferrata y Roberto Bigazzi– nos lleva a la *scapigliatura* piemontesa.

*Scapigliatura* milanesa y *scapigliatura* piemontesa: la heterogeneidad de los dos adjetivos (refiriéndose el primero a una ciudad y el segundo a una región) no es una incongruencia, sino que pone de relieve los distintos rasgos del movimiento en las dos situaciones (cfr. Zaccaria, 1989, p. 132). Si, por un lado, la *scapigliatura* lombarda se desarrolla y se arraiga en el tejido urbano de la metrópolis, los *scapigliati* piemonteses, en cambio, conservan un carácter provincial ligado a los orígenes periféricos respecto a la capital saboyana: Giovanni Faldella es de Saluggia, Roberto Sacchetti pertenece a una familia oriunda de Montechiaro d’Asti, Achille Giovanni Cagna es originario de Vercelli.

Gianfranco Contini localizó el rasgo distintivo de la *scapigliatura* piemontesa, respecto de la milanesa, en la mayor prudencia ideológica y en un más controlado ímpetu contestatario. También las inquietudes psicológicas y existenciales de la segunda resultan casi del todo atenuadas en la primera. La verdadera eversión los *scapigliati* piemonteses la realizarían a nivel de la lengua y el estilo, hacia un experimentalismo que a menudo se acerca al expresionismo y a la deformación caricatural y grotesca (cfr. Contini, 1992).

Este elemento se puede reconocer fácilmente en los textos de Giovanni Faldella. En sus *Figurine* (una colección de doce “bocetos camperos”, fechada 1875), vemos en acción ese gusto por un estilo heterogéneo, a menudo tendente a la mezcla lexical (toscanismos, cultismos literarios, extranjerismos, expresiones populares, jergales, dialectales), que ya hemos encontrado en Dossi. En particular, Faldella retoma vocablos de noble origen literario de la producción del siglo XIV y sobre todo del XVI (Machiavelli, Guicciardini y Cellini son los autores que había frecuentado más) y los junta con palabras del toscano moderno (extraídas sobre todo de Giuseppe Giusti), aliñándolo todo con sus piemontesismos. Un laboratorio lexical muy vivaz que nos habla del “aprendizaje de un escritor en busca de la lengua” (Marazzini, 2004, p. 195).

Por ejemplo, en *Lord Spleen* –retrato irónico de un señorito inglés que pasa rápidamente de intenciones suicidas a un activo compromiso como filántropo, conmovido por la gratitud que le

demuestran los vecinos de una aldea piamontesa después de su gesto de generosidad—, hallamos, entre el título y el *incipit* del relato, la combinación del término literario (baudelairiano) *spleen* con el popular y dialectal *paturnie* ‘malaleche’, para indicar el estado de ánimo acidioso del protagonista. El sentimiento romántico del *taedium vitae* es rebajado y banalizado al nivel de una postura exterior, que es objeto de mofa e ironía por parte del narrador. Aquí se inserta una cauta polémica social, contra los privilegios de clase que se convierten en vacua holgazanería. Sin embargo, cabe decir que al moderado Faldella no le importa mucho profundizar en este aspecto, que, de hecho, se irá apagando en los “buenos sentimientos” con los que termina el relato: el gentilhomme inglés se convierte, voluntariamente, en el benefactor paternalista de toda la aldea, remediando con sus iniciativas las carencias del Estado. “Figurita”, pues, más que verdadero personaje: boceto, a penas esbozado, de un *dandy* aburrido y superficial, sin ni siquiera un atisbo de la carga antiburguesa presente en Oscar Wilde.

*Gentilina (fantasima di un vecchio celibe)* [*Gentilina (aparición de un viejo célibe)*], en cambio, es un relato en clave más moralista: una suerte de apólogo que pone en guardia al lector contra las consecuencias negativas de una serie de relaciones eróticas ocasionales y de la falta de una unión estable. Se trata de la propia experiencia del conde Oscar Azzo di Moriglia, quien, ya anciano, después de derrochar todo su patrimonio en viajes y aventuras amorosas, vuelve al castillo de sus antepasados y aquí, poco a poco, le vuelven a la mente, como fantasmas, las mujeres que durante su larga vida ha seducido y abandonado. En particular, se materializa ante él el fantasma de Gentilina, una prima suya buena y pura con la que él, de joven, en un principio, pensaba casarse, para después abandonar este propósito y elegir una vida disoluta. Vuelve a él la imagen de su madre, también icono de todos los buenos sentimientos que él ha estado pisoteando. La elección de la filantropía no es suficiente, en el tiempo escaso que le queda, como para placar el dolor que nace de la consciencia de un total fracaso existencial.

Aquí el tono es más serio. La ironía (y la autoironía) se asoma solo de manera episódica (y, en este contexto, incluso algo fuera de lugar). Puramente *scapigliato* es el gusto por la historia de fantasmas, por un componente de misterio y casi sobrenatural, a medio camino entre enfermedad mental y visión espectral. Típicamente faldelliano, en cambio, es la búsqueda de una visibilidad que avanza a través de una serie de imágenes originales y articuladas: por ejemplo, la de la “cascada de retratos” en la galería de cuadros, que se configura —como escribió Gaetano Mariani (1967, p. 523)— en “una serie de imágenes perseguidas con atención complacida”.

Todavía muy presente en toda la *scapigliatura* (sobre todo en la milanese) es la naturaleza bipolar de la figura femenina: mujer-ángel y mujer-demonio; madre, esposa, hermana, casta y pura, la primera; amiga, amante, prostituta, *femme fatale*, corrompida y corrompedora, la segunda. Gentilina pertenece a la primera tipología (junto con la madre del conde), y por eso su retrato se compara con la iconografía de la Virgen. Gentilina encarna, pues, “en una imagen de sublimación, los remordimientos y los sentidos de culpa padecidos por el protagonista” (Oliva & Giammarco, 1996, p. 341). Y atestigua cómo, en la segunda mitad del siglo XIX, la representación de la mujer estaba todavía plagada de estereotipos y clichés, muchos de los cuales, por otra parte, la sociedad de hoy todavía no ha superado.

**Traducción de Paolino Nappi**

### Referencias bibliográficas:

- Amigoni F. (2004). *Fantasma del Novecento*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Capuana, L. (1882). *Studi sulla letteratura contemporanea, II serie*. Catania: Giannotta.
- Carnazzi, G. (1989). *La Scapigliatura*. Nápoles: Morano.
- Contini, G. (1992). *Racconti della Scapigliatura piemontese*. Turín: Einaudi.
- Dossi, C. (2009). *Gocce d'inchiostro* (F. Lioce, cur.). Roma: Salerno.
- Dossi, C. (2010). *Note azzurre* (D. Isella, cur.). Milán: Adelphi (1ª ed. 1964).
- Felice, A. (cur.). (1993). *Racconti italiani dell'800 e del '900*. Milán: Principato.
- Gaziche, N. (cur.). (1994). *Racconti fantastici italiani e stranieri*. Milán: Principato.
- Marazzini, C. (2004). *Breve storia della lingua italiana*. Bologna: il Mulino.
- Mariani G. (1967). *Storia della Scapigliatura*. Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Oliva, G., & Giammarco, M. (curr.). (1996). *Racconti della Scapigliatura*. Milán: Arnoldo Mondadori Scuola.
- Rosa, G. (1997). *La narrativa degli Scapigliati*. Roma-Bari: Laterza.
- Rosa, G. (2004). *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*. Turín: Aragno.
- Rovani, G. (1874). *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, 2 vols. Milán: Treves.
- Rovani, G. (1934). *Cento anni*, vol. I. Milán: Rizzoli.
- Scarsi, G. (1979). *Scapigliatura e Novecento. Poesia / Pittura / Musica*. Roma: Studium.
- Scarsi, G. (1981). Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia - pittura - musica ed esiti novecenteschi. *Otto/Novecento*, 5(1), 145-176.
- Tarchetti, I.U. (1967). *Opere, vol. II*. Bologna: Cappelli.
- Todorov, T. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán (ed. or. *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970).
- Zaccaria, G. (1989). Il Piemonte e la Lombardia nell'età dell'industrializzazione. In A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana, Storia e geografia, vol. III, L'età contemporanea* (pp. 131-167). Turín: Einaudi.

## La trayectoria de una mancha. En torno al narrar humorístico \*

---

### *La carriera di una macchia. Intorno al narrare umoristico*

TOMMASO OTTONIERI

tommaso.pomilio@uniroma1.it / Sapienza. Università di Roma

RESUMEN: Un motivo literario habitual en la producción de los autores *scapigliati*, como ejemplifica el caso de Carlo Dossi, es la aparición involuntaria de una mancha en la página que se está escribiendo. Si bien en ocasiones la mancha cumple una función meramente humorística, su aparición implica siempre una problemática y multiforme asimilación: la mancha puede ser un simple tema literario, pero también una invitación a una mayor participación por parte del lector —quien se ve obligado a completar la obra— o, finalmente, un obstáculo o impedimento en el propio proceso creativo. A ello se añade, desde una perspectiva histórica, su evidente relación con ciertos gustos estéticos (especialmente presentes en los contemporáneos pintores *macchiaioli*) por la obra no acabada y por la reflexión que se genera en torno a los subjetivos procesos de creación y recepción de las obras de arte.

Palabras clave: Mancha; Carlo Dossi; Scapigliatura; Humor; Creación

---

*Abstract: A common literary motif in the production of scapigliati authors, as exemplified by the case of Carlo Dossi, is the involuntary appearance of a stain on the page that is being written. Although the stain sometimes fulfills a merely humorous function, its appearance always implies a problematic and multifaceted assimilation: the stain can be a simple literary theme, but also an invitation to a greater participation by the reader —who is forced to complete the work— or, finally, an obstacle or impediment in the creative process itself. Besides that, from a historical perspective, the use of stain as a literary motif shows also an evident relationship with some aesthetic taste (especially present in contemporary macchiaioli painters) for the unfinished work and the reflection that is generated around the subjective processes of creation and reception of the artworks.*

*Keywords: Stain; Carlo Dossi; Scapigliatura; Humour; Creation*

\* El texto “La carriera di una macchia. Intorno al narrare umoristico” se publicó originariamente en la revista *Il Cefalopodo* (n.1, 1995)

Recibido: 21 febrero 2021 / aceptado: 10 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Estrujándose el cerebro un lunes por la mañana, sentado ante su escritorio, con la cabeza rebosante de hermosas ideas difícilmente trasladables al papel, Alberto Pisani empezó a jugar con la pluma, el papel absorbente y el plumín.

Voy a intentar aquí, antes que nada, concretar un lugar. Esto es, a partir de la exposición de lugares textuales particulares, voy a intentar dilucidar mediante diversos episodios un tópico particularmente controvertido de entre todas las controversias tópicas de la narración humorística; a partir de estos casos particulares, voy a concretar una paradójica ejemplaridad.

El lugar que me lleva a esta última digresión, lo habréis reconocido, está tomado del capítulo octavo de la *Vida* de Carlo Dossi, de 1870; rememoro los hechos más destacados de esta exquisita, a su manera irreplicable (desestructurador), pequeña obra: autobiografía en tercera persona; más bien algo incluso mejor, e incluso peor: falsa autobiografía; desdoblamiento de un nombre biográficamente determinado (Carlo Alberto Pisani Dossi) en una primera persona autor y en una tercera persona personaje, escritores ambos, o aspirantes a ello; liberación pseudonímica, por tanto, pero, sobre todo, paroxismos de autoironía; novela-dentro-de-la-novela (narración-dentro-de-la-narración), pero, sobre todo, imposibilidad de un despliegue narrativo, predilección por el obstáculo, el hecho de divagar para ser exactos, falseamiento de los tiempos y planos narrativos, tensión manifiesta en el enredo jeroglífico, en el narrar mediante arabescos.

¿Qué le sucede, pues, a este narrador-narrado (en el nivel diegético, pues se trata en este caso de Alberto), al narrador que se atormenta ante la imposibilidad de narrar? Del plumín, al quitárselo de la boca, gotea una mancha en medio del folio. Alberto, con la cabeza llena de bellos pensamientos que le distraían, comenzó a darle vueltas a la forma de aquella mancha hasta que descubrió en la página *un perro* y empezó a irritarse lleno de ira.

La articulación fundamental, y cuanto menos insólita, en la evolución de este concepto figurativo es la de un peligroso desbordamiento —digamos por el momento— de la mancha en arabesco, y de ahí en la involución jeroglífica. Incluso mejor: es, ni más ni menos, la metamorfosis de la mancha en jeroglífico. Sigamos esta metamorfosis, expuesta años más tarde en forma de una poética reconstruida —mediante autoironía— en el nunca suficientemente conocido *Màrgine*, las palabras de presentación del relato *La desinenza in A*, de 1878. Declara Carlo:

En el momento en que me percaté de que de ningún modo sería capaz de rehuir el crescendo de la complicación estilística, lo aceleré y me abandoné a él del todo, intentando tan solo convertir la mala fortuna en buena, igual a como hace el acuarelista con la mancha imprevista que le cae sobre la hoja.

Aquí, la referencia a la estética de las artes visuales es más abierta, si bien reformulada, y reinventada, por el ojo del escritor jeroglífico; por otro lado, fue él mismo, Dossi (*ibidem*), quien define sus novelas como *pinturas escritas*, invirtiendo el concepto de *cuadros pintados* de los hogarthianos. *Convertir la mala fortuna en buena*: esto es todo lo que queda del tópico tardo-clásico y sublime-manierista de la *mancha*, tal y como fue establecido por Vasari. Por otro lado, parece que el autor del *Màrgine* pretende ignorar aquí la estética misma de la autonomía de la uniformización de los colores, común en los años de la primera Scapigliatura milanesa entre los *macchiaioli* toscanos y que parece obligada referencia en este caso; el

acuarelismo queda reducido a un bocetismo anarcoide que sigue las únicas leyes de su *propia fortuna*.

Podemos asistir, finalmente, a la inversión de esta economía de la mancha (siguiendo siempre el texto de *Màrgine*): si en la mancha es posible convertir la mala fortuna en buena, siguiendo una dirección, por así decir, expansiva (de la *gota* al *perro*), abandonándose sin freno al demonio de la complicación, es cierto también que el objetivo de una narración humorística, que como sabemos *debe hacer mediocrementemente interesante la trama*, es, por el contrario, “condensar el mayor sentido posible en cada frase”, *redoblando y triplicando los sentidos*.

Estamos, como se observa, al límite de una apología de la disfuncionalidad narrativa aplicada —es justo insistir en este punto— al discurso del narrar humorístico; debo exponer aquí, pues, un subsiguiente paradigma del que fue contemporáneo Dossi. Me refiero a las críticas de arte de Vittorio Imbriani de 1867-1868 (*La quinta promotrice*) y a las teorizaciones que hizo, considerando en gran medida las referencias pictóricas a sus contemporáneos (pues Nápoles, al contrario que Milán, fue el centro a partir del cual la experiencia de los *macchiaioli* extrajo una mayor fuerza difusora), de la “mancha expresiva” en cuanto pura *idea pictórica*, o mejor, *retrato de la primera impresión lejana*:

Si falta ese primer acuerdo armónico fundamental, la ejecución, el acabado, por grandes que sean, no lograrán nunca conmover, suscitar sentimiento alguno en el espectador; mientras que, por el contrario, *la sola y desnuda mancha, sin determinar objeto alguno*, es perfectamente capaz de suscitar este sentimiento<sup>1</sup>.

Y es que, en realidad, “el efecto pictórico permanece en la indeterminación del sentimiento” y las líneas, la armonización del trabajo del pintor, son para él *sentimientos*. Esta estética de la mancha radiante e irradiante, que parece elaborada —en un primer impulso— inmediatamente al amparo de las prácticas de Filippo Palizzi y desde la perspectiva del “purismo” de las artes visivas, pasará directamente al Croce lector de Imbriani, en un tratamiento dispuesto a reabsorberla y asumirla una vez pacificada (“Cada poeta sabe que la inspiración se le presenta, precisamente, como una mancha, un motivo, un ritmo, una línea, un movimiento psíquico”) y reducida, *tout court*, a *intuición* (cfr. *Problemas de estética*); lo que realmente importa, aquí, debe aplicarse a sus desbordamientos irreductibles y peligrosos.

Quisiera, en pocas líneas, resumir estos desbordamientos. Por un lado, el privilegio otorgado a la no-finitud de aquello que brota cargado de toda su indeterminación de sentido naciente, “resplandor”, la “incorrección” misma de su exceso; por un lado, desde el *côté* del espectador, desde su perspectiva, una estimulación de la “productividad de *su mente*” en el sentido, en concreto, de la que para Dossi es la actividad del lector-colaborador, esto es, de la lectura como única virtualidad de plenitud, del lector proyectado e interpelado en el cuerpo de la fábula como elemento integrante independiente e impredecible, lejos de cualquier retórica de la interferencia —tema que algunos años más tarde será expreso en la crítica del lector Vittorio Pica, además de Dossi y de Mallarmé. Desde otra perspectiva, incluso, desde la perspectiva del “pintor”, la idea misma del cuadro que se llevará a cabo puede nacer de los “manchurriones” dejados sobre la tela blanca al limpiar los pinceles para obtener un fondo de base (Imbriani *mismo* está aquí observando esta práctica en Palizzi). Quisiera, finalmente, citar la que Imbriani declara como origen primero en su valoración de la *mancha*.

<sup>1</sup> La cursiva es del autor.

Al igual que pasaba con Alberto Pisani, se trata una vez más de un estudio; el estudio del amigo Saro Cucinotta, grabador napolitano; es allí donde el narrador hojeara perplejo el catálogo de la Exposición nacional de Florencia de 1861, hasta que el amigo decide mostrarle *lo mejor que allí había*. Y este mejor no es más que *una mosca aplastada entre dos páginas* del catálogo, una “mancha” en la cual —según las palabras de Cucinotta— “hay precisamente un cuadro”:

Aquellas palabras me inquietaron, y recordé cuando de niño solía salpicar con tinta la hoja y luego, plegándola, me complacía con los caprichosos dibujos de la *mancha* resultante.

Es posible que esta colisión entre el gran tema de la mancha y el motivo grotesco de la mosca no sea del todo inocente; obsesivamente nos ronda por la mente la sorprendente mosca caída dentro del tintero de Emanuele Tesauro al realizar sus fastidiosas y rutilantes circunvoluciones repensando en la extraordinaria erudición *secentista* del estudioso (Imbriani) del “gran Basile”. Del tintero al libro, dos cruentas muertes de la ignorante bestia, que originan ambas el sentido de la obra; en el modelo del XVII, la mosca parece transmitir al tintero la inquietud de la propia transmigración entre cuerpo y folio, como si fuese casi la pluma del escritor o su mismo acto-de-escritura, hasta la zambullida final; aquí, por el contrario, la mosca se recondensa en signo y, de mera actividad que había sido, asume la dignidad de una obra en sí misma. No puede no venir a la memoria, por aquellos mismos años de 1860 —aparentemente fuera de la extensión de la mancha—, la recurrente obsesión de Tarchetti por la “polilla”, esa que no puede hacer más que girar y girar alrededor de la lámpara hasta que se quema las alas, o esa del moscón (cfr. *Ad un moscone. Viaggio sentimentale nel giardino Balzaretti*) cuyo zumbido se asemeja —en la línea de Laurence Sterne (no el de *Viaje sentimental*, sino el del *Tristram Shandy*: cfr. el episodio del *moscón* y el Tío Toby)— a la imagen misma del divagar humorístico, en la curiosa vertiente —aunque coherente en este contexto— del ensayismo humorístico-sentimental (mucho más tarde, un autor todavía calificable de tardo-scapiogliato, Giacosa, convertiría incluso a esa misma mosca en una casi-proverbial fantasía gótica, en un enigmático estudioso de la métrica: “De trecho en trecho, a saltos, una mosca inoportuna / Murmuraba por el aire misteriosos metros, / Luego se daba estúpidamente cabezadas contra los cristales”).

En Dossi, la mancha —evolucionada de gota de tinta a inoportuno jeroglífico— parece referirse al problema del *principio*: no el “*prius*” ontológico, o al menos estético, tal y como parecería la esfera de la intuición establecida por la mancha de Croce en la línea de Imbriani, sino al meramente físico, del comienzo del discurso, que es *también* —lo hemos visto ya al inicio— su obstáculo y su imposibilidad. Quisiera citar ahora algún otro lugar de los tópicos recursivos de Dossi, una vez más extraídos de su *Vida*.

En el primer caso (estamos en el capítulo segundo), Alberto está redactando una epístola para felicitar a su abuela Giacinta; redactadas las primeras palabras (“Querida abuela. Estando...”), cae sobre el folio, apenas escrita la palabra *estando*, una *gota de tinta*: “Interrumpido, accidentalmente, el hilo de las ideas del escritor [...] Alberto, para retomarlo volvió la vista hacia el escrito”. Esas palabras le revelan una cadencia, le dibujan un verso; a partir de ahí, Alberto escribe una serie de insulsos versos en metro regular que lo convencen de la propia rebelde vocación a escribir. Hay que señalar, aquí, que la abuela Giacinta es para Alberto justamente el *principio*, en cuanto a vocación narrativa se refiere, en el momento en

que Alberto la adora por su calidad de incansable narradora (léase, en este sentido, los breves cuentos del capítulo primero).

El segundo y tercero de estos lugares son los de la pura y simple cita, de la referencia temática a la mancha, indirecta pero sin embargo fundamental. En el capítulo décimo:

Dije entonces: el meollo de la dificultad es el *principio*... ¿qué otra cosa brama, pues, Arlequín cuando quiere poner juntas las letras? De este modo, una vez hecho por primera vez, se avanza, con placer, hasta el último punto,

con la valorización de la concatenación del tejido, libres de ese *principio*, el cual —ya lo sabemos— es la *mancha*; se ha de observar aquí, por otro lado, la referencia bufonesca a la Comedia del Arte (piénsese en la tipología del saltimbanqui, reconstruida por Starobinski, y en el Dossi que da saltos mortales en el mismo sitio, tal y como contó en sus *Note azzurre*). También en el capítulo quinto: “Y Alberto aquí se agarró a una larga fila de extrañísimas ideas, juntas como una telaraña. ¡Desafía a la pluma a seguirlo!”, donde el espectro semántico se enriquece con una expresión posterior: *telaraña*, mucho más próxima al jeroglífico que al tejido-texto. Sin hablar de los borrones que constituyen el discurso, traídos a colación en una de las notas (la 2377: “Mi discurso está lleno de borrones”), dispuestos, precisamente, para establecer una connivencia contradictoria entre principio y fin, entre *discurso* y *borrón*. Porque la mancha incorpora, en la finitud de una determinación espacio-temporal más bien puntiforme —eso que es narrar en cuanto justa y concreta insurgencia discursiva, coacción al discurso— la dimensión, de por sí infinitiva, de lo no-finito: la instancia de la inconclusividad del texto se inscribe de este modo (en Dossi sobre todo) en el origen de cada texto posible; es decir: el mismo acto “intuitivo” de fundación de una obra está ya allí para destinarla a la derrota, a lo inacabado, si no a lo indecible de lo indescifrable: “Desafío a la pluma a seguirlo”. Quisiera citar, pues, la bella defensa que Dossi, en su *Fricassee critica*, hace del arte pictórico de su amigo Tranquillo Cremona respecto a la objeción de este último sobre la no-finitud de sus cuadros y la reivindicación de la necesaria no-finitud que es intrínseca a cualquier obra:

Si queremos comparar la imitación de lo verdadero con lo verdadero, no se sabría nunca qué pintura o escultura se podría llamar *acabada* [...] Admitamos también nosotros que a un cuadro, como a cualquier obra de arte, le pueda faltar la *finitud*, pero ello más bien por lo que se refiere al concepto, por así decirlo, de la forma, que no respecto a su ejecución material.

*Macchia grigia*, de Camillo Boito, presenta, sin embargo, una posterior perspectiva problemática tendente, más que al humorismo puro, al *noir* del grotesco-patológico. El cuento, como sucede con frecuencia en su obra, es la historia de una obsesión; una mancha se ha quedado impresa en la retina del protagonista, el cual pregunta a un médico (destinatario intradieético del relato) cómo podría curarse. De hecho, la mancha es la masa blanquecina de un viejo ahogado en un río de cuya ruina y suicidio es directamente responsable el narrador protagonista. La mancha impresa en su retina es, evidentemente, la somatización de un remordimiento: “cuando cierro los ojos para dormir, siento mi mancha dentro de mí”; la irrupción de la mancha se concreta, por otro lado, en una observación minuciosa, extenuada, al límite de lo visual, del movimiento acuático del río que acoge el cuerpo (“Las olas combatían contra las olas, las cuales chocaban unas contra otras, se fragmentaban, se hacían pedazos, se encabalgaban, se amontonaban, enloquecían de furor bélico, escupían baba en

lugar de sangre, y gotas y salpicaduras hasta el parapeto del puente”), de nítidas referencias figurativas (no puede escapársenos que justamente en los años inmediatamente precedentes a la redacción de *Macchia grigia*, esto es, el trienio 1874-1876, fueron precisamente los de la más orgánica actividad del grupo impresionista).

Pero, sobre todo, será útil aquí el final mismo de la narración, en el momento en que el protagonista de los sucesos, sentado ante el escritorio en el que está llevando a cabo la liosa redacción de su informe (la narración en sí misma) que presentará al médico (“Salgo esta tarde; le haré llegar yo mismo este manuscrito mañana”), ve proyectada la mancha sobre el folio en blanco.

Eso es, incluso en este momento un espectro pálido y confuso danza en torno mío, es él quien ensucia el folio en blanco. El sol está ya declinando, y el escritorio permanece en penumbra, la luz justa para lanzar sobre el papel con furia estas palabras, pero que, sin embargo, no me permite releerlas. Quisiera acabar antes de encender la luz, y la mancha aprovecha esta media oscuridad para torturar mi cerebro.

La mancha crece, la mancha —¡algo nuevo!— cobra forma de hombre. Le brotan brazos, le brotan piernas, le nace una cabeza. ¡Es mi anciano, mi terrible anciano!

Es aquí patente la analogía con la parábola del capítulo octavo de la *Vida* de Dossi: la página en blanco, la mancha que cae, su transformación en figura, en “algo nuevo”, allí un “perro”, aquí un anciano. Lo que cambia es el encuadre patológico gracias al cual esta figura se desarrolla. En el caso de Dossi, el tema venía circunscrito a un círculo entre lo hiperliterario y lo metaliterario, enseguida elegido como proceso humorístico ejemplar; la “enfermedad”, para Dossi, era más bien la propia de cualquier creación del *humour* atrabiliario, la pereza, la melancolía, el “gris aburrimiento”. Con Camillo estamos, por el contrario, ante la presentación de una obsesión; de esta mancha no germina un discurso, intuición, o tal vez incluso el jeroglífico indescifrable del “jeroglífico Dossi”: esta no “dejará releer” las palabras lanzadas con furia por el protagonista sobre el folio, a su vez manchas o más bien (ha quedado dicho unas cuantas páginas antes), “manchurriones lanzados al folio”, sino que más bien está ahí para cubrirlos, borrarlos, sobreponerse a ellos. La imagen del agua, elemento impresionista por excelencia, se ha descompuesto en virtud de la larga observación como en un cuadro pintado con gruesos trazos que, visto de cerca, ha perdido su propia espacialidad retrocediendo a lo informe; y es singular —afirmábamos anteriormente— que ello ocurra justamente en el período de la afirmación y expansión de la estética impresionista y con los mismos elementos con los que esta se realizaba. La misma técnica, narrativa y humorística, de la digresión y del aplazamiento, utilizada profusamente y con conocimiento de causa por el sterniano Dossi, viene aquí exhibida —en una parodia del Sterne metatextual, el de los diagramas del *Tristram Shandy*, para entendernos— como táctica usada para retardar una confesión dolorosa y, casi, para relevarla temporalmente en una suerte de humorismo invertido que no es ya, cuidado, humor negro (“Hace falta que entre en el corazón de mi relato. Os habéis dado cuenta de que me repugna [...] soy consciente de haber hecho como aquel a quien le duele un diente y va a hacer que se lo quiten. Sale ágil, casi corriendo, pero, según se va acercando a la casa del dentista, ralentiza sus pasos hasta que, casi ante la puerta, se para perplejo preguntándose a sí mismo: —¿El diente ahora me duele o no me duele? Y, de este modo, desanda un buen trecho del camino; y cualquier tontería le sirve para seguir adelante”, etc.)

El tema que tratamos se había ya presentado de forma embrionaria —en la especificación de Arrigo, totalmente boitiana, de la polarización de la sombra frente a la luz— en la

ejemplar micronarración lírica de *Scritto sull'ultima pagina*, fechada el 3 de julio de 1867; el texto, que cierra *Il libro dei versi*, lleva a término su arco dual en una reduplicación más bien bibliófila entre “libros blancos” y virginales de juventud y “libros negros” de la edad madura”.

Mi madre me dio un día un libro blanco,

Cada página tenía la aureola de oro;  
Virgen de pluma era y yo también  
Virgen de error.

Pasaron los años, los males y la fortuna,  
Viví, luché en cuerpo y alma.  
Hoy el alma mía se ha vuelto oscura,  
Y negro el libro.

En la actualización de la canónica relación entre escritura (cultura) y pérdida de inocencia, el *libro* se mancha y vuelve negro no solo con lo *oscuro del alma*, sino también, y sobre todo, con la tinta con que el libro se ha escrito y —por así decirlo— mancillado; es más: el libro se mancha de la tinta que es —eso y nada más que— lo *oscuro del alma*. La *escritura* se inserta aquí violentamente en la vida, no es otra más que la vida que escribe y descubre su propia “negritud”. El nexa que nuevamente se instaura entre pérdida de *virginidad* y dominio de la escritura aparece, sin embargo —dado el motivo polarizador del “libro” que allí se trata—, incluso más decisivo respecto a aquel, ya conocido, de una Naturaleza corrompida por el germen sublime e insano de la Cultura. En efecto, el título de la poesía, su posición misma respecto a la narración —o mejor dicho: el título *que es* su posición misma— no podría ser más explícito; el reclamo a la última página conlleva retroactivamente el sentido de la lectura hasta la luz y sombra inaugural (el proverbial “Son luz y sombra” con que ataca la poesía *Dualismo*). El *Libro dei versi* es, pues, indiscutiblemente, el *libro negro*; escribir *en la última página* significará entonces, tal vez, haber ya rellenado, ocupado, el libro, no solo con los versos propios, sino incluso más allá, con la propia oscuridad. La *negrura* del *libro* está aquí, por lo tanto, en lugar de *la oscuridad del alma*; la mancha, antes que el núcleo duro de las infinitas potencialidades de significación, antes que ofrecerse a la geminación continua y “extraña” de morfologías lingüístico-sintácticas en mutación, se pone como espejo o incluso como didascalia de una sustancia individual, está allí para representarla y cumplir sus funciones, en un esfuerzo tropológico de singular transparencia. En este esquematismo ontológico, la *mancha de tinta* (la *negrura del libro*) vuelve, en todo caso, en su cualidad de comparación imperfecta; lo que tiene de peculiar este tropo es, pues, su subtexto culto, el ser una tinta (la “pluma” del tercer verso) que se expande hasta disipar —*oscuridad del alma*— la “virginidad” de la página blanca en una singular coincidencia de escritura textual y de su inmediata *tachadura*.

Es ahora el momento de retener un par de términos de la abultada historia del concepto de *mancha*, desde Leonardo hasta Monet al menos (a lo que añadimos nosotros, en el siglo XX, la metafísica de la mancha de Kandinsky, el *dripping* de Pollock, el esencialismo filosófico de los monocromos de Yves Klein...). En primer lugar, las leonardescas “manchas suscitadores de hermosas invenciones de cosas varias” en el pintor, quien tendrá que componer bastamente rehuyendo la visión analítica; mientras el esbozo representa una visión ya formada, la mancha representa, por el contrario, el punto de partida, en concreto, el *principio* a partir del cual se formará la imagen. La mancha no participa, pues, de ese claro

*diseño interno* (opuesto al externo, según la distinción del pintor y teórico Federico Zuccari), que es la imagen ya formada en la mente que daría más bien origen al esbozo; esta, por el contrario, forma parte de la esfera de la *invención* y del *pensamiento primero*, y es, por eso mismo, un concepto contiguo, en esta primera fase, al de *borrador* (para Vasari, los borradores “están hechos en forma de mancha”). Leonardo, por su parte, había ya sugerido al pintor la observación “de algunos muros repletos de manchas”, actividad propiciadora de la invención (lo que lleva a pensar de inmediato en el eco de esta noción en las manchas en la ruda tela de Palizzi).

El concepto se desarrolla, sin embargo, con mayores consecuencias a partir del último Tiziano, unida a una más bien cauta valorización vasariana de la “vivaz imperfección” y, tendencialmente, de lo *no-acabado*; es Vasari, de hecho, quien habla —con una mezcla de admiración y de reserva— de las obras del viejo Tiziano como “desarrolladas a golpes, llevadas hacia adelante con trazos gruesos y con manchas, de modo que de cerca no se pueden ver y de lejos parecen perfectas”. Aquí se instaura ya la centralidad de la actividad de la inferencia por parte del observador, obligado incluso a elegir una posición desde la que observar el cuadro, desde la que es percibido, respecto al punto de vista único impuesto por la perspectiva renacentista. La noción tizianesca-vasariana incide directamente en la lectura española del Siglo de Oro y, en particular, de Lope de Vega, retraducida como *borrón*; es un término este que, a través de la literatura, se extiende a partir de su sentido primario de mancha de tinta a todo un complejo espectro semántico que va de garabato, a manchurrón, a borrador, a tachón y a imperfección (a esta estética del *borrón* le dedicó Mario Socrate páginas ilustrativas). En el terreno español, parece incluso más obligada la estrecha implicación con la dinámica de la recepción, en la desvalorización de la omnisciencia del artista o, en términos vasarianos, de la perfección de su obra, y en la invitación dirigida al receptor a cooperar en la atribución de sentido a la obra o, incluso mejor, a la constitución misma del acto estético y de su sentido.

No se trata aquí, repito de nuevo, de una retórica de la inferencia; asistimos, más bien, a un atribuir privilegio al elemento variable, a lo inconstante, a la autonomía del acto —y pacto— de lectura, al predominio de la cooperación, y todo ello encerrado dentro de la microscópica explosividad de la *mancha* monadológica, en su principio mismo de actividad, el cual leibzianamente parecería sobrepasar la inercia del átomo inanimado para asumir una animalidad irradiante propia.

Esta estética de la apertura de los posibles generados por el único punto germinante y radiante se refleja, como se ve, en los términos propios del extremismo barroco decimonónico y “scapigliato” (si bien aquí “scapigliato” es más bien —continuamente— una mera categoría transhistórica) de Imbriani y de Dossi, y constituye el límite particular; lo que interesa aquí es, sobre todo para el caso de Dossi (o, al menos, respecto a él con mayor relevancia que no respecto a Imbriani), su aplicación en la elaboración de una teoría del humorismo en cuanto narración.

Por un lado, de hecho, “Humorista, según los diccionarios, significa persona inconstante y fantástica” (nota 1759); por otro, “desde el engranaje de una fábrica literaria”, el consumidor de una narración humorística (cuya trama, tal y como ya se ha dicho, se a vuelta ya *mediocrementemente interesante* con el fin de favorecer la intensidad de la lectura) “lleva consigo la invitación y la posibilidad de apoyarse en otra realidad —la suya— y llevado con naturalidad a amar la obra ajena convertida ya en propia” (*Màrgine*, cit.): de este modo, la interpretación de un texto digno de interpretación equivale “casi” al escribirlo. La misma compleja semántica del borrón parecería diseminarse en las estéticas de los dos excéntricos humoristas-moralistas, entre borrones, manchas, gotas de tinta, jeroglíficos, tachones,

posteriormente deformada por el límpido y tal vez (al menos en Dossi) degenerativo referirse al romántico *arabesco*, según la hegeliana acepción de *forma más antigua y originaria de la fantasía humana*, surgida de una *insolubilidad* originaria que solo puede dar lugar a la liberación de las más sorprendentes *simetrías de contradicciones*.

Una consideración de la mancha artística y narrativa impone una cierta reflexión sobre la temporalidad, en la doble dirección de un *principio* (causal, intuitivo, presunto, en el límite no-lingüístico) y de un *fin* (esto es, de su imposibilidad). Y no solo eso: la temporalidad de la mancha impone también un recorrido que conduce desde un principio accidental hasta un fin intuitivo: en Dossi, el jeroglifo originado por la mancha desarrolla un proceder *sinuoso*, a la manera de Hogarth (concepto al que Dossi dedica diversas notas), hasta el riesgo voluptuoso del *embrollo*. No será ciertamente excepcional si la herejía sinuosa, evolucionada en espiral, reaparece en el juicio emitido por Gautier justamente en esos años (1868) en torno a la *singularidad* (también aquí, término tópico por los dos excéntricos italianos) y al *manierismo* en Baudelaire, en la introducción a sus obras:

Il y a des gens qui sont naturellement maniérés [...] Les circonvolutions de leur cerveau se replient de façon que les idées s’y tordent, s’y enchevêtrent et s’enroulent en spirales au lieu de suivre la ligne droite [...] De toutes les images, les plus bizarres, les plus insolites, les plus fantasquement lointaines du sujet traité, le frappent principalement, et ils savent les rattacher à leur trame par un fil mystérieux, démêlé tout de suite.

También en la evolución sinuosa parece inspirarse el “hilo de tinta” con que cierra Calvino en 1957 *El barón rampante*, en toda una dinámica y una topología de la escritura entendida como agregado de “grumos” que designan una cosmología textual en cuanto natural, indiferenciadamente, a través de articulaciones que denuncian una sorprendente analogía con las de Dossi, y que parecen más bien calcarlas fielmente (el cielo: “ese ornamento de ramas y hojas [...] era un bordado hecho en la nada que se parece a este hilo de tinta, tal y como lo he dejado correr durante páginas y páginas, lleno de tachones, de referencias, de garabatos nerviosos, de manchas, de lagunas”).

Finalmente, lo hemos ya visto, la dinámica de la mancha puede evolucionar en una temporalidad negativa: es esta la retórica del obstáculo, de la dilación, o más bien, de la molestia, de la interrupción (Dossi declara como objetivo propio el *tenerse que leer con atenta lentitud*): finalmente, *tour court*, de la abrasión discursiva: de la *tachadura*, justamente. De este modo la mancha, además de abrir el espacio creativo de la lectura cooperante, agota cualquier ocurrencia de la temporalidad del acto estético y de su línea narrativa, desde su instaurarse hasta su disiparse. El oxímoron, y *double bind*, de una matriz-que-obstaculiza, de un sentido que, naciente, produce interferencias e instaura toda una topología de la molestia productiva que, al menos en Dossi, se transfiere desde el plano figurativo directamente al narrar. Se trata aquí, por un lado, de la dúplice temporalidad humorística del narrar digresivo y del narrar obstaculizado, en la línea obviamente de Sterne (aunque no solo del Sterne sentimental que, modelizado por Foscolo, tuvo una vasta y casi exclusiva fortuna en los delgados destinos del humorismo italiano del XIX); por otro, en un nivel posterior, de la identificación entre letra y patología, no demasiado distante en esto del Tarchetti “fantástico” de *La letra U*. Se trata, en última instancia, de la elección de lo asistemático y lo extemporáneo y, más obviamente, de lo extraño en cuanto extravagante, para cuya definición usaré de nuevo un símbolo del ensayo sobre Cremona, donde se trata del *no acomodarse en ningún sistema, ni siquiera en los propios*.

Aunque no solo. Evolucionada desde la esfera intuitiva y florecida en el torrente infiel del narrar humorístico, la *mancha* textual puede implicar una interrupción de la funcionalidad del texto desde su origen, un decaimiento en la esfera de lo improbable y de lo provisional, encendiendo a partir de su mismo nacimiento la irrefrenable mecha de la mirada autoirónica; esta se certifica en ejercicio de opacidad, de ralentización, de involución y circunvolución, y quizás incluso de mentira; finalmente, induce a una radical dispersión de la visión y al desacoplamiento de un punto de vista obligado (según el famoso paradigma instaurado por Vecellio).

Es así como la narración humorística establece como fundadora la antinomia que la hace avanzar: la de ser un elemento originario que, indeterminado, se expone de repente a mutar en artefacto e, incluso, de una imperfección que la anima perversamente. *Convertir la mala fortuna en buena*, precisamente; o más bien, en otras palabras: comprender irónicamente, en una disposición desencantada y profundamente neobarroca, en el momento en el que *la originalidad en el arte tiene con más frecuencia sus raíces en defectos que no en la virtud*, en un sorprendente cortocircuito entre la instancia *originaria* (original) y la imperfección que funda, lejos de cualquier mística del siglo XX posterior de la mancha como totalidad o más bien como “mística de la materia” (Eco). Por encima de lo *imposible*, del paradójico narrar del humorista, por encima de su temporalidad controvertida y esquizoide, cada vez más funesto acecha el demonio.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

## Giovanni Faldella *flâneur* d'Europa

---

### *Giovanni Faldella flâneur of Europe*

ALESSANDRA RUFFINO  
Torino (Italia), [info@alessandraruffino.it](mailto:info@alessandraruffino.it)

**RIASSUNTO:** Per illuminare lo stile e la figura di Giovanni Faldella (1846-1928), protagonista della Scapigliatura piemontese diviso tra attualità e culto del passato, tra collezionismo di parole desuete e invenzioni originalissime, il saggio esamina con particolare attenzione gli scritti di viaggio dell'autore. Posti in una dialettica comparativa con gli studi di sociologia, estetica e filosofia della storia di pensatori come Benjamin, Simmel, Kracauer, Spengler, i testi, il gusto e la poetica di questo *outsider* di provincia vengono qui letti sotto un'angolazione inedita e in un'ampia prospettiva europea.

Parole chiave: Scapigliatura; Modern-style; Esposizioni Universali; Letteratura di viaggio

---

*Abstract: To illuminate the style and figure of Giovanni Faldella (1846-1928), protagonist of the Piedmontese Scapigliatura divided between current events and the cult of the past, between collecting obsolete words and highly original inventions, the essay examines with particular attention the author's travel writings. Placed in a comparative dialectic with the studies of sociology, aesthetics and philosophy of history by thinkers such as Benjamin, Simmel, Kracauer, Spengler, the texts, the taste and the poetics of this provincial outsider are read here from an unprecedented angle and in a broad European perspective.*

*Keywords: Bohème; Modern-styl; Universal Exhibitions; Travel literature*

Recibido: 22 junio 2021 / aceptado: 09 julio 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---

*Lo zibaldone ha qualcosa dell'ingegno  
del collezionista e del flâneur.*

Walter Benjamin

1. I DUALISMI DI UN OUTSIDER TRA SCAPIGLIATURA E ART NOUVEAU. Reporter brillante o moralista paesano? Espressionista che deforma e dileggia i dati del vero o retrivo vagheggiatore degli ideali del Bello? Sperimentatore scapigliato o reazionario ràpsodo della tradizione? Piccolo europeo o europeo piccolo?

Giovanni Faldella (Saluggia, 1846-1928), figura di punta della Scapigliatura piemontese, si dibatte tra accademismo e *plein air*, tra libri grossi e mondo piccino, tra l'anelito a creare un'arte popolare e uno stile del tutto fuori dal comune. Questo maestro dell'Europa in provincia<sup>1</sup> che, poco più che ventenne, fondò a Torino *Il Velocipede*<sup>2</sup>, si distinse per un esordio narrativo dallo stile atipico (*Figurine*, 1875), dando prova per un quindicennio o poco più di creatività rimarchevole, prima di scivolare – fatte salve le eccezioni che confermano la regola (*Nemesi o Donna Folgore*, romanzo del 1909, rimasto inedito fino al 1974) – in una lunghissima fase da sopravvissuto a se stesso e ai sogni politici, etici ed estetici della sua generazione.

In politica, dopo aver simpatizzato per un progressismo blandamente socialista (fu deputato nel 1881 e nel 1886), Faldella, nominato senatore nel 1896, ripiega su posizioni monarchiche, arrivando infine – secondo la proverbiale regola del *si-nasce-incendiari-e-si-muore-pompieri* – a prestarsi come rètore di cerimonie patriottiche, anche fasciste.

In letteratura, in un'epoca che stagnava tra il culto manzoniano e la narrativa di consumo alla De Amicis, Faldella elabora uno stile eccentrico, che più antipopolare non si potrebbe, proclamando però al contempo di voler metter la propria arte al servizio dell'utile e del vero, quando l'arte – perlomeno a partire da Baudelaire – aveva cessato di essere inseparabile dall'utilità; si prefigge di spazzar via le polveri dei *rococò* per far spazio al nuovo ma rifiuta l'*art pour l'art*: “I poeti, i musicisti e i pittori che gridano *Avvenire! Arte per arte!* e rinnegano il passato, che fu così artistico, che nulla più, per libidine del nuovo e dello strambo, a che cosa riescono in fine dei conti? A spennare gli angeli e ad inargentare i rospi”, fa dire al protagonista di un suo racconto giovanile (*Il male dell'arte*, in Contini, 1992, p. 97, corsivi originali). Faldella chiede alla favola una morale e insieme deforma, frantuma, disgrega; desidera ammaestrare i moderni e riempie però le sue narrazioni di morti violente e finali poco edificanti, come piaceva al pubblico del tempo<sup>3</sup>.

È un marchio faldelliano, l'ambivalenza, sia per quanto riguarda la narrativa che per quanto riguarda il giornalismo, che sarà l'aspetto al quale queste pagine presteranno maggiore attenzione. “Il giornalismo, che fa da mezzano ad ambizioni personali e settarie, è una fucina di crudeltà”, lamentava (Faldella, 2003, p. 285); “le gazzette hanno affiochito, se non ammazzato, i libri. E, come i giornali quotidiani hanno sostituito la letteratura facile, così la rivista, questo volume

---

<sup>1</sup> Allusione al bel titolo di un'antologia di scritti faldelliani approntata nel 1976 da Giorgio Ragazzini per Longanesi: *L'Europa in provincia: pagine di viaggio e di costume*.

<sup>2</sup> *Il Velocipede. Gazzettino del giovane popolo di lettere, scienze e arti* uscì dal 3 gennaio 1869 al settembre 1870, rappresentò il tentativo di esprimere in Piemonte una letteratura di gruppo e venne chiuso a seguito di alcuni articoli contro il papa e il governo: cfr. Manfredini (2021).

<sup>3</sup> Cfr. ad es. il suicidio di Speranza in *Madonna di fuoco e madonna di neve* e gli assassinii della moglie del pittore protagonista de *Il male dell'arte* e di Nerina de Ritz in *Capricci per pianoforte*.

proseguito a carta continua, a *sine fine dicentes*, ha surrogato il libro serio” (Faldella, 1882, p. 109). Diversi decenni più tardi, con disincanto ancor più amaro, ci sarà chi dirà:

*La democrazia ha completamente strappato dalla vita spirituale delle masse popolari l'uso del libro e vi ha sostituito il giornale. Il mondo dei libri, con la sua ricchezza di punti di vista, che stringeva il pensiero alla scelta e all'esercizio della critica, è ormai solo la prerogativa di una cerchia ristretta. Il popolo legge un solo giornale, il "suo" (Spengler, 2019, p. 683, corsivi originali).*

In una società che va industrializzando ogni aspetto della vita pubblica e privata, Faldella denuncia l'inflazione di libri, particolarmente grave nell'arretrata Italia umbertina, dove quei pochi

che rimangono fedeli alle lettere, o si riattaccano ai libri classici con il sistema meccanico delle scuole, senza una guardatura a ciò che si pensa e capita adesso, massime al di qua delle Alpi; ed esce da loro quella letteratura tabaccosa e rococò, di un odore nauseabondo, come la cotta di un pievano vecchio, a periodi avviluppati come nodi di Salomone; oppure messi nel dimenticatoio i libri antichi troppo ostici alla loro ignoranza, scorrazzano e sfarfallano per le facili e pruriginose librerie straniere e moderne, e ne rubano e trapiantano a sproposito gli uomini i fantasmi sproporzionati al nostro clima e alla nostra tradizione; onde nasce quell'altra letteratura secca, epilettica, a sgambetti e a salterelli di ranocchio. Tanto gli uni quanti gli altri scrivono per loro consumo<sup>4</sup>; imperocché si può dire che in Italia non c'è pubblico letterario; a leggere rimangono soltanto gli autori, i quali si leggono da se stessi, magari dieci volte di seguito (Faldella 1983a, pp. 132-133).

Eppure, al pari di molti *bohémians* d'Europa, Faldella fu a sua volta giornalista. Secondo le periodizzazioni più aggiornate, quel disomogeneo movimento che va sotto il nome di Scapigliatura (considerato da certi suoi esponenti una costante dello spirito) va dal 1856 al 1880 e coincide con un ampio riassetto degli equilibri geopolitici internazionali e l'acuirsi di aspri conflitti sociali. Nel 1881, con l'uscita dei *Malavoglia*, l'Italia letteraria entra in un'altra stagione, dove a contendersi i favori del pubblico e le dispute dei critici saranno Verismo e Decadentismo. In un passaggio di *Tota Nerina*, romanzo uscito nel 1887 che costituisce il primo quadro del trittico *Capricci per pianoforte*, Faldella abbozza un ritratto d'insieme di quella scapigliata famiglia i cui giovinotti

hanno sguinzagliata una nuova musa, nuda come una regina selvaggia d'Haiti, ubbriaca come una baccante ed indiavolata come un'ossessa. Però qualche volta questa musa buggerona parla solennemente e profondamente come una Pitonessa sul tripode. Fra i poeti dell'avvenire c'è Arrigo Boito, che ha splendore d'ingegno aquilino e c'è Emilio Praga, che ha ricchezza d'estro e di cuore. In linea di prosa troviamo Iginio Ugo Tarchetti, già commissario militare, *vulgo* panattiere dell'esercito. Lo conosco personalmente. Ha una melanconia forte, leopardiana, ma è un Leopardi quasi limitato in prosa, senza stile classico, è un Guerrazzi, senza riboboli toscani; scrive in farsetto da *travet* [...] (Faldella, 1972, pp. 160-161).

Ebbrezza, *sauvagerie*, ossessione, afflato avveniristico rientrano solo in parte nella produzione di Faldella che, pur dandosi a esperimenti stilistici arditissimi nei quali i confini tra generi letterari e registri linguistici saltano per aria, resterà fautore dell'insostituibile funzione della gerarchia (ognuno al suo posto...) e partigiano dei valori contadini. Dalla Scapigliatura la narrativa faldelliana mutua alcuni temi: il problematico rapporto arte/realtà, l'opposizione tra conoscenza libresca e vita vissuta, il piacere del paradosso e delle trasfigurazioni fantastiche: tutte espressioni di quella "legge eterna della dualità o dell'uno contra uno", che ha una sua articolazione principale nell'antitesi vecchi/giovani:

<sup>4</sup> Cfr. Faldella (2003, p. 176): "Da noi tutti coloro che hanno qualche sentimento di letteratura, vogliono produrre. E non si pensa che alla produzione deve corrispondere la consumazione".

La più netta distinzione del dualismo sta nella gioventù e nella vecchiaia. La scuola letteraria dei vecchi si compone dei mummificati a qualsivoglia età, borghesi, preti o seminaristi, purché incarogniti nelle idee, nei pettegolezzi, nei libri di un tempo che fu [...] Guai a parlare a cotesti rococò della letteratura, guai a parlare loro di giornali, di romanzi, di memorie, di viaggi e di autori moderni! Incapaci di creare, odiano i vari creatori, il Supremo Creatore e le sue fatture; vorrebbero che nessuno creasse: il verso che suona e non crea è il fatto loro (Faldella, 1972, p. 49).

Giornali, romanzi, memorie e viaggi sono motori (e vettori) del gusto moderno e a quei generi Faldella si dedica con l'intento di una verità a modo suo, nella quale tenta (difettosamente) di unire passato e presente, sopraffatto di continuo da impulsi centrifughi e disaggreganti. Per una strada stretta e peregrina, lo scrittore di Saluggia si proponeva di concertare i trovati della modernità insieme al culto delle parole desuete, delle lingue morte e delle glorie patrie<sup>5</sup>. Il cimento era non meno rischioso che ambizioso. Impotente alla narrazione, che necessita di struttura, Faldella versa cospicue doti d'ingegno nell'ornato delle parole: e gli si potrebbe dare – a buon diritto – il titolo di *colorista*. D'altronde, in un lasso temporale coincidente con quello della sua stagione migliore (1874-1890), molti esponenti dell'arte gemella della pittura puntarono su un colorismo antinaturalistico che, opponendosi alla fotografia, traghettò l'arte oltre le forme del visibile.

*Petit maître* di provincia dallo stile inimitabile, il giovane Faldella – dicevo – si confronta con temi e figure chiave della civiltà letteraria romantica e postromantica: la prostituta, la *réclame*, lo sgangherarsi del nesso realtà/verità, le malattie psichiche (lo *spleen*, la ninfomania di Nerina, eroina della trilogia *Capricci per pianoforte*, la doppia isteria delle protagoniste di *Madonna di fuoco e Madonna di neve* del 1888...), sintomatiche ed emblematiche di quello che Paolo Mantegazza chiamò “secolo nevrosico”.

Nel diseguale e ipertrofico viluppo dell'opera faldelliana è possibile – col senno di poi – isolare alcuni spunti ricorrenti, impiegandoli come una lente per leggere un'epoca in cui tutto accelera, si scompone e si ricompone – a tratti – in intermittenze, epifanie, *frame*. Se prendiamo ad esempio *Capricci per pianoforte*, trilogia composta nell'arco di quasi trent'anni, tra 1887 e 1909 (anzi, quaranta, considerando che *Tota Nerina*, primo elemento del trittico, risale al 1869), possiamo veder germinare il fiore dell'Art Nouveau dalla semenza *bohémienne*. Le peripezie della contessa Nerina de Ritz secondano il gusto da *feuilleton* nei temi ma non nei modi (così come era accaduto alla trilogia *Un Serpe*, la cui pubblicazione nel 1876 sul *Fanfulla* fu sospesa dopo tre puntate per le proteste di lettori sconcertati da una scrittura inaudita). Figlia di un arricchito, impegnata in un'irresistibile ascesa conseguita per mezzo di una lussuria selvaggia, il tipo di Nerina s'imparenta alle *belles dames sans merci* della letteratura romantica e, storicamente, alle mangiatrici di denaro che spopolano durante il Secondo Impero: le *cocottes* con “lo sguardo infuocato e il cuore gelido”, le “spettacolose cortigiane” che “muovono alle imprese della gioia, e sono cupe come usuraie” (Faldella, 1983b, p. 209). Nell'ultimo quadro della trilogia, *Nemesi o Donna Folgore. Romanzo verista non per innocentine* (ma di verista non c'è granché), composto tra 1906 e 1909, si assiste all'apoteosi parossistica e parodistica (seguita da catastrofe) di una *sex machine* che consuma avventure in serie. Col suo erotismo cosmopolita, l'eroina di provincia che nei primi due quadri della trilogia mimava le gesta di tante donne perdute del Naturalismo e del Melodramma ottocentesco, va via via assumendo i tratti della donna Liberty, serpentina, sensuale, floreale. Si veda questo ritratto: “Dal brivido fantastico di fatale spettro notturno essa usciva come una fanciulla vestita da fiore, una fanciulla floreale, che tosto appassisce se non è amata. Pretendeva sempre essere un fiore incarnato con i suoi amori prepotenti nella più grande varietà” (Faldella, 1974, p.

<sup>5</sup> Di cui sarà monumentale coronamento il poema *De redemptione italica* (1921), dedicato all'epopea risorgimentale, di cui Roberta Piastrini ha curato nel 2011 la prima edizione e traduzione moderna.

63). Nell'accostamento spettro/fiore si materia una delle più ambigue antinomie del Liberty, cioè l'unione di frivolo & funereo.

Sempre attenta alla “ricchezza borsuale, di cui non si era mai scordata nelle follie erotiche”, nelle successive stazioni del suo *cursum (dis)honorum*, Nerina si tramuta nella “superdonna per un nuovo Niesckte [sic]”, “la Sultana, che si riservava un variante harem maschile” (ibidem), sovraccaricata di tratti espressionistici che irridono anche il nietzschianismo d'accatto dannunziano. Questa superfemmina caricaturale dà all'autore il pretesto di introdurre considerazioni misogine sul fenomeno del femminismo:

Per ovviare ai danni della sensualità, la civiltà utilitaria ha inventato il terzo sesso delle fanciulle intellettuali... Ma non fidatevi... Anche Nerina è una intellettuale... Paiono tutto greco, tutta matematica, tutta chimica; e poi, mentre meno ve lo aspettate, vi conquistano mostrandovi un seno di bomba che scoppia (Faldella, 1974, p. 31).

L'immagine finale di questa tirata esplose davvero come un colpo d'arma da fuoco...

Faccio un altro esempio. In un episodio della campagna di conquiste condotta da Nerina a Costantinopoli, la contessa de Ritz, in una visione madida ed evanescente come un miraggio, si trasfigura in una statua di champagne ghiacciato: “Tra quel tono di odalische, che parevano natanti in un quadro ad olio, ed esalanti sudori profumati, splendeva la sua leggiadria secca, che si sarebbe detta di una purezza cristallina: una statua di schampagne ghiacciato” (Faldella, 1974, p. 59). La leggiadria secca, cristallina e glaciale di Nerina fa di lei un prototipo di donna Art Nouveau che ben rappresenta l'effetto finale di quella disposizione tecnica del mondo che prevedeva la soppressione della fecondità. Stesso dicasi dell'episodio in cui la contessa, nell'euforia sacrilega di un bagno nel Giordano compiuto per lavare (si fa per dire...) i suoi peccati, trascina alcune compagne in una danza subacquea:

La signora Nerina guidava la danza subacquea; Suora Ermellina si piegava al capriccio. Le chiome diffuse parevano alghe natanti, seguaci cappelliere alle rose divine dei volti di ninfe. La signora Nerina provava una letizia sovrumana nel rompere coi seni floreali quelle onde somme nella storia religiosa dell'umanità (Faldella, 1974, p. 68).

La fantasmagoria liquida, di una sensualità vegetale e fluttuante, sembra trasporre in parole la sinuosa mobilità di quelle fanciulle (certo più innocenti), che nel 1902 danzavano sul manifesto disegnato da Leonardo Bistolfi (uno che nel mixare frivolo e funereo era maestro) per la *Prima Esposizione internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, svoltasi a Torino. Quella manifestazione rappresentò un momento fondativo del modernismo internazionale: l'Art Nouveau fu la prima delle avanguardie dell'età contemporanea e la capitale sabauda ne fu il primo centro d'irradiazione italiano: un curioso incontro di avvenirismo e retroguardia e un eccellente esempio di quell'Europa in provincia di cui Faldella fu campione.

Se il kitsch di passaggi come quelli su riportati mostra una certa forza iconica e ironica, risulta assai meno efficace quando Faldella, succube delle sue ubbie patriottico-moralizzatrici, istituisce un parallelismo tra la dissolutezza di Nerina e la corruzione morale della Capitale del Regno: “come l'Italia a Roma per il dissidio religioso non poté trovare il suo perno morale, così la contessa Nerina diede al suo imperialismo erotico la circolazione viatoria, randagia” (Faldella, 1974, p. 190). Roma liberata e capitale, infatti, è

rimasta con le corrottele di due immense civiltà, onde ebbe per degno organo la *Cronaca bizantina*<sup>6</sup> del Sommaruga [...] Come la corte effeminata di Napoleone III preparò la *débauche* di Sedan, Dio voglia che l'orgia sensuale della Roma nuova e rinvecchignita non prepari all'Italia un nuovo rovescio nazionale (Faldella, 1974, p. 192).

Mentre saetta una frecciata retroattiva ad Angelo Sommaruga (indi a D'Annunzio, che diresse *Cronaca bizantina* nel 1885-86), Faldella istituisce un parallelo tra l'Italia umbertina e la Francia del Secondo Impero (sui cui caratteri è sempre profittevole rileggere *Offenbach und das Paris seiner Zeit* di Siegfried Kracauer, 1937), rimarcando la delusione per il mancato progresso civile e sociale che sarebbe dovuto seguire all'unificazione. La metamorfosi di Nerina da ardente erotomane a statua di ghiaccio non era priva d'intelligenza visiva: il successivo dissolversi di quell'icona in un maldestro paragone tra donna e città mostra un vizio non infrequente in Faldella, cioè quello di compromettere delle buone invenzioni con intenzioni pedagogiche ed erudite fuori luogo che mettono a nudo l'irrisolutezza di un autore sospeso tra miopia moralistica e anticipazioni futuristiche. E del resto, il 5 febbraio 1909, a tre settimane dal giorno in cui l'ottocentista Faldella aveva vergato la parola *fine* sul manoscritto di *Nemesi o Donna Folgore* ("Brozolo 14 gennaio 1909, ore 11 ant. prima di ritornare a Saluggia"), Filippo Tommaso Marinetti pubblicava *Il Manifesto del Futurismo...* Se lasciamo parlare la cronologia, la concomitanza suona come implacabile denuncia della retroguardia di Faldella. Eppure, nei momenti migliori, le sue pagine accendono a ripetizione i bengala di una fantasia singolare e perfino – come vedremo – profetica. Accostamenti spiazzanti ("una acconciatura istrionica colore di gatto vedovo" [Faldella, 1972, p. 86]; un "berretto da notte culminante in un fantastico silenzio" [Faldella, 2003, p. 170]), scene oltre-reali come quella di Ambrogione che, in *Una serenata ai morti*, attraversa "a nuoto asciutto" un incantevole chiaro di luna che allagava una piazza (Faldella, 1982, p. 50) fanno la delizia del lettore. Aveva ragione Gianfranco Contini, il maggior esegeta dello scrittore di Saluggia, quando diceva: "a leggere Faldella occorre oggi maggiore intelligenza di Faldella" (Contini, 1969, p. XXXIII). Se la mancanza di autocoscienza è un limite di questo autore, e "l'arte di Faldella ha in sé qualcosa di estremamente precario, un'altezza raggiunta quasi per caso" (Ragazzini, 1976, p. 29)<sup>7</sup>, è pur vero che il principio dell'*hasard* è segno dei tempi, sicché l'ottocentista Faldella merita la nostra attenzione in una prospettiva di posterità non solo letteraria.

2. COLLEZIONISTA E *FLÂNEUR*: FALDELLA SOCIOLOGO PER CASO. La premessa è stata lunga e me ne scuso. Ma mi pareva utile evocare per momenti esemplari i caratteri di un'opera tanto atipica e discorde. Arriviamo quindi a porre il focus sul Faldella-giornalista. Se dall'ultimo decennio dell'Ottocento la scrittura del Saluggino perde smalto e capacità fantastica, è altrettanto vero che tra gli anni '70 e '80 del secolo egli seppe farsi sensore – e non solo censore – di quell'"epoca dissolvente"<sup>8</sup> e deleteria in cui si sfasciano e si rompono ad una ad una tutte le fedi" (Faldella, 1983a, p. 136): il suo gusto della scheggia, del bozzetto e dei frantumi corrispondeva alla situazione di *infermità* in cui gli parevano versare le lettere e la società contemporanee: "come prima di morire gli individui passano per lo stadio della malattia e dello sfacelo [...] così i libri, prima di scomparire,

<sup>6</sup> Uscita dal 1881 al marzo 1885 sotto la direzione del Sommaruga e poi per un altro anno sotto la direzione di D'Annunzio. Nei primi anni il periodico vide l'assidua collaborazione, tra gli altri, di Carducci e di vari scapigliati: Imbriani, Guerrini e Carlo Dossi soprattutto.

<sup>7</sup> Di "principio fondamentale della 'casualità'" ha parlato Zaccaria (1974), p. XIII; cfr. anche Ruffino (2006).

<sup>8</sup> Il principio della disgregazione che destina a morte esseri e società, trasposto al contesto politico dell'Italia umbertina, è evocato pure nelle *Verbanine*: "E i minchioni di adesso (minchioni di tutti i colori) hanno lasciato il principio coagulatore di Cavour e hanno adottato il principio dissolvente, che è il principio delle sette, ed il principio di ogni rovina" (Faldella, 2003, p. 43).

passano per lo stadio del frammento...” (Faldella, 2018, p. 4). Giustapponiamo ora la diagnosi della malattia estetica del suo tempo con l’autodiagnosi stilistica formulata da uno dei personaggi di *Tota Nerina*, che propongo di rileggere in vece della famosa *autobibliografia* che chiudeva *A Vienna* nel 1874:

Nello scrivere italiano congiungeva reminiscenze contadine della sua schiavandaia colle nuove pretenziosità paesane del Giusti, e radunava in una sola secchiata tutta la latteria classica linguaiola che egli mungeva dal Boccaccio, dal Cecchi e dal Cesari. Aveva intagliato a scaletta alfabetica i margini di un suo zibaldone, dove andava riponendo le frasi e le sentenze da ritenersi. Ma studiava troppo [...] (Faldella, 1972, p. 127).

Contadino e pretenzioso, linguaiolo classico ed espressionista, più studioso che *viveur*... I dualismi in sequenza tracciano un altro ritratto della scrittura di quel *drôle de bohème* che fu Giovanni Faldella, il quale nella realtà intagliò davvero a scaletta alfabetica un quaderno che compilò con uno *Zibaldone*, rimasto inedito fino al 1980, quando Claudio Marazzini ne curò l’edizione. Su Faldella stilista, Contini ha detto parole prime e ultime e, sul piano critico, il suo posizionamento nella storia letteraria italiana tra Otto e Novecento, per certi versi, è stato messo a fuoco una volta per tutte. Gli studi successivi hanno restituito all’attenzione documenti inediti e poco noti o approfondito aspetti specifici della sua opera, ma l’inquadramento continiano tiene alla prova del tempo e non ritengo così utile aggiungere chiose a margine di quell’interpretazione. Utile, invece, potrebbe essere – e collegando il breve passo appena letto con l’esergo d’apertura scopro finalmente le carte – avviare una ricognizione del Faldella collezionista di parole e *flâneur*: il Faldella viaggiatore e giornalista.

“Il collezionismo – notava Walter Benjamin – è un fenomeno originario dello studio: lo studente colleziona sapere”, e aggiungeva: “Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo”. (Benjamin, 2017, pp. 221, 222). Diligenza di studio, mentalità collezionistica e propensione per il frammento sono caratteri eminenti della personalità e dell’opera faldelliana.

Il nome di Benjamin è stato più volte evocato in rapporto alle corrispondenze svolte da Faldella, inviato dalla *Gazzetta Piemontese* alle Esposizioni Universali di Vienna (1873) e Parigi (1878), non mi risulta però che quei resoconti siano mai stati letti in parallelo col *Passagenwerk*. Tentare qualche *assaggiatura* comparativa implicherà un allargamento di obiettivo dal campo della pura storia letteraria a quello della storia della cultura: non così stravagante – in fondo – perfino entro la cornice dei rapporti tra il Nostro e la Scapigliatura.

Storicamente e in linea generale, quello tra *Bohème* e giornalismo fu un legame indissolubile: “La Scapigliatura – tuonava Felice Cameroni sul *Gazzettino Rosa* il 14 novembre 1873 – prepara la mina rivoluzionaria col giornale” (*Si! Siamo la Bohème della stampa*, in Farinelli, 2003, p. 250), ed è assodato che il giornalismo sia stato la base sociale della *flânerie*.

Letterariamente e nello specifico, il Faldella giornalista “è forse il Faldella più faldelliano” (Ragazzini, 1976, p. 55). Nella misura della cronaca di viaggio il totalizzante universo verbale dell’autore è infatti obbligato a un corpo a corpo con l’attualità. Lì, dove la dualità vecchio/nuovo e il confronto Provincia/Europa son messi sotto tensione, si possono misurare al meglio pregi e difetti della scrittura faldelliana e scoprire – anche – come in tutto quel suo dire, disdire, contraddire, egli sia stato capace di *predire*.

“I reali rapporti di Faldella con la realtà – notò Pasolini nel 1975 – sono quelli del «gatto selvaggio»: verticali. Egli sprofonda e riemerge, mentre la sua scrittura cicaleggiante e parodistica imperversa senza mai cambiar registro” (Pasolini, 1999, p. 2166). L’immagine del gatto selvaggio, che lancia occhiate intermittenti e di rapina sulla realtà circostante senza cavarne una visione

panoramica, sembra tradurre in figura quel difetto di autocoscienza additato da Contini dagli anni '40 del secolo scorso.

Ponendo a confronto certe osservazioni del Faldella viaggiatore con quelle che si possono leggere negli studi di estetica sociale di Georg Simmel (1858-1918), di poco successivi ai reportages faldelliani, o nella *summa* di Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918-22), o nella sofisticata saggistica di un altro giornalista d'eccezione quale fu Siegfried Kracauer (1889-1966), avremo il piacere di imbatterci in un Faldella in lunghezza d'onda – sia pure per accidente – con le grandi valutazioni formulate decenni dopo di lui da filosofi destinati a influenzare in modo rilevante il pensiero novecentesco.

Nel giornalismo Faldella tenta una sintesi tra il ricercato collezionismo di parole fuori moda e l'osservazione delle mode (“senza l'osservazione e lo studio del presente raffrontato con l'antico, lo studio dell'antico rimarrebbe una pedanteria letale, una pietrificazione gesuitica di cadaveri umani”, Faldella, 1882, p. 100). In un dialogo con l'erudito Spirito Losati, personaggio della trilogia *Capricci per pianoforte*, Ilarione Gioiazza descrive in questi termini la dialettica tra accademia e letteratura *en plein air*:

Ella, letterato tappato in casa uggisce il letterato che passeggia sotto i portici...; il letterato girellone sberta lei... [...] Somari gli uni e somari gli altri! I primi con la mente sulla falsariga dei Greci e dei Romani, non hanno occhi nel cervello pel mondo moderno; e non saprebbero mettere nelle loro pagine più vitalità, che non ne metta il pievano più dozzinale nelle sue prediche. Sempre il solito untume, che a noi ghiotti di manicaretti pruriginosi rivolta lo stomaco. I secondi, che imparano la lingua italiana sui giornali francesi, e l'arte dalle officine e dai magazzini librari di Parigi, non sentono più un accenno di quella divina armonia, di quella stringata tessitura che possedevano gli antichi. E così fra tutti, facciamo a chi più guasta il campo delle belle lettere [...]. (Faldella, 1972, pp. 162-163)

Girelloni! Che bel dono del caso questo lemma che potremmo considerare esatta traduzione del termine *flâneur*. Il girellone è di casa nei *passages*, di cui saranno tardiva imitazione le gallerie erette nelle grandi città dell'Italia unita a partire dagli anni '70 dell'Ottocento e delle quali Faldella offre almeno un paio di schizzi. In un caso, iscritto entro la solita dialettica vecchi/giovani, il contrasto tra l'antico Duomo di Milano e il nuovo “Duomo dell'Industria” rappresentato dalla Galleria Vittorio Emanuele (inaugurata nel settembre 1877) è così discusso in un dialogo tra Geromino, sindaco dell'immaginario paese di Monticella, e il segretario comunale Pino Goldi, i due paesani che Faldella spedisce a Roma e a Parigi facendone a tratti i suoi portavoce:

Mentre guardavo ammirato i nuovi portici che girano intorno alla Galleria Vittorio Emanuele, ed i nuovi negozi in cui le lastre di cristallo sfolgorano e riescono una sfida e uno sgomento alle borse, il segretario comunale di Monticella, da cui mi feci accompagnare nel viaggio, guardava il Duomo.

E sentite che bestemmia di idea gli fermentò nella mente, ideaccia che egli non ebbe paura di palesarmi:

– Guarda, signor sindaco! Dopo i palazzi, i portici, e i negozi nuovi, oh guarda il Duomo! Come diventa mai vecchio e imbecille! Una volta pareva una pineta di marmo, in cui i pini avessero un po' di vita e si movessero; invece adesso l'antico Duomo se ne sta lì rimminchionito, tutto in un mucchio, in un gruppo, carico di gromma e di ruggine. Pare un istrice raggomitato, pieno di sospetti e di invidia per la nuova Galleria, per questo nuovo Duomo dell'Industria e per la sua giovane cupola di vetro, che di sera illumina persino il cielo, mentre esso, il vecchio, si accorge di spegnersi (Faldella, 1988, p. 19).

Con tono faceto i due provinciali ben avvertono quella sorta di sacralizzazione della merce che nei *passages* parigini aveva trovato i suoi primi santuari. “In questa sfilza di merci che è il *passage*, resta qualcosa di sacro, un residuo della navata”, scriverà Benjamin molti anni dopo (2017, p. 169). Se il grande storico berlinese avesse conosciuto il passo di Faldella, lo avrebbe forse annotato tra i materiali del *Passagenwerk*. L'opposizione Duomo/Galleria ricorreva in termini simili in *Il Paese di*

*Montecitorio*: “Milano che alla vecchia montagna filigranata del suo Duomo ha accostata la Galleria Vittorio Emanuele, la basilica moderna di alta, grandiosa, splendida e fresca eleganza...” (Faldella, 1882, p. 8). Non so se Faldella ricordasse che quel nuovo tipo di architettura discendeva dall’immensa serra del Crystal Palace, progettata dal giardiniere Joseph Paxton per l’Esposizione Universale di Londra del 1851, mentre stupiva innanzi a “quella serra di sontuosi palazzi, che domanda l’ammirazione artistica” e mentre, stando al centro del suo largo crocicchio, godeva “di premere in una piazza pubblica il mosaico di un salone sotto un’alta campana di vetro, coi larghi sfondi delle porte trionfali” (Faldella, 1882, pp. 15-16). Quel che è certo, è che nella Galleria milanese Faldella aveva colto un tipico carattere dei *passages* parigini: quello di far diventare l’*interieur* esterno e viceversa...

Parigi, capitale del XIX secolo; Vienna, capitale dei nervi al tramonto dell’Impero e Roma, città eterna diventata capitale del neonato stato unitario che cerca di ‘hausmanizzarsi’, sono le tre destinazioni che impegnano Faldella in presa diretta con l’attualità. I libri che ne risultano sono: *A Vienna* (1874), *A Parigi* (1887, ma del 1878), *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa* (1880), *Roma borghese* (1882), *Il Paese di Montecitorio* (1882).

Da studioso diligente, Faldella raggiungerà le destinazioni delle sue corrispondenze, armato di preliminari conoscenze letterarie (e immaginative), che gli riserveranno talvolta quel tipo di delusione che scaturisce dalla “differenza fra gli effetti della realtà e quelli dell’arte figurativa” (Faldella, 1983b, p. 139), dal distacco tra “la espressione o meglio creazione letteraria, che agisce soltanto sulla fantasia, e il vero delle cose, che può offendere il naso e gli altri sensi, impillacherare il fondo ai calzoni e penetrare umidamente negli stivaletti...” (ivi, p. 140) e che spingerà uno dei suoi provinciali in gita a sospirare: “Certi viaggi è meglio leggerli, che farli” (ivi, p. 138). A noi, ora, metterci in viaggio con lui.

2.1. ROMA BORGHESE. “Nei nuovi quartieri di Roma alta” – osservava il Nostro nel 1882 bighellonando con un sigaro tra le labbra – “si prova quel senso gradito dell’aperto, soleggiato e *modernissimo*, che fa così bene quando si è stufo delle macerie” (Faldella, 1962, p. 19, corsivo mio). La dichiarazione, che tradisce una scapigliata insofferenza verso i vecchiumi, mette in avviso su come la Roma che interessa il viaggiatore piemontese non sia la città imperiale, pontificia ed eterna, ma quella *modernissima*, la cui ‘hausmanizzazione’ viene auspicata (o lodata) a più riprese:

Prima del 1870 spuntava l’erba sul vellutato sudiciume del Corso; accanto ai sontuosi palazzi per le principesche ricchezze, si schiacciavano tortuosamente le catapecchie dei poveri. Ed ora sui sette colli, di fronte a Roma lercia, affumicata dal buio, intristita dal solo lucciolato delle madonne, ravvivata dalla sola fervidezza delle madornali pulci, si è accampata la nuova alta Roma, dalle vie spaziose, inondate di luce, olezzanti di nettezza, con il gasse sulle scale, con l’acqua potabile a domicilio fino al quinto piano (Faldella, 1962, pp. 173-174).

Oltre ad andare in risonanza con alcune convinzioni faldelliane (l’anticlericalismo, la retorica sabauda-centrica col correlato rimpianto che a restar capitale non sia rimasta Torino ecc.), l’elogio della Roma borghese implica l’avversione dell’autore verso certi prodotti della nuova industria culturale: i musei (che Benjamin non mancherà di paragonare ai grandi magazzini) e le guide<sup>9</sup>, il cui

<sup>9</sup> “D’ordinario questi *letterati* e *letterate* pescano la loro erudizione nelle Guide; e siccome gli scrittori delle Guide, per far insuperbire i forestieri di ciò che hanno visto, non mettono né sale né pepe nel dare una presa di celebrità a un minchione qualsiasi, così i suddetti viaggiatori scrivono e mandano lontano mille leghe le loro meraviglie sopra le *célèbre peintre* Polinaccio o altro ignoto Michelangelo Buonascopa” (Faldella, 2003, pp. 5-6, corsivi originali). La dattatura delle Guide è presa di mira anche nel cap. VIII di *A Vienna* (Faldella, 1983a, pp. 58-59).

magistero e la cui dittatura Faldella rifiuta in nome di una curiosità girovagante, e pure il mercato dei *souvenirs* per turisti. Non a Roma, ma comunque in una capitale del Grand Tour, davanti a un negozio di *Selenografia* che vendeva vedute di Venezia al chiaro di luna, il sindaco Geromino osserverà perplesso: “qui nell’Italia artistica *si vende anche la luna*” (Faldella, 1988, pp. 23-24, corsivo mio). E quand’anche cede al dovere rituale di visitare *The Essential Rome*, non rinuncia mai alla mediazione della fantasia:

Anch’io ho voluto vederle le antichità di Roma: – il Colosseo con e senza luna; le Terme di Caracalla [...] le rovine dei Palazzi dei Cesari, [...] ho visto la Piramide dell’epulone Cajo Cestio, gentiluomo di bocca della corte di Servio Tullio; i templi della Pace, della Concordia, della Fortuna, ecc. ecc.; la Mole Adriana [...]

Ed anch’io mi sono procurato con la fantasia le mie brave notti ed i miei bravi giorni romani. Mi sono figurato i centomila spettatori dell’Anfiteatro Flavio, il muoversi dei gladiatori e dei leoni, le signore romane che si compiacevano quando un leone piegava la testa elegantemente in assalto [...] (Faldella, 1988, p. 63).

La volontà smitizzante di Faldella si manifesta pure nel paragone tra l’augusta spazialità della città imperiale e gli interni angusti in cui, mercé la speculazione edilizia dilagata nelle città moderne, i vivi son costretti a stare come morti in una bara:

Ho paragonato i laghi smaltati, dipinti, istoriati e murati, in cui gli antichi pigliavano il bagno, con le tinozze in cui prendono il bucato gli uomini di adesso, che ci fanno la figura di ciliegie nello spirito o di morti nella bara, – ho paragonato le gradinate enormi del Colosseo con i palchetti dei nostri teatri, celle da alveare (Faldella, 1988, p. 64).

Munito di estro pittoresco e sprovvisto di gusto per l’esotismo, Faldella professa una vocazione ‘al minore’ con intenti derisori, anticlassici e con spirito da *bastian contrario*. Per sottrarsi alla malia dell’arte classica materializzata nella Venere Capitolina, uno dei suoi paesani al museo trova scampo nei quadri fiamminghi<sup>10</sup>:

Mi innaffiarono di gioia quelle faccie usuali, quelle pancie ordinarie, come si trovano in un banco o in un caffè, quei grossi bottoni della sottoveste del balio o del nonno, che si toccano con voluttà dai bambini, quelle rughe da vecchia, quegli utensili della prosa della vita, ecc., ecc. Mi trovai nel mio *me*, in casa mia.

E mandai dai precordi un *Viva*, un inno al *Genere*, al cosiddetto Genere, che portò la borghesia e la democrazia nell’arte del disegno, come il Romanzo le portò nella letteratura; al Genere, infusorio bersagliere, che tocca tutto, bacia tutto, vivifica e santifica tutto: la gloria e il male dei denti; la spada con cui si conquista un regno, e la pezzuola con cui una mamma netta un bambino; i balocchi di un cardinale con una scimmia; e il dolore di un pievano, a cui il gatto, rovesciando la lucerna, abbia rovinato il fascicolo delle prediche (Faldella, 1988, p. 49, corsivi originali).

Però, oltre a fare “toccare con mano la sconcertante povertà di motivi dell’arte contemporanea e il suo inesausto tentativo di spremere un’ultima goccia di originalità da situazione e personaggi già visti mille volte” (Simmel, 2020, p. 385), la pittura di genere era una *specialità* inventata dalla borghesia e quella della specialità era categoria merceologica buona per le opere fatte in serie, antitetiche all’opera di genio che – per definizione – ha da essere non ripetibile e non riproducibile. Nato insieme alla produzione di articoli di massa (esattamente come la letteratura d’appendice, i giornali popolari, i musei, i grandi magazzini, l’industria dei viaggi e dei *souvenirs*), il concetto di specialità contribuisce a far sì che cresca “in modo straordinario l’elemento circense e spettacolare

<sup>10</sup> *Fiamminga* fu anche detta la scrittura di Faldella: recensendo *Figurine* sulla *Gazzetta d’Italia* del 10 dicembre 1875, Alberto Rondani scrisse: “I suoi quadri sono di una diligenza ed accuratezza fiamminghe...” (cit. in Rolfi, 1982, p. 76).

del commercio” (Benjamin, 2017, p. 50). L’elemento circense e spettacolare del commercio si palesò alla massima potenza in quelle spropositate *kermesse* che furono le Esposizioni Universali. Faldella fu inviato dalla *Gazzetta Piemontese* a visitarne due (Vienna 1873 e Parigi 1878), cavandone impressioni che conviene metter sotto esame. Seguiamolo dunque nella sua prima corrispondenza da Vienna.

2.2. VIENNA E LE ESPOSIZIONI UNIVERSALI. Sulla mappa di un’Europa rapita in vortice di progresso e trasformazioni in sequenza serrata, l’Italia è una provincia in notevole ritardo e Roma è troppo antica per poter metter alla prova l’intelligenza critica e il fiuto sociologico di Faldella. Per saggiare la qualità del suo gusto, la sua intuitività e la sua cognizione del presente, conviene seguirlo nei suoi soggiorni nelle metropoli, ove scetticismo, cinismo e individualismo regnavano sovrani. “Ognuno pensa a sé, al proprio vantaggio o al proprio divertimento; ognuno trascura, odia, deride o danneggia il prossimo. Questo è il meccanismo chiaro della nuova civiltà...” (Faldella, 1969, pp. 158-159). Nelle Esposizioni Universali che, specie tra 1851 e 1900, contribuirono alla mondializzazione del gusto e dei consumi, quella nuova civiltà celebrò il proprio tripudio. “Queste Esposizioni Universali – constatava smarrito – diventano una cosa eccessiva, che vince qualsiasi capacità umana” (Faldella, 1983b, p. 162) e, una volta sul posto, spiegava ai suoi lettori italiani:

Per me è sufficiente al caso mio constatare la filiazione delle Esposizioni dalle fiere.

Imperocché a fronteggiare il mio viale maestro, oltre i caffè e le trattorie, trovo tutti gli *aggiunti* delle fiere: baracche ciarlatanesche – rinfreschi verdi – altalene, carosselli bambineschi – bersagli nella testa di un soldato di legno con il naso, la bocca, il mento, ecc., a capriole – e poi la donna più grassa del mondo – la fanciulla più bella dell’Universo – l’uomo più alto del globo terracqueo – il nipote del generale Tom Pouce – la balia ultra-centenaria di Washington – verdoni profeti – cani scienziati – albinetti rubati in *partibus infidelium* – i due fratelli appaiati fin dalla nascita per il cordone ombelicale – vitelli da cinque, da sei, da sette gambe – galli da due teste – uova che schiudono il pulcino in due minuti di calore artificiale – tutte le ciurmerie che arricchirono il famigerato Barnum.

Ognuno grida, strilla il suo invito. Osservo che la eloquenza più tenace di questo mondo è quella dei ciarlatani (Faldella, 1983a, p. 149, corsivi originali).

Sensazionalismo, ambizione dei record (l’uomo più alto, la donna più grassa...), abietto compiacimento innanzi a mostri di natura, ciurmerie da circo, trionfo della ciarlataneria: un mirabile inventario che sintetizza gli autoinganni di un mondo che ha visto contrarsi le distanze in tempi troppo brevi e in modo troppo brusco, smarrendo il senso delle proporzioni e della misura.

Imperversa quest’ambizione dei record, questa frenesia delle dimensioni – padiglioni giganteschi per macchine gigantesche, navi immense e ponti dalle stupefacenti gittate, protervi edifici che s’innalzano fino alle nubi, forze favolose che si concentrano in un punto, pronte a obbedire alla mano di un bambino (Spengler, 2019, p. 744).

Sorpresa! Queste righe non sono del provinciale all’estero, ma di Oswald Spengler, controverso e influente pensatore che quarant’anni dopo Faldella appronterà un colossale affresco del declino di una civiltà nella quale lo smisurato, l’informe e “l’ostentazione fastosa di una *vuota* imponenza” (Spengler, 2017, pp. 473-474, corsivo originale) furono mobilitati per dissimulare l’assenza di grandezza interiore.

Le strade ferrate, com’è noto, sono state il massimo acceleratore dell’industrializzazione e della massificazione della società contemporanea; riferendosi proprio ai biglietti ferroviari circolari, per bocca di uno dei suoi alter ego, Faldella osserva: “le civiltà si incrociano, le razze si incrociano, le letterature si incrociano; il mondo diviene monotono dappertutto; e a forza di troppo viaggiare, diviene inutile il viaggiare” (Faldella, 1983b, p. 100). A lui che non cercò un’evasione dalla realtà in

compagnia di una musa nuda come una regina selvaggia di Haiti o annullandosi nella frenesia metropolitana, bensì attraverso l'antirealismo di una letteratura non conformista, non sfuggiva l'omologazione che andava accampandosi sovrana:

Oramai l'Industria umana si accomuna in ogni luogo. E se tu volessi descrivere le singole sezioni, ti toccherebbe quasi ripetere ad ognuna il cenno delle stesse candele, delle stesse negative di fotografie o d'incisione, delle stesse pantofole, ecc., ecc. Imperocché oramai tutto il mondo si illumina, si incide, si fotografa e si calza ad un modo.

Le Esposizioni dei diversi popoli della terra diventano fiere, mercati; e formano oggetto soprattutto d'una statistica di Impiegati Municipali... (Faldella, 1983b, pp. 227-228).

L'accento alla statistica da impiegati getta un lampo di luce su un altro *proprium* delle Esposizioni Universali: il feticismo del numero. Il disagio provato davanti "a siffatto spettacolo intricato sfavillante, che ti cerchia, ti addolora e ti brucia la testa..." (Faldella, 1983a, p. 149), sembra intuire la strategia di diversione di massa posta in atto da quel tipo di 'macchina'. Osservando lungo i viali della manifestazione i camerieri di servizio, Faldella ne coglie infatti lo stato di straniamento quasi ipnotico:

Questi signori fattorini da caffè, questi giovani diversi non sanno che all'infuori di questo giardino c'è una Germania c'è tutto un mondo disciolto che fermenta e bolle per ricomporsi secondo nuovi principii di libertà e di nazionalità [...] Né pensano che in tale nuovo rimpasto forse la loro Austria fittizia e artificziata deve sfasciarsi [...] (Faldella, 1983a, p. 116).

Colpisce, qui (1873!), la profezia della fine di un Impero che fugge dalla realtà tramite distrazioni fittizie e artificiate. Quando giunge al 'cuore' dell'Esposizione, cioè al "Pantheon delle macchine" (il termine *Pantheon* muove suggestioni affini a quelle viste nel parallelo duomo/galleria a Milano), Faldella si limita a impostare "la tinta generale"

che è molto facile, perché è una nebbia sola, affumicata, vulcanica, framezzo a cui scintillano lastre e viti di acciaio brunito e oleoso e vernici metalliche, taglienti, strarosse, straverdi.

Dove erano prima queste vernici? Erano confuse, dormenti nella madre terra, nel miscuglio di tutti i colori, di tutte le forze, di tutte le semente, dentro la grossa Cibebe che allatta dalle sue cento mamme l'umanità, la bestialità e la vegetazione (Faldella, 1983a, pp. 182-183).

A parte le vernici strarosse e straverdi, che avrebbero fatto la gioia di Marinetti & Co., la paradossale fantasticheria che riconduce l'origine chimica di quei prodotti di sintesi a una potenzialità dormiente nel grembo ancestrale della Grande Madre, crea una stupefacente chimera tecno-mitologica.

In *A Vienna*, il proposito di rendere il *colore* locale delle industrie dei vari paesi, riesce alla perfezione e il catalogo che ne risulta è accattivante e intelligente. Accompagnato a tappe forzate "da nazione a nazione come sulla carta geografica", il lettore passa dagli Stati Uniti, utilitari, abbondanti ed eccentrici all'Inghilterra utilitaria ma non eccentrica, anzi "tignosa", dallo sfavillio dell'industria francese ("un'industria da viscontessa e da banchiera", *ivi*, p. 160), al "colore mite dell'argento appannato" (*ivi*, p. 169) di quella tedesca, che "non ha le dorature prepotenti, né le vernici chiassose dei Francesi". Al momento di dare il tono dell'industria austriaca, il brillante cronista la descrive circondata di "una tinta speciale":

Direi che l'industria austriaca è più bionda, più linfatica, più diafana. Sovrabbondano le dorerie e i cristalli.

C'è una galleria tutta piena di luccichii e di riflessi: sono lucernarii, lumiere; cofani, guardarobe, cantoniere, tutte costrutte nel vetro o nel cristallo. È un mondo fantastico, la bolla di sapone, che hai sognato da bambino (Faldella, 1983a, p. 171).

Oltre a cogliere l'aria nevrosica (linfatica, diafana), Faldella rende con notevole efficacia l'antirealtà di quel mondo di barbagli, trasparenze e riflessi regressivi, che sprigiona in tipo di magia del tutto analogo a quella dispiegata nei *passages*:

Chi si perdeva nei *passages* poteva credere di essersi smarrito attraverso una breccia aperta nel tempo e di essere finito senza accorgersene in una grotta delle favole. Ma la breccia subito si richiudeva. Brillavano marmi, risplendevano decorazioni dorate, e i fiori, le pistole, le bocchette, le leccornie illuminate dalla luce artificiale dietro i cristalli delle vetrine apparivano come tanti tesori. Qui più che altrove la città dispiegava la sua capacità di tramutare le cose. Rapito al cielo e alla terra si apriva qui un regno che sembrava distaccato da tutte le contingenze naturali e, come il teatro, offriva la possibilità di illusioni meravigliose (Kracauer, 1984, p. 25).

In un mondo in cui percezioni spazio-temporali di millenaria validità son venute meno in un batter di ciglia ("ogni istante a Parigi ha l'aspetto di un'epoca", noterà con rara acutezza [Faldella, 1983b, p. 183]), ci sono molti modi per ammazzare il tempo. Ci sono molti modi per staccarsi dalle contingenze naturali, dalla noia, dalla *prosa*: distrarsi con divertimenti da circo, rincorrere la moda, darsi a una lussuria su scala industriale come Nerina de Ritz, compilare zibaldoni, giocare in Borsa...

Insieme al salotto, alla camera da letto e alle villeggiature, la Borsa, "codesta fabbrica legale e soleggiata di monete mezze false, in cui la cartella e la cambiale ti ammiccano da cortigiane, e in cui si creano dal nulla fortune sperticate" (Faldella, 2006, p. 98), era luogo immancabile nelle topografie del romanzo borghese. Alla "lassa malinconia" che avvolge Vienna fa contrasto solo il lusso delle Banche:

in generale le botteghe non sono molto lussureggianti. Ma quelle che spesseggianno e scintillano di più sono i Bazar di moneta cartacea, i banchieri, i cambia-valute.

I materialisti si scapano a dimostrare la sempiternità dell'atomo e l'impossibilità della creazione mondiale dal nulla. Eglino, secondo me, spenderebbero meglio il tempo e la fatica, se si ponessero a provare la incongruenza e lo sconcio della creazione del *credito* dal nulla (Faldella, 1983a, p. 128, corsivo originale).

Insieme alla sconcia iniquità della speculazione finanziaria, il moralista Faldella denuncia l'incontrastato dominio del *nulla* sulle grandi città con queste parole:

nelle città un buon numero di poltroni e di viziosi, tiepidi d'inverno e ventilati d'estate, senza frustare fosforo o gomiti, senza procurare niun vantaggio al prossimo, *maneggiando e giocando il nulla, il vuoto*, i marchi cambiarii, la carta monetata, si fabbrichino delle fortune e dei palazzi meravigliosi, e di gennaio fermino nella via sotto la neve la gente ad ammirare il riflesso dei bagliori e delle armonie, che mandano le finestre delle loro feste da ballo (Faldella, 1983a, p. 131, corsivi miei).

È il compiuto ritratto di una società dell'oblio, che va a passo di valzer (o a furia di *cancan*) verso l'ineluttabile rovina. Fuori dal "bottegone" dell'Esposizione, Faldella sèguita ad annotare col suo lapis impressioni preziose su una città cresciuta troppo in fretta e la cui consistenza appare molle e precaria:

...questi palazzi non mi contentano mica; vi hanno lasciati troppi addentellati, troppe muraglie in asso; direi che invece della calcina per commettere i mattoni hanno adoperato della ricotta o del mollume di carta biascicata; insomma ci sento dentro del tronco, del vacuo, posticcio.

Vorrei vederle popolate quelle filattiere di finestre ciascuna da una testolina bionda: per lo contrario né testoline, né testoni! *c'è annidato il nulla là dentro* (Faldella, 1983a, pp. 124-125, corsivi miei).

Nella città dove nello stesso anno della sua corrispondenza, il 1873, un certo Sigmund Freud si iscrive all'Ateneo, il piccolo europeo di Saluggia ha dipinto con rara efficacia la nullità di architetture precarie e friabili come quelle di un pasticciere...

### 2.3 PARIGI, CAPITALE DEL XIX SECOLO

Si direbbe proprio, che Parigi era una grande torta, o se volete una forma di formaggio in muratura, o meglio un solo fabbricato con il ripieno nelle vie e nelle piazze attuali; e che Hausmann e Napoleone III postisi di sopra col coltello l'abbiano tagliata senza misericordia. Così i cittadini son contenti dei nuovi oceani di aria e di luce, e i cannoni possono spazzare più facilmente le barricate... Ah! Come è chiaro tutto ciò...! (Faldella 1983b, p. 146)

L'immagine di Napoleone III e del barone Haussmann che affettano il *vieux Paris* come si farebbe con una torta ripiena, mostra una gustosa affinità con le vignette satiriche che punteggiavano i giornali del tempo, ma del resto Faldella è pittore, non fotografo: ecco perché al naturalismo e verismo preferisce la caricatura o il colorismo espressionista.

Non sono pochi i punti in cui un lettore *gâté* del XXI secolo potrebbe riflettere o sorridere in compagnia dei provinciali in gita nella Parigi della Terza Repubblica. Vediamone qualcuno:

Il viale dell'Opera è inondato dalla luce elettrica, che sprazza da globi, di cui attraversa la crosta lattiginosa.

Geromino prova un sentimento di malinconia e di compassione verso le stelle, la luna e il sole che s'incamminano ad essere imitati, se non soppiantati. Infatti i fanali della luce elettrica hanno la potenza di astri effettivi.

Ne viene un chiarore bianco, d'una affinità chimica con quello del giorno.

Invano la signora Clitennestra osserva, che esso è un chiarore da cimitero, e che acceca (Faldella, 1983b, p. 181).

Si notino i riferimenti all'aura cimiteriale e alla natura chimica di questa luce. La nostalgia per il cielo stellato spento dall'elettricità suona pari a Benjamin:

la grande città non conosce alcun vero crepuscolo della sera: l'illuminazione artificiale gli sottrae in ogni caso il suo lento trapassare nella notte. È frutto della stessa circostanza il fatto che le stelle spariscano dal cielo della grande città: non c'è nulla che si noti di meno del loro sorgere. La definizione kantiana del sublime a partire da "la legge morale in me e il cielo stellato sopra di me" non avrebbe perciò potuto esser concepita dal cittadino di una metropoli (Benjamin, 2017, pp. 375-376).

La "Fée Électricité", che nasce dal cielo come i re, che tutto può, tutto guarisce, "meme «les névroses» à la mode" (Morand, 1930, p. 63), è il detonatore di un infrenabile regresso: si rilegga al riguardo l'ultima memorabile pagina di *A Lecture on Serpent-Ritual* (1939) di Aby Warburg e tanto basti.

Il disorientamento dei paesani di Faldella a zonzo per le grandi città moderne riverbera anche in una censura – qui più provinciale che umoristica – delle mode editoriali *dernier cri*:

Quando si vive continuamente in un mondo artificiale, si desina ogni giorno alla trattoria, e non si parla con altre donne fuorché con la fioraia, con la guantaia, con la padrona di casa, con la mercantessa di sedie al teatro e ai giardini pubblici, e con le abitatrici di sedie limitrofe, si perde ogni sentore di famiglia; e la si schernisce, la si distrugge, senza farlo apporta, anzi senza accorgersi... La comitiva si fermò davanti la bacheca di un libraio. La signora Geromino loda la felice scioltezza dei titoli; per esempio *Giornale di un Giornalista*... Pino Goldi la interrompe per gridare: - Per Dio! *Fiori di Bitume*... Avevamo già i *fiori del male*, che erano un passo molto innanzi sui *Fioretti di S. Francesco*. Fra qualche mese mi aspetto un libro di poesie intitolato *Fiori di Water-Closet*... (Faldella, 1983b, p. 182).

E anche Baudelaire è servito... A dispetto della morale da *homme du commun* di cui i provinciali di Faldella son rappresentanti, c'è un certo acume – invece – in questa riprovazione del bovarismo: “Per me io credo più morale la immoralità sporca e serena di Boccaccio e di Ariosto che la moralità accidentata di Flaubert” (Faldella 1983a, p. 208). La tortuosità psichica, che è un *prodotto* d'oltralpe, mal si confà agli italici umori di cui Faldella è apostolo. La dialettica salute/malattia che il narratore-moralista tira in ballo a più riprese nei suoi scritti, rende sospetti agli occhi di Faldella i contorcimenti psico-sociali di cui il romanzo borghese è specchio, non meno degli imbrogli della finanza che crea dal nulla e sul nulla. È per questo che, per bocca di una delle sue controfigure, si spinge perfino a vagheggiare un “dolce socialismo”, non privo di sussulti luddisti:

Se si rovesciassero, come inutili, le macchine empiriche, che isteriliscono il mondo, quando non lo insanguinano e non lo decimano, – se non si preponesse il diplomatico astuto al contadino sincero, [...] Se regnasse veramente la pace fra gli uomini, che fossero tutti di buona volontà, – che convenienza per tutti! di quante sane ricchezze fiorirebbe la terra, come canterebbe l'ingegno umano! (Faldella, 1983b, p. 115).

Questo pacifismo anticospopolita (si notino l'opposizione astuzia diplomatica/sincerità contadina e il riferimento alle macchine che isteriliscono il mondo così come sterile era Nerina, *sex machine* cui si è accennato), a tinta umoristicamente caricata, va di conserva con l'anelito verso un'integrità perduta, di cui si fa araldo il segretario comunale di Monticella in viaggio a Parigi insieme al sindaco e alle rispettive consorti:

A lui pareva, che le città, le grandi agglomerazioni di case, avessero sporcata la superficie della terra; che la Natura sola fosse invincibilmente bella con il suo verde, che delizia e nutre gli occhi, con i suoi colpi di scena, che allargano e sublimano la mente, coi suoi *liquidi cristalli*, che rinfrescano la salute. Egli riteneva come unicamente desiderabile una casetta in campagna nascosta dagli alberi... (Faldella, 1983b, pp. 113-114, corsivi originali).

La dialettica salute/malattia si fa presente qui nell'opposizione tra laidezza delle grandi agglomerazioni di case (“simboli lapidei dell'informe”, li chiamava Spengler) e bellezza della Natura, dispensatrice di salute, che alla tetra noia metropolitana oppone il rimedio dei suoi colpi di scena.

Tra la fine dell'Ottocento e il primo dopoguerra, l'apologia dei valori contadini fu integrata nella propaganda reazionaria: essa ricorre ad esempio ne *Le stupide XIX<sup>e</sup> siècle* (1921) di Léon Daudet, fervido sostenitore della destra monarchica e antisemita dell'Action Française, ma si ripresenterà pure nell'armamentario della retorica fascista, che esalterà l'arcadia rurale per impedire che nelle città aggregazioni organizzate di lavoratori e/o dissidenti potessero indebolire il regime. In Faldella, la comparsa di questo tipo di utopia interessa soprattutto perché rappresenta una declinazione del conflitto tra conoscenza libresco e realtà, oltreché tra salute e malattia. Protestando contro l'abbruttimento delle metropoli, l'oggettività amorale del Naturalismo, le morbosità del romanzo psicologico e le affettazioni di un realismo artistico che – paradossalmente – produce effetti falsificatori (“adesso si vogliono riprodurre sui quadri, e peggio sulle statue, tutte le linee fotografiche, e spesso si dà il falso”, Faldella, 1988, p. 44), la scrittura antirealista di Faldella prospetta una via di fuga da una realtà in corso di disumanizzazione.

Sono caduta nei tranelli della *flânerie* critica, divagando forse in eccesso. Torno a qualche ultima considerazione sul Faldella giornalista e sull'interesse che egli mostrò verso il “demone della pubblicità, anzi del pubblicismo” (Faldella 2003, p. 180). A proposito della pubblicistica parigina scrisse:

I giornali si stampano di notte con la data di due giorni avvenire; – i cartelloni dell’Ippodromo annunziano una *donna proiettile*; non c’è cravatta in vetrina, che non porti la scritta di *fuor di linea*, di *superiore ad ogni eccezione*, di *indistruttibile*; – due magazzini si intitolano l’uno al *Povero Diavolo*, e l’altro al *Paradiso delle Signore*; – c’è il *Magazzino delle tentazioni*, c’è quello del *Ribasso incommensurabile*; – c’è persino quello della *Roba per niente*; – un calzolaio battezzò la sua bottega *Montagna di Calzature*.

– Tutte queste insegne si sgolano! – disse Pino Goldi – e se Parigi ha da morire, credo che creperà di voce, come una cicala (Faldella, 1983b, p. 144, corsivi originali).

“Ognuno *grida, strilla* il suo invito”, notava a Vienna, prima di concludere con quel desolato “la eloquenza più tenace di questo mondo è quella dei ciarlatani”. Nelle società industriali la *réclame* è potere di primo piano: macchina da guerra, anzi. Vediamo la comica scenetta che vede il segretario comunale di Monticella alle prese con W.C. a pagamento:

Salito sopra un trono a pagamento nel recinto della Esposizione, sopra uno di quei troni, a cui ascendono normalmente gli scritturali più timidi e le imperatrici più eccelse, Pino Goldi brandì un foglio di carta, e trovò che non era uno di quei pezzi di giornale vecchio, che in Italia sono specialmente consacrati a tale consumo. Trovò invece, che era un foglio stampato appositamente e diceva: EUREKA, *unguento americano contro le...* [...] La *réclame* a Parigi spia il luogo più propizio, per colpire l’uomo nell’opportunità dei suoi bisogni e dei suoi dolori (Faldella, 1983b, pp. 175-176, enfasi originali).

In Italia i giornali vecchi, in Francia i ritrovati più nuovi della pubblicità che, quando si tratta di spacciare mercanzie, non fa distinzione fra luoghi alti e bassi, sfrenandosi in iperboli e interiezioni. Ma tant’è: “nelle odierne cosmopoli euroccidentali, è tutta una girandola di illusioni sul progresso dell’arte, sull’originalità personale, sul «nuovo stile», sulle «possibilità inaudite»” (Spengler, 2017, p. 477) e nessuno, tanto meno due signore di paese andate per la prima volta incontro al mondo grande, possono sottrarsi ai richiami che erompono dall’immane *monstrum* dell’Esposizione:

La signora Clitennestra si fermava davanti a tutti i fantocci mascholini, esposti dai sarti, mentre la signora Angelica ammirava specialmente quei tipi meccanici di donne, che figurano sui cartelloni delle macchine da cucire e tutti i burattini della mostra etnografica. Quando si fu nella Sezione Italiana, dove brillano i migliori marmi lavorati dell’Esposizione, la signora Goldi si contentò di leggerne i cartelli, domandando: - perché queste statue si intitolano tutte: *Ne touchez pas?* (Faldella, 1983b, p. 217).

Senza averne contezza, le mogli del sindaco e del segretario comunale di Monticella erano buone allieve dell’alta scuola delle Esposizioni Universali, nelle quali le masse distolte dal consumo avevano imparato “l’immedesimazione nel valore di scambio. «Guardare tutto, non toccare niente»” (Benjamin, 2017, p. 876).

3. FALDELLA SAPEVA CHE PITTURA ANDAVA DIPINGENDO? Le intermittenze di coscienza di Faldella valgono tanto riguardo alla percezione del proprio lavoro, quanto riguardo a quella dei fenomeni d’arte e di costume a lui contemporanei. Anni fa, esaminando i gusti dello scapigliato piemontese in fatto di arti visive, Enrico Filippini (1983, p. 15) concludeva: “È sbalorditivo che un pittore come lui si sbagli integralmente proprio e precisamente a proposito della pittura”. Di pittura e arte, in effetti, Faldella capisce poco se – come si è visto – si entusiasma per la pittura di genere o se all’Esposizione di Parigi del 1878 trova che il quadro più memorabile sia la *Fileuse* di Bouguereau, sommo sacerdote dell’accademismo *pompier*. I giapponismi per cui andavano matti – fra i tanti – i Goncourt e Van Gogh sono bollati come “amori e debolezze da antiquario” (Faldella, 1983b, p. 176). E dire che proprio a margine dell’Esposizione del 1878 l’apertura a Parigi della bottega d’arte giapponese di Samuel Bing gettò il seme del modern-style; 17 anni dopo (1895) Bing aprirà “Art Nouveau”, negozio che darà il nome allo stile ufficiale della Belle Époque internazionale... Ma Faldella non coglie. E guardando dei covoni in campagna, non gli viene altra

associazione visiva che non trasfigurarli nella sagoma di grossi frati affagottati, quando una dozzina d'anni dopo *Les Meules* (1890-91) serviranno a Monet (un assiduo della bottega Bing) da banco di prova su cui studiare – con le note ricadute storiche – il dissolversi dello spazio nel tempo.

Ma che cos'è che chiamiamo oggi “arte”? Una musica inventata che si affida al fracasso artificioso di una pletera di strumenti, una pittura mendace piena di idioti esotismi da manifesto pubblicitario, una falsa architettura che “fonda” uno stile ogni dieci anni attingendo a un patrimonio di forme del passato [...] Eppure, dal punto di vista del gusto cosmopolita, solo questo è considerato segno dei tempi. Tutto il resto, tutto ciò che si “aggrappa” agli antichi ideali, è una pura faccenda da provinciali (Spengler, 2017, p. 478).

Alle infatuazioni avveniristiche, drogate d'esotismi e artifici a bizzeffe, Faldella contrappone un'arte che vuol essere – con risultati alterni e contraddittori – “distillazione ideale del vero”. Davanti ai pittori dell'avvenire, proprio lui che fu artista sperimentale, *outsider* (per non dire *refusé*), oppone lo scudo del “vero nell'arte”:

Dinanzi a certi quadri di pittori così detti dell'avvenire, i quali hanno paura di fare paesaggi da paracamino e da ventaglio, mi hanno detto: questo qui è un prato; ed io ho veduta un'insalata cappuccina; mi hanno detto: questa è una vacca, con la debita riverenza; ed io l'avevo pigliata per un mucchio di terriccio da spolverarsi sul trifoglio; mi hanno detto: questo è un cane; ed io l'aveva scambiato per un mazzo di sigari. [...]

Io direi che è sempre una convenzione artistica quella che dà la realtà artistica, ossia è sempre un congegno matematico, geometrico, di idee, quello che produce l'effetto e il sublime del vero nell'arte. [...] Vorrei che se lo attaccassero alle orecchie i pittori dell'avvenire, e di qui imparassero che per dipingere una mosca non è necessario sfracellarne una contra la tela [...] (Faldella, 1988, p. 44).

L'attaccamento all'idea di “belle arti”, in liquidazione già da decenni, contravviene al dogma scapigliato che identificava la *bohème* con “l'eterno domani” e costituisce un grave limite in Faldella. Eppure – perlomeno nei suoi anni migliori – il baluardo delle *belles-lettres* e dei *beaux-arts*, su cui a momenti si volle arroccare, fu un baluardo permeabile, in cui spesso infiltrarono bagliori di genio vero. Sarà anche stata dettata dal solito istinto da gatto selvaggio, ma quando facendo un bilancio della sezione artistica dell'Esposizione di Vienna 1873, riconfermava all'Europa il monopolio delle “Arti belle” domandando: “E fino a quando l'immagine dell'arte sarà contesa all'Africa, all'Asia, all'Oceania, ai nasi camusi e alle pelli colorite?” (Faldella 1983a, p. 234), quell'interrogativo non era così scontato. La Polinesia di Gauguin arriverà vent'anni dopo e l'Africa picassiana più tardi ancora...

Ora, attraverso gli occhi del sindaco di Monticella, salutiamo con un'ultima occhiata la capitale del XIX secolo:

Il sindaco vedeva trascorrere lungo la sua carrozza una vita sempre sorridente, sempre più scettica e sempre più frettolosa [...] Diceva: – Maga Francia! Maga Parigi! Le convulsioni, anziché prostrarla, la elevano e la dilatano. Dopo il terrore, la monarchia universale; dopo Sedan e la Comune, l'Esposizione mondiale... (Faldella, 1983b, p. 150).

Scetticismo, fretta, magia... Qui non passa inosservato il termine *convulsioni*, tutto baudelairiano, e che richiama alla mente il perentorio imperativo di André Breton, posto a sigillo di *Nadja* nell'anno della morte di Faldella (1928): “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”.

“Lo scrittore va, cammina, scende, gira, ordisce, riempie, sprema, ma solo a certi tratti egli vede balenare dinanzi alla fronte e sotto la penna la perla dura, lucente e consistente di ciò che voleva dire...” (Faldella, 2018, p. 4), questa accidentalità di un risultato che non si ottiene con la semplice *flânerie* (lo scrittore va, cammina...), né col solo lavoro da romito da biblioteca, ma balena a tratti, chiedendo la decisiva complicità del Caso, fa che questo metodo sia al passo – se non in anticipo –

sui tempi. Se “il pittore” Faldella “non sapeva che pittura andava dipingendo” (Filippini, 1983, p. 15), forse era proprio perché faceva la posta a realtà e novità casuali e impensate<sup>11</sup>.

Fa incursioni ed escursioni, il nostro *flâneur* d’Europa, non scavi. E se non ha la capacità di leggere il reale come un testo, è perché lo vede in modo discontinuo, in ordine sparso e in quella bizzarra simultaneità che gli fa osare certe ellissi ardite di cui c’è un esempio qualche riga avanti (dopo il terrore, la monarchia universale; dopo Sédan e la Comune, l’Esposizione mondiale...) e di cui si era avuto un assaggio quando paventava per l’indolente Roma umbertina destini pari a quelli toccati alla corte di Napoleone III.

Faldella legge il reale come un giornale, a capriccio. E in ciò è figlio del suo tempo quant’altri mai. Può dunque esser utile e dilettevole – oggi – ripensare, oltre che alla sua formidabile collezione di parole, a quel suo essere profeta per caso, capace di azzeccare distopie che potrebbero esser spese nel XXI secolo: “Io credo prossimo un nuovo medio evo. La civiltà presente è una cambiale di prossima scadenza; la sua fede morale oggimai si regge soltanto sugli interessi materiali: e gli interessi materiali sono la più parlata delle travature...” (Faldella, 2003, p. 130).

### Riferimenti bibliografici:

- Benjamin, W. (2017). *I «passages» di Parigi* (R. Tiedemann, cur.; ed. italiana: E. Ganni, cur.). Torino: Einaudi.
- Contini, G. (1969). Pretesto novecentesco sull’ottocentista Giovanni Faldella. Intr. a G. Faldella, *Madonna di fuoco e madonna di neve*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- (1992). *Racconti della Scapigliatura piemontese*. Torino: Einaudi.
- Faldella, G. (1882). *Il Paese di Montecitorio. Guida alpina di Cimbro*. Torino: Roux e Favale.
- (1962). *Roma borghese. Assaggiature* (G. Mariani, cur.). Bologna: Cappelli (1<sup>a</sup> ed. Roma 1882).
- (1969). *Madonna di fuoco e madonna di neve*. Milano-Napoli: Ricciardi (1<sup>a</sup> ed. Milano 1888).
- (1972). *Tota Nerina* (A. Briganti, cur.). Bologna: Cappelli (1<sup>a</sup> ed. Torino 1887).
- (1974) *Nemesi o Donna Folgore*. Torino: Fògola.
- (1982). *Una serenata ai morti* (B. Mortara Garavelli, cur.). Milano: Serra e Riva (1<sup>a</sup> ed. Roma 1884).
- (1983a). *A Vienna. Gita con il lapis Luglio e agosto 1873* (M. Dillon Wanke, cur.). Genova: Costa & Nolan (1<sup>a</sup> ed. Torino 1874).
- (1983b). *A Parigi. Viaggio di Geromino e Comp.* (L. Surdich, cur.). Genova: Costa & Nolan (1<sup>a</sup> ed. Torino 1887).
- (1988). *Un viaggio a Roma senza vedere il papa* (P.M. Prosio, cur.). Torino: Centro Studi Piemontesi (1<sup>a</sup> ed. Torino 1880).
- (1992). *Il male dell’arte*. In G. Contini, *Racconti della Scapigliatura piemontese* (pp. 51-101). Torino: Einaudi.
- (2003). *Verbanine. Lettere di Apostolo Zero pellegrino di commercio e amore trovate da Giovanni Faldella ed illustrate da G. Ricci* (S. Baroli, P. Frigerio, curr.). Novara: Interlinea (1<sup>a</sup> ed. Milano 1892).

<sup>11</sup> Apostolo Zero, l’agente di commercio di *Verbanine*, si compiacceva che il viaggiare per affari, diversamente dai viaggi di scienza, di letteratura o di svago “tutti soggetti ad alcune convenzioni di tempo e di luogo”, gli presentasse “la realtà e la novità casuale e impensata” (Faldella, 2003, p. 4).

- (2006). *Figurine* (A. Ruffino, cur.). Novara: Interlinea (1<sup>a</sup> ed. Milano 1875).
- (2018). *Ammaestramenti dei moderni* (F. Castellano, cur.). Firenze: Società Editrice Fiorentina (1<sup>a</sup> ed. Torino 1885).
- (2006), *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*. Roma: Carocci.
- Filippini, E. (1983). Il sigaro e l'Avana. In G. Faldella, *A Vienna. Gita con il lapis Luglio e agosto 1873* (pp. 5-16). Genova: Costa & Nolan.
- Kracauer, S. (1984). *Offenbach e la Parigi del suo tempo*. Genova: Marietti (1<sup>a</sup> ed. 1937).
- Manfredini, M. (2021). Giovanni Faldella e il Velocipede. In G. Ioli (cur.), *Giovanni Faldella e la Scapigliatura piemontese. Atti del convegno internazionale*, San Salvatore Monferrato, 4-5 ottobre 2019 (pp. 29-61). Novara: Interlinea.
- Morand, P. (1930). *1900*. Parigi: Les Éditions de France.
- Pasolini, P.P. (1999). Giovanni Faldella “Donna Folgore”. In *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (W. Siti, S. De Laude, curr.) (vol. 2, pp. 2164-2168). Milano: Mondadori (già in *Descrizioni di descrizioni*, 1<sup>a</sup> ed. Torino 1979).
- Ragazzini, G. (1976). *Giovanni Faldella viaggiatore e giornalista*. Milano: Vita e Pensiero.
- Rolfi, C. (1982). Giovanni Faldella. In G. Faldella, *Una serenata ai morti* (B. Mortara Garavelli, cur.) (pp. 63-117). Milano: Serra e Riva (1<sup>a</sup> ed. Roma 1884).
- Ruffino, A. (2006). Faldella o i tesori del caso. In C. Marazzini & G. Zaccaria (curr.), *Per Giovanni Faldella. Atti del Convegno Nazionale*, Saluggia, 20 novembre 2004 (pp. 31-47). Vercelli: Edizioni Mercurio.
- Simmel, G. (2020). *Stile moderno. Saggi di estetica sociale* (B. Carnevali, A. Pinotti, curr.). Torino: Einaudi.
- Spengler, O. (2017). *Il tramonto dell'Occidente*, vol. 1 (G. Raciti, cur.). Torino: Aragno.
- (2019). *Il tramonto dell'Occidente*, vol. 2. (G. Raciti, cur.). Torino: Aragno.
- Zaccaria, G. (1974). Introduzione a G. Faldella, *Nemesi o Donna Folgore* (pp. VII-XXXIV). Torino: Fògola.

## Abecedario scapigliato. Una generación poética en veinte poemas

---

### *Scapigliato alphabet. A poetic generation in twenty poems*

JUAN PÉREZ ANDRÉS  
jperez.zibaldone@gmail.com

RESUMEN: La poesía parece ocupar, en la consideración de crítica y público, un lugar secundario en el conjunto de la intensa producción de los *scapigliati*, especialmente recordada por su numerosa y variada obra en prosa que incluye desde relatos breves y novelas, a textos de crítica literaria o libretos operísticos, todos ellos frecuentemente reeditados. Sin embargo, en los poemarios de algunos de los autores más representativos del movimiento pueden encontrarse de forma clara y concisa algunas de las claves temáticas y estéticas que definen el movimiento.

Palabras clave: Scapigliatura; Dualismo; Malditismo; Arrigo Boito; Emilio Praga

---

*Abstract: Poetry seems to occupy, in the consideration of critics and the public, a secondary place within the intense production of the scapigliati, especially remembered for their numerous and varied prose works that include from short stories and novels, to texts of literary criticism or opera scripts, all of them frequently reissued. However, some of the thematic and aesthetic keys that define the movement can be found, concisely, in the poetry collections of some of the movement's most representative authors.*

*Keywords: Scapigliatura; Dualism; Poètes maudits; Arrigo Boito; Emilio Praga*

Recibido: 21 enero 2021 / aceptado: 15 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---

Ensombrecida por la multiforme actividad que los autores desarrollaron y por el papel secundario que la crítica literaria les acabó asignando tras la irrupción de las dos grandes figuras del siglo, Giovanni Pascoli y Giosue Carducci, la significativa producción poética de los autores de la *Scapigliatura* parece haber quedado con el tiempo relegada a un papel testimonial pese a contar con algunos de los más notables poemarios de la literatura italiana de la segunda mitad del siglo XIX.

Un ejemplo significativo es Arrigo Boito, cuyo *Libro dei versi* (1877) —reeditado recientemente por Claudio Mariotti después de décadas de olvido editorial— apenas ha acaparado la atención de crítica y público frente a la continua reedición de algunas de sus colecciones de relatos, como el celebrado *El alfil negro* (1867), los frecuentes montajes de su ópera *Mefistófeles* (1868) o la constante reposición en los escenarios de las dos óperas que escribió para Giuseppe Verdi, *Otelo* (1883) y *Falstaff* (1893).

Otro tanto podría decirse del Emilio Praga de *Tavolozza* (1862) o *Penombre* (1864), del Luigi Gualdo de *Le nostalgie* (1883), del Antonio Ghislanzoni de *Libro proibito* (1878) o del Giovanni Camerana de *Poesie* (1886), todas ellas notables colecciones de poemas que, más allá de sus variados presupuestos estéticos o de su mayor o menor fortuna, conforman títulos ineludibles si se quiere tomar el pulso no solo a esta generación literaria, sino al conjunto del cambiante panorama lírico (pero también social, político y cultural) de la Italia nacida tras la Unificación.

Es cierto que los desiguales logros obtenidos y la diversidad de posturas críticas que ha suscitado la poesía *scapigliata* a lo largo del último siglo y medio tampoco han favorecido que se haya consolidado una visión de conjunto, si es que esto es realmente posible o deseable.

Con todo, el lector que se acerque a alguna de las numerosas antologías publicadas en las dos últimas décadas —como la interesante *La poesía scapigliata* del estudioso Roberto Carnero (2007)—, podrá detectar de inmediato en algunos de sus poemas la esencia de una poliédrica generación que, en muchos sentidos, puede considerarse una suerte de movimiento literario de vanguardia *avant la lettre*.

Una generación que, tal y como la definió tempranamente y por primera vez Cletto Arrighi en 1862 en su seminal *La scapigliatura e il 6 febbrajo*, fue un “verdadero pandemio del siglo; personificación de la locura que queda fuera de los manicomios; reservorio del desorden, de la imprudencia, de espíritu de revuelta y de oposición a todos los órdenes establecidos”, una generación, en definitiva, cuya “esperanza es su religión; la altanería su divisa; la pobreza su carácter esencial” (Arrighi, 1988, pp. 27-28).

La presente antología, apenas un punto de partida, no pretende más que ofrecer algunos elementos de anclaje para adentrarse en la producción poética *scapigliata* mediante una suerte de breve abecedario *scapigliato* que, a través de algunas palabras clave (dualismo, manifiesto, humor, malditismo, ocultismo, paisaje, psicología, tanatofilia o antiburguesía, entre otros), referidas a otros tantos poemas que se consideran significativos, permitan al lector español fijar y concretar algunas de las principales coordenadas temáticas y estéticas del movimiento.

DUALISMO. A partir de una tupida secuencia de antítesis, paralelismos, simetrías e inversiones, el poema “Dualismo” de Arrigo Boito, inserto en su capital *Libro dei versi* (1877), expone de forma programática uno de los temas predilectos no solo del grupo *scapigliato*, sino de gran parte de la literatura europea surgida de las cenizas del Romanticismo: la interrogación sobre el ambivalente estatus del hombre y el papel que debe cumplir el quehacer poético en el contexto de la oposición de su doble naturaleza, divina y demoníaca. El hecho de que se trate de una ambivalencia que no solo es interna y personal, sino también externa (planteando una suerte de interrogación cósmica que afecta a la esencia de la naturaleza e incluso al mismo Dios, creador y destructor a un tiempo), hace que el conflicto acabe teniendo, necesariamente, un componente moral. En medio de la duda, al poeta-funambulista, al igual que al resto de los hombres (nótese el paso del yo lírico inicial al plural inclusivo y generalizador que cierra la segunda parte del poema), no le queda más que vivir en un precario equilibrio, “suspendido / entre un sueño de pecado / y un sueño de virtud”. Si bien numerosas imágenes del poema permiten relacionarlo directamente con Baudelaire —posiblemente el autor que con mayor agudeza trató esta cuestión—, cabe señalar que se trata de un tema constante en toda la tradición occidental. Basta dar un vistazo al clásico estudio de Otto Rank (1925) para constatar la constante presencia del dualismo en la obra de algunos de los autores clave de finales del XIX como Hoffmann, Jean Paul, Maupassant, Maeterlink, Stevenson o Wilde, y las posibilidades que ofrece el tema desde la perspectiva histórica, antropológica o psiquiátrica.

Arrigo Boito, “Dualismo” (*Libro dei versi*, 1877)

Soy luz y sombra; angelical  
mariposa o gusano inundo,  
soy un ángel caído  
condenado a vagar por el mundo,  
o un demonio que asciende,  
con esfuerzo de alas,  
hacia un lejano cielo.

He ahí por qué en mi fuero  
interno siento  
la blasfemia del ángel  
que se ríe de su tormento,  
o la humilde oración  
del desterrado demonio  
que retorna, fiel, a Dios.

He ahí por qué me fascina  
la ebriedad de dos cantos,  
he ahí por qué me lacera  
la angustia de dos llantos,  
he ahí el porqué de la sonrisa

que me deforma el rostro  
o me ensancha el corazón.

He ahí por qué el turbio  
vaivén de mis pensamientos,  
ora mansos y rosados,  
ora violentos y negros;  
he ahí por qué, con oscuro  
tedio, abrazo el verso  
que anima el poema.

¡Oh, criaturas frágiles  
de genio omnipotente!  
Tal vez no seamos más que el *homúnculo*  
de un químico demente,  
tal vez de fango y fuego  
por simple juego ocioso  
un oscuro Dios nos hizo  
y nos arrojó a la húmeda  
tierra que nos atrapa,

para luego desde el cielo mirarnos  
 riéndose de la loca escena;  
 un día, para aliviar el tedio  
 de su largo gozo,  
 nos aplastará con el pie.  
 Y nosotros vivimos, hambrientos  
 de fe u otros engaños,  
 dando vueltas al rosario  
 monótono de los años,  
 donde cada cuenta brilla  
 de llanto, agria lágrima  
 destilada de agrio duelo.

A veces, si soy el demonio  
 redimido que se acerca a Dios,  
 siento del alma brotar  
 una esperanza pía  
 y en mi rostro oscuro  
 del jovial paraíso  
 resplandece el sol.  
 La ilusión – libélula  
 que besa las florecillas  
 – la ilusión – ardilla  
 que danza en la copa de los pinos  
 – la ilusión – muchacha  
 que teje y se distrae  
 con la fiebre del corazón,

aún viene a sonreírme  
 en los días más sombríos y solos  
 y me anima el alma  
 con cantos, poemas, vuelos;  
 y a revolotear me anima  
 en la profunda espiral  
 de la inspiración creadora.

Y sueño un Arte celeste  
 que quizás en el cielo es ley,  
 libre de las bastas servidumbres  
 del metro y de la forma,  
 lleno del Ideal  
 que me hace batir las alas  
 y que seguir no sé.

Mas luego, si acaso el ángel  
 derrotado se despierta,  
 los benditos sueños huyen  
 temerosos y sombríos;  
 entonces, ante el brillo  
 de la cambiada ilusión,  
 casi encantado quedo.

Y sueño entonces con la mágica  
 Circe y su corte  
 de alces y panteras, absortos  
 de su encantamiento presos.  
 Y del cielo, altitud inalcanzable,  
 me río y de arrogancia  
 me nutro y de malicia.

Y sueño con un Arte impío  
 que turba mi mente  
 tras las mezquinas imágenes  
 de una verdad que niega lo Verdadero  
 y en amargo metro inmerso  
 de mis labios el verso  
 blasfemando surge.

¡Esta es la vida! La necia  
 vida que nos enamora,  
 tan lenta que parece un siglo,  
 tan breve que parece una hora;  
 ¡un alterno agitarse  
 entre paraíso e infierno  
 que nunca se sosiega!

Igual que un funambulista, que a la ansiosa  
 plebe de peligro alimenta,  
 hace gala de equilibrio  
 sobre una tensa cuerda,  
 así está el hombre, suspendido  
 entre un sueño de pecado  
 y un sueño de virtud.

MANIFIESTO. Tanto por lo que afirma de sí mismo y de sus compañeros de generación (fundamental el ‘nosotros’ del verso inicial), como por lo que tiene de declaración de principios, el poema “Preludio”, que abre el segundo poemario de Emilio Praga, *Penombre* (1864), puede leerse también como una suerte de manifiesto generacional del grupo *scapigliato*. Por el texto desfilan, en efecto, algunos de los rasgos que definen las coordenadas poéticas del grupo: su posicionamiento de jóvenes poetas herederos a su pesar de la enferma poesía romántica anterior, la desorientación y el hastío propios de los recién llegados al campo literario, la rebelión frente a unos presupuestos ya agotados, el advenimiento de una nueva forma de hacer poesía volcada en la búsqueda de la verdad frente al vacío e hipócrita convencionalismo, el más o menos fingido satanismo que impregna buena parte de la colección o la marginalidad del poeta entendido siempre como mártir. Rechazado por Benedetto Croce por considerarlo una imitación de temas y modos tomados de Baudelaire (1956, p. 248), el poema evidencia en todo caso la influencia ejercida por el simbolismo decimonónico en el grupo, tanto por el juego dualístico de contrarios que pone constantemente en marcha, como por la invocación a ese enemigo lector (enemigo, pero también hermano) que enlaza directamente con el “Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!” baudelairiano. Es esta una influencia que, como le sucede al personaje de la gran obra en prosa de Praga, *Memorias de un presbítero* (1881), nace de una sintonía total: “había vivido en París, y conocido allá aquella generación por la que Víctor Hugo ha escrito *Les misérables*, una epopeya, y Baudelaire *Les fleurs du mal*, una imprecación, cincelada en el diamante —ávida de las cosas elevadas que se le escapan, desdeñosa de las bases que la asaltan, generación atormentada que siente el remordimiento antes del pecado, por lo que el placer es un cilicio que le lacera el pecho—; había apoyado la oreja sobre aquel gran corazón de la humanidad y ahí había sentido con una alegría aterradora los mismos latidos morbosos del mío, las mismas sofocaciones de los ideales, las mismas febriles excitaciones de instinto” (Praga, 1881, p. 133).

Emilio Praga, “Preludio” (*Penombre*, 1864)

Somos los hijos de los padres enfermos:  
 águilas a punto de mudar sus plumas,  
 revoloteamos mudos, absortos, hambrientos,  
 sobre la agonía de un dios.

Niebla remota es el esplendor del arca,  
 y ya al becerro de oro se vuelve el hombre,  
 y del vértice sagrado el patriarca  
 se espera en vano;

se espera en vano a la musa blanca  
 que habitó veinte siglos el Calvario,  
 y en vano la exhausta virgen se aferra  
 a los bordes del Sudario...

Casto poeta que Italia adora,  
 anciano en santas visiones absorto,  
 ¡puedes morir!... ¡Es la hora de los anticristos!  
 ¡Cristo ha muerto de nuevo!

¡Oh, enemigo lector, canto el Tedio,  
 la herencia de la duda y de lo ignoto,  
 tu rey, tu pontífice, tu verdugo, tu cielo,  
 y tu barro!

Canto letanías de mártires y de impíos;  
 canto los amores de los siete pecados  
 que me están en el corazón, como en un templo,  
 arrodillados.

Canto las ebriedades de los baños azules,  
 y el Ideal que se ahoga en el fango..  
 No te burles, hermano, de mi susurro,  
 si alguna vez lloro:

pues más que a mi pálido demonio,  
 odio el afeite y la máscara en el pensamiento,  
 puesto que canto una mísera canción,  
 ¡pero canto la verdad!

GENERACIÓN. Los autores *scapigliati* cumplen en gran medida los requisitos que en su clásico estudio Julius Petersen (1946) consideró necesarios para que un grupo de autores fuera catalogado como generación: fecha de nacimiento próxima, en torno a 1840; formación intelectual semejante; participación en actos colectivos propios en determinados centros neurálgicos, especialmente Turín y Milán, constatables en la redacción de revistas literarias conjuntas (*Cronaca Grigia, Figaro, Palestra Letteraria...*); aparición de un factor aglutinador, como es su oposición a los valores burgueses tradicionales; existencia de un guía (en este caso guías, si nos referimos a la omnipresencia de Baudelaire y de los demás *poètes maudits*); uso de un lenguaje generacional particular y presencia de unos mismos ejes temáticos (el dualismo, el malditismo, etc. aquí señalados) y el rechazo a los postulados estéticos de la generación anterior. Interesa ahora, en todo caso, entresacar un rasgo particular: la existencia de una fraternal convivencia y de unas relaciones personales que van más allá de lo literario. Ejemplo de ello son los poemas que algunos poetas dedicaron a otros autores del movimiento, en los que, como el que Arrigo Boito escribe a Giovanni Camerana, no solo se refleja la comunión vital y literaria de los *scapigliati*, sino el hecho, una vez más, de compartir una suerte de programa estético común.

Arrigo Boito, "A Giovanni Camerana" (*Rivista Contemporanea Nazionale Italiana*, mayo 1868)

La brasa encendida humea mientras arde;  
igual, oh triste amigo, que nuestro corazón,  
que en llanto se consume  
mientras arda el amor.

Deja pues que se libere y alce  
esta nube de dolor tan intenso;  
ella consume tus males  
como granos de incienso.

Sé tú mismo igual que un vaso sacro  
de sacrificio, de fe y de esperanza;  
mira, el humo es más bien acre,  
pero el incensario danza.

No apagues por miedo o por reposo  
ese incendio divino que te vuelve enfermo,  
no hagas que el carbón de oro  
se mude en carbón negro.

Afronta pues el sufrimiento y el martirio,  
busca en el ansia del oculto tormento  
tras el dolor del suspiro  
el éxtasis del lamento;

Encontrarás algo cierto. Es la tempestad  
exaltación para quien no sabe temerla,  
y en la playa queda  
después de la ola, la perla.

Llora, medita y vive: un día lejano  
cuando en tu futuro estés en el cumbre  
este fiero huracán  
te parecerá una simple nube.

\*\*\*

Hoy quiero cantar por ti la vida,  
mas la dulce canción del verso mío  
se vuelve débil y aturdida  
tras tan largo olvido.

Huraña es la Musa. Por nuestra Italia  
corre alzando impetuosos gritos  
un pálido torneo  
de poetas suicidas.

Alzan los puños y muestran como trofeo  
de su Arte un gusano y un aborto,  
y juegan a los bolos  
con cráneos de muertos.

También yo, de los primeros de esta ralea,  
grito la canción anatémica y macabra,  
luego, en loca revuelta,  
doy con mis labios silbidos.

¡Praga busca en la penumbra una blasfemia  
sublime y extraña! y mientras muere en sus  
brotes  
su rica cosecha  
de sueños y encajes.

Que Dios nos ayude, oh jóvenes, nos dio él  
ilimitadas alas y horizonte estrecho;  
nos dio pobre fe  
e inmensos credos.

Y el mundo aún más estéril, oh hermano,  
promete a la poesía un magnífico vuelo,  
mas no encontrando lo Bello  
al Horror nos aferramos.

¡Que Dios nos ayude! Que vierta sobre ti el  
olivo,  
que vierta paz y bendiciones,  
sé en la tierra un hombre vivo  
feliz en medio de hombres buenos.

Para mí la calma más plena y profunda;  
esa que brilla en la órbita de una  
pupila moribunda,  
plácida alba de luna.

MALDITISMO. Es significativo que Arrigo Boito decidiera abrir su poemario *Libro dei versi* con un poema esperanzador como “Dualismo”, mientras coloca en último lugar el muy pesimista “Scritto sull’ultima pagina”. Obrando de este modo, parece dar a entender que toda la cósmica duda que el primero exponía como muestra de la lucha interna del poeta — oscilando, recordamos, entre su naturaleza divina y su naturaleza demoniaca— no puede más que acabar finalmente en la más oscura claudicación, situándose, de forma explícita e irrevocable, en la ingente estela de los “poètes maudits” que pueblan el mundo literario finisecular. En efecto, la lectura de “Escrito en la última página” no puede ser más desalentadora: la fuerza de la oscuridad es demasiado potente como para poder escapar de ella, quizás porque, tal y como Fausto reconoce a Mefistófeles en la ópera homónima que Boito estrenó un año más tarde, en 1868, “la otra vida no inquieta mi ánimo si me dais una hora de reposo en la que mi alma halle la paz, si desveláis a mi oscuro pensamiento la verdad sobre mí mismo y el mundo”.

Arrigo Boito, “Escrito en la última página” (*Libro dei versi*, 1877)

Mi madre me dio un día un libro blanco,  
cada página tenía un halo de oro;  
virgen de tinta estaba y yo también  
virgen de error.

Pasaron los años, los males y la ventura.  
viví, luché con el cuerpo y con la mente.  
Hoy el alma mía se ha vuelto oscura,  
y el libro negro.

MEMORIA. De entre los distintos modos en que se declina el adjetivo *scapigliato*, capaz de recoger material de prácticamente toda la tradición poética italiana hasta el extremo incluso de verse en ellos un cierto “sustancial inmovilismo estilístico” (Gioanola, 1975, p. 12), no son pocos los casos en los que la más prosaica cotidianeidad acaba por abrirse paso en el poema. Así sucede en *Tavolozza* (1862), el poemario con el que Emilio Praga (1839-1875) dio a conocerse en los círculos literarios milaneses con poco más de veinte años, en el que encontramos poemas como “Pequeñas miserias” y “El profesor de griego”. Los más reconocidos motivos que habitualmente pueblan sus versos (la parodia literaria, el recurso a imágenes espectrales y macabras, la denuncia de la falsedad social y el sinsentido de la religión) dejan paso aquí a una delicada evocación de los primeros años de vida. No solo el tema planteado por Praga (la evocación de los recuerdos agridulces del tiempo más puro e ingenuo de la infancia y la juventud, el recurso de la memoria con toques de cierta nostalgia), sino también el estilo empleado (el encadenamiento de una serie de secuencias nominales con las que enumerar todo un microcosmos personal de situaciones y personajes a través de un lenguaje cotidiano) anticipan de este modo la “poética de los objetos”, una de las grandes vetas temáticas que con tanta fortuna explotarán los poetas crepusculares medio siglo después. Ello no basta para situar la *Scapigliatura* como antecedente directo del Crepuscularismo, si bien es patente la importancia que tuvieron los primeros en los segundos (Muñoz Rivas, 2014); sin embargo, aunque los versos de Praga carecen del desmitificador

toque irónico crepuscular, es difícil no leer “Pequeñas miserias” sin que acudan a la memoria las inolvidables secuencias de “buone cose di pessimo gusto” que pueblan los interiores burgueses de Guido Gozzano, esos salones de provincias en penumbra en los que, de un momento a otro, parece que va a irrumpir “l’amica di nonna Speranza”.

Emilio Praga, “Pequeñas miserias” (*Tavolozza*, 1862)

Primeras amarguras, primeros llantos,  
volteretas mías por el suelo,  
reproches de las criadas intolerantes  
y cuentos espanto de mis noches;

juguetes pisoteados, y vidrios rotos,  
el alfabeto, tormento de mi labio,  
bofetones de las maestras, y pensamientos errantes  
por los cuadernos, todavía os recuerdo.

Aún huelo de la cátedra el olor,  
vuelvo a sentir el frío de las inmensas escuelas,  
y veo de nuevo al conserje y al profesor...

¡Oh, memoria cruel, espina del corazón!  
mas, ¿dónde están el rostro y las palabras  
de mis primeros amigos y de mi primer amor?

Emilio Praga, “El profesor de griego” (*Tavolozza*, 1862)

El alto y delgado profesor de griego,  
que casi odiar me hizo al divino Homero,  
a verme vino esta mañana a mi estudio.  
Mi paleta se tiñó de negro,  
y dejando los pinceles con despecho  
lo miré hosco y avieso.

Porque al verlo entrar me embargó de nuevo  
todo el tedio de los tropiezos pasados,  
cuando muchacho pálido y delgado  
anhelaba el dulce aire del campo,  
y por pasear por el Sempión habría vendido  
a Troya y a su cantor.

Mas después de ver aquel hombre tan  
odiado,  
torpe y sufriente y cansado,  
el antiguo rencor se esfumó en mi pecho,  
y melancólico miré su blanco pelo;  
él me abrazó con habitual afecto  
y se sentó a mi lado.

Me habló luego de sus largos achaques  
y de las penas de su familia;  
y el sentirse abatido y envenedado ya  
por el ambiente de la escuela siempre igual,  
que le impedía incluso gozar  
hasta del sol en sus últimos años.

Luego mirando con ojos de amor  
la estancia llena de luz y fiesta,  
y mis dispersos bocetos y telas,  
que la alegre fantasía recrea,  
parecía que, vuelto a los primeros afectos,  
encerrados pero vivos por dentro,

quisiese decirme: ¡Oh, cuántas nuevas  
playas,  
qué cantidad de cielos y mar  
has visto, aunque eres joven!  
¿Mas yo... de mis tristes días casi al final,

qué conozco yo sino un vago encanto?  
¡Nada, no he visto nada!

A veces, entre el aire libre y la espesura  
de mi cansada vejez descanso,  
cuando voy con mis hijos a la montaña;  
mas esa hora de paz, ¡cómo vuela!  
¡Y qué mayor tristeza no me acompaña  
luego entre los muros cerrados!

¡Pobre viejo! ¿Fui yo tan cruel  
como para entristecerle su ya mísera vida?  
¡Id, versos míos, seguidlo por la calle,  
decidle que con el griego se ha esfumado  
cualquier rencor, y que cuando él salía  
de mi habitación, he llorado!

OCULTISMO. Visto el interés que sintieron los *scapigliati* por la amplia gama de fenómenos espiritistas —detectable en numerosos escritores contemporáneos, incluyendo al Luigi Capuana de *Spiritismo?*, 1884, o al Antonio Fogazzaro de *Malombra*, 1881 (cfr. Giudice, 2016, pp. 62-102)—, no es sorprendente que gran parte de los poemas tengan como tema central el encuentro con una aparición espectral. Sin duda, la moda-fiebre que campa por Europa desde mediados de siglo por todo tipo de asociaciones secretas, corpúsculos esotéricos y sociedades teosóficas tuvo también su eco en la sociedad italiana del momento. Que Madame Blavatsky formara parte de las filas garibaldinas en la batalla de Mentana en 1867 puede ser una anécdota, pero no lo es que en una fecha tan temprana como 1863 circulara ya por Turín la primera traducción italiana de *Le Spiritisme à sa plus simple expression* de Allan Kardec, una “esposizione sommaria dell’insegnamento degli spiriti e delle manifestazione loro”, tal y como reza el subtítulo.

Emilio Praga, “Un fraile” (*Tavolozza*, 1862)

¡Qué abad fantasmal  
me he encontrado esta mañana  
en el sendero de la colina!

Pobre hombre, pues siendo cura,  
delgado, encorvado y consumido se veía:  
ciertamente la comida muy escasa  
en el convento no sería...  
¿de qué hambre, pues, enflaquecía?

Bajo aquel sayo de tormento,  
¿qué animal le ha echado el diente?  
¿Mal corporal o mal de mente?  
Yo no supe adivinarlo,  
mas, me apuesto lo que sea,  
a que un diablo se la ha aparecido;  
llevaba la impronta en su cabeza  
de la alcoba de un demonio.

Entre una piel lisa, amarilla,  
brillaban, como antorchas,  
ojos cerúleos y rapaces,  
signo este que no falla;

y chata la nariz le salía,  
mutilada, negra, arrugada  
como la nariz de un chino,  
extraño incluso en su país.

Con tales pasos venía al frente  
expeliendo un cierto tufo  
de tabaco y ungüentos santos,  
como si fuese un muladar  
y, balanceando dentro del sayo,  
su cuerpo consumido y perturbado,  
sonaba como un vaso roto.

Se paró... comenzó a mirarme  
con cara adusta y dura:  
miró luego mi pintura  
y partió sin hablarme:  
al girar por una calle  
se esfumó en un instante...

¡y yo vi su tétrica figura  
toda la noche, junto a mi lecho!

TANATOFILIA. La muerte en sus más diversas manifestaciones no es solo un elemento común que vehicula la mayor parte de los presupuestos generacionales, sino que liga a los *scapigliati* con el extendido gusto romántico y postromántico por todo lo relacionado con

espectros, fantasmas y sepultados vivos (cfr. E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, T. Gautier...). No hay que olvidar, como señala R. Carnero (2007, p. 9), que *scapigliatura* “indica desorden frente a orden. Desorden juvenil frente a orden burgués. Vidas *débauchées*: neurosis, alcohol (que lleva a Emilio Praga a la muerte a los treinta y seis años), fondas, droga, absentia, enfermedad (tisis), actividad espasmódica con ritmos de trabajo muy pesados, suicidio”. Las fantásticas y repetitivas obsesiones de Iginio Ugo Tarchetti (muerto con apenas 30 años a consecuencia de la tisis) son el mejor ejemplo de ello, en el momento en que sus poemas giran habitualmente en torno a este reducido grupo de temas: la muerte de la amada, las visitas al cementerio o los presagios que anuncian la muerte del poeta. Esta continua tensión entre Eros y Thanatos (presente también en su gran novela, *Fosca*, en la que la simbólica pugna entre la hermosa y sensible Clara y la lúgubre Fosca acaba resolviéndose en favor de esta última) es observable ya en el título mismo de sus poemas: “En el día de difuntos”, “Me condujo al cementerio” o este, “Memento”, uno de sus poemas más celebrados.

Iginio Ugo Tarchetti, “Memento” (*Revista Gazzettino*, 30 de noviembre de 1867)

Cuando beso tu labio perfumado,  
querida muchacha, olvidar no puedo  
que bajo él hay un cráneo encerrado.

Cuando acerco a mí tu atrayente cuerpo,  
no puedo olvidar, querida muchacha,  
que bajo él hay oculto un esqueleto.

Y en esa horrenda visión absorto,  
en todo lo que toco, o beso, o las manos pongo,  
siento que asoman los fríos huesos de un muerto.

VENGANZA PÓSTUMA. Como una suerte de centro temático particular, en la tanatofilia confluyen otros muchos de los temas sobre los que bascula la poesía *scapigliata* aquí mencionados: interés por la vida ultraterrena, demonismo, decepción por los goces terrenos, muerte de la amada o la mencionada interrelación eros-thanatos, a lo que podría añadirse la enésima reformulación de tópicos de la larga tradición occidental como el *carpe diem* o el *contemptu mundi*. Una particular variación, sin embargo, es la de la “Vendetta postuma”, tal como reza el título del poema de Emilio Praga publicado en *Penombre* (1864), epítome del poema vindicativo y despechado lanzado a bocajarro por el poeta ante la tumba de la difunta amada. El mismo motivo lo encontramos también en “Canto del odio” de Olindo Guerrini, incluido en *Postuma*, el célebre poemario publicado en 1877 con el seudónimo de Lorenzo Stecchetti (un primo suyo muerto treinta años antes de tuberculosis). Sin embargo, más allá de compartir un mismo tono y un arranque similar (“Cuando estés en el frío monumento / inmóvil y rígida” en Emilio Praga, frente al “Cuando duermas olvidada / bajo la tierra gruesa” en Guerrini), conviene recalcar dos aspectos diferenciadores en el poema de Guerrini. Por un lado, el rechazo a cualquier idealización de la realidad que muestra su acercamiento a una suerte de ‘verismo poético’, en los límites ya de la *scapigliatura*, tan particular de las últimas décadas del siglo (cfr. Girardi, 1981). Por otro, la tendencia a la

prosificación que, en el deseo de alejarse de los tonos románticos, venía abriéndose paso desde mediados de siglo, cuando “bajo la presión de las nuevas realidades sociales, políticas y literarias, el código lírico tradicional entra en un proceso irreversible de desintegración”, lo que lleva a “la disolución de los géneros poéticos, la apertura temática a lo habitual y cotidiano, las provocaciones de las vanguardias *scapigliatas* y veristas, la “*perte d’aureole*” baudelairiana, todo ello coactuando “en la disolución de las peculiaridades de esta lengua especial, cada vez más permeable al léxico prosaico, a una sintaxis lineal e incluso, aunque más lentamente, a una morfología y una fonética común” (Pedroni, 2006, p. 277).

Emilio Praga, “Venganza póstuma” (*Penombre*, 1864)

Cuando estés en el frío monumento  
 inmóvil y rígida,  
 si te queda en el cráneo un sentimiento  
 de esta vida,  
 pensarás de nuevo en la alcoba y en el lecho  
 de nuestros largos amores,  
 cuando llevaba a tu dulce sábana  
 caricias y flores.  
 ¡Pensarás de nuevo en la llamita turquesa  
 que en torno nuestro brillaba,  
 y en esa ampolla que a tu boquita  
 tanto gustaba!  
 Pensarás de nuevo en tu ardor homicida  
 y en los inmensos abandonos;  
 pensarás de nuevo en los locos gritos  
 y las canciones;  
 ¡pensarás de nuevo en las lágrimas delirantes  
 y los juramentos a Dios,  
 oh farsante, de vivir o morir  
 gracias al genio mío!  
 Y sentirás entonces la tromba de gusanos  
 salir de las tinieblas  
 y con gozo de famélicos enfermos  
 roerte las entrañas.

Olindo Guerrini, “El canto del odio” (*Postuma*, 1877)

Cuando duermas olvidada  
 bajo la tierra gruesa  
 y se plante de Dios la cruz  
 encima de tu ataúd,

cuando goteen pútridas gotas  
 dentro de tus dientes maltrechos  
 y en las cuentas vacías y hediondas  
 pululen los gusanos,

para ti aquel sueño que para otros es paz  
será desgarró nuevo  
y un remordimiento llegará frío, tenaz,  
a morderte el cerebro.

Un remordimiento agudísimo y atroz  
llegará hasta tu tumba  
a despecho de Dios, de su cruz,  
para roerte los huesos.

Seré yo ese remordimiento.

Te buscaré  
en la noche sombría,  
lamia que huye del día, ladrando iré  
igual que ladra una loba;

y con estas uñas excavaré la tierra  
hecha por ti abono  
y desenclavaré ese indigno leño que  
encierra  
tu carroña infame.

¡Oh, cómo en tu corazón todavía encarnado  
saciaré el antiguo odio,  
Oh, con qué gozo meteré mis manos  
en tu vientre impúdico!

Y en tu pútrido vientre acurrucado  
me quedaré por siempre,  
espectro de la venganza y del pecado,  
del infierno espanto;

y al oído tuyo que fue tan bello  
susurraré implacable  
frases que quemarán tu cerebro  
como un ardiente hierro.

Cuando me digas: ¿por qué me muerdes  
y de veneno me llenas?  
Responderé: ¿no recuerdas  
qué hermosos cabellos tenías?

¿No recuerdas los cabellos rubios  
que te cubrían la espalda  
y esos ojos negrísimo, profundos,  
despidiendo fúlgidas llamas?

¿Y de tus opulentas caderas  
y de las audacias de tu busto?  
¿No recuerdas ya qué bella eras,  
provocadora y blanca?

¿No eres tú acaso quien desnudo el pecho  
a los ojos de los demás ofreciste  
y, espumeante Licisca, a tu lecho  
a cualquiera pasar hiciste?

¿No eres tú quien a borrachos y a soldados  
abriste de par en par los brazos,  
quien dio besos no contados  
y en mi cara te reíste?

Yo te amaba, soy yo quien caí  
ante ti rogando y, ya ves,  
cuando me mirabas, hubiera querido  
morir a tus pies.

¿Por qué negar, a mí, que te amaba tanto,  
una mirada amable,  
cuando por ti me habría vuelto esclavo,  
me habría vuelto infame?

¿Por qué me dijiste no cuando arrodillado  
misericordia te rogaba  
mientras en la calle tus vasallos  
otros ricos clientes esperaban?

¿Ríes? ¡Escucha! Del sepulcro saco  
esta tu carroña malvada,  
desnuda la carne tuya que tanto amaba  
la clavo en la picota,

y son esa picota mis versos que te condenan  
al escarnio eterno,  
a penas que lamentar te harán  
las penas del infierno.

Aquí a morir de nuevo te obligo, oh maldita,  
lentamente a golpe de alfiler e hilo,  
y la vergüenza tuya, mi venganza  
entre los ojos te imprimo.

ANTIBURGUESÍA. Gran parte de los temas aquí propuestos podrían perfectamente reunirse bajo un único epígrafe que llevara el título de “valores antiburgueses”, en el momento en el que todos ellos (malditismo, ocultismo, oposición a la falsa religión oficial, anticonformismo...) no son más que otras tantas manifestaciones de la generacional oposición frontal, latente y repetidamente expuesta, a un sistema cultural y social que se rechaza en todos y cada uno de sus aspectos. Como en otros casos, fue Antonio Ghislanzoni quien lanzó en su *Libro proibito* algunos de los dardos más envenenados en contra de dos lacras sociales asimiladas a la burguesía que acapararon preferentemente la atención de los *scapigliati*: por un lado, la falsa religión basada en unos dogmas cuanto menos discutibles pero aceptados irreflexivamente, como muestra el poema “¿Quién tiene razón?”; por otro, el burdo sistema electoralista al que se asocian un no menos burdo sistema de regalías en manos de inescrupulosos y deshonestos políticos, aspecto denunciado en ‘Garantías parlamentarias’. Yendo más allá, Emilio Praga propone en “Todos enmascarados” una visión incluso más pesimista, el hecho de que realmente necesitamos llevar una máscara que oculte en sociedad nuestro verdadero corazón y nuestras verdaderas intenciones.

Antonio Ghislanzoni, “¿Quién tiene razón?” (*Libro proibito*, 1878)

Para hacerte digno  
del paraíso deseado  
tu rabino  
te ha circuncidado;

En cuanto yo nací,  
por mi cura  
por igual motivo  
fui bautizado;

¡Sin bautismo,  
predica el cura,  
en el reino eterno  
no entrarás!  
Grita el rabino  
con igual celo  
que con el prepucio  
no se va al cielo.

Y mientras el mundo  
sea así de cretino,  
tendrán razón  
cura y rabino.

Antonio Ghislanzoni, “Garantías parlamentarias” (*Libro proibito*, 1878)

Fuera del Parlamento  
 los que somos de estirpe humilde  
 por falso juramento  
 podemos ir a la trena.  
 En el Senado, en el Congreso  
 han adoptado un sistema mejor...  
 allí para muchos es un honor  
 dar un juicio fraudulento.

Emilio Praga, “Todos enmascarados” (*Tavolozza*, 1862)

Hombre, tú que naces con máscara,  
 y enmascarado acabas,  
 ¿osas insultarlo si de incógnito  
 va también ese Dios que aclamas?

¿Quisieras tú conocerlo  
 y verlo desnudo,  
 como una vulgar mujerzuela  
 o la imagen de un escudo?

Pero tú acaso, desde la cuna al féretro,  
 ¿te quitas un solo día tu mantón?  
 ¿Te atreves a mostrar la naturaleza  
 de tu cerebro y corazón?  
 Dios, que con razón, oh estúpido,  
 es mucho más listo que tú  
 y te sosiega, su máscara  
 no abandonará jamás.

Así que de rodillas rézale  
 para que nos permita la nuestra,  
 pues sería horrible  
 nuestra alma a la vista expuesta.

PSICOLOGÍA. Las obsesiones que pueblan la poética *scapigliata* podrían ser objeto de un particular análisis psicopatológico de una generación que, en pocas palabras, se vio inmersa de lleno en la crisis intelectual que sucedió a la Unificación y que, como ninguna otra, supo evidenciar la frustración generada por el fracaso de las altas expectativas *risorgimentales*. Si a ello se suma el escaso margen que se dejó a los sectores más jóvenes de la población en las nacientes sociedades industrializadas y su incierta posición en el medio hostil en que se convirtieron las grandes ciudades masificadas (no por nada es Milán el mayor foco del

movimiento), no es difícil explicar el desgarramiento interior que todos estos autores manifiestan. Puede entenderse así tanto el pensamiento fúnebre y el ambiente sepulcral tan habitual en su poesía, como el frecuente recurso a sueños y pesadillas macabras como reflejo del estado anímico de los autores. Ejemplo de ello es este “Sognai. L’orrido sogno ho in mente impresso” de Iginio Ugo Tarchetti, aparecido en la única colección de poemas del autor, *Disjecta*, publicada el mismo año de su muerte en 1869. En él, el inocente aunque macabro juego de un grupo de amigos consistente en tumbarse en un sepulcro abierto acaba convirtiéndose en una muerte real que condena al poeta a la eternidad en el reino de las sombras. Interesa traer acaso a colación que fue justamente *El corazón delator* —junto a *Berenice*, *El gato negro* y *La verdad sobre el señor Valdemar*— uno de los primeros cuatro relatos de Edgar Allan Poe que fueron traducidos al italiano, tal y como aparecieron con traducción de Antonio Resa en la revista turinesa *Il Gabinetto di Lettura* (Foni, 2007, p. 143). La influencia de Poe entre los *scapigliati* merece en todo caso una atención especial, tanto en los estudios sobre el movimiento como por el impacto global en el gusto literario europeo que generaron las incansables traducciones que realizó Charles Baudelaire entre 1848 y 1865 (Zapata, 2017). La propia visión del poeta en su doble naturaleza de muerto en vida aparece también de forma patente en el conciso poema “No, no me llames joven” de Olindo Guerrini, tal vez la más clara constatación de la fractura del yo tan común entre los *scapigliati*.

Iginio Ugo Tarchetti, “Soñé. El horrible sueño llevo en la mente grabado” (*Disjecta*, 1869)

Soñé. El horrible sueño llevo en la mente grabado,  
 en un sepulcro jugando nos tumbábamos...  
 Desciende poco a poco la atroz cubierta,  
 nos encierra. La eternidad se sienta sobre ella.

Olindo Guerrini, “No, no me llames joven” (*Postuma*, 1877)

No, no me llames joven  
 aunque mis cabellos sean largos y rubios  
 y mis mejillas rosadas  
 de suaves carnes y de color alegre.

Soy como el fruto podrido  
 por dentro que mantiene su color por fuera.  
 Mujer, te parezco joven  
 y soy un muerto que aún camina.

Cerrada para siempre tengo el alma  
 a los dulce halagos y al consuelo.  
 Mujer, no me sonrías;  
 mujer, no me tientes; respeta a los muertos.

PAISAJE. La biografía de los grupos *scapigliati* (*in primis*, el milanés, pero también en mayor o menor grado el resto de cenáculos repartidos por toda Italia) está salpicada por los frecuentes y directos contactos que mantuvieron con algunos de los pintores más importantes del momento, considerados también *scapigliati*, como Tranquillo Cremona, Mosè Bianchi o Daniele Ranzoni. Tal relación no obedece tan solo a un profundo interés teórico por las artes plásticas, dado que muchos de los miembros de la *Scapigliatura* combinaron la escritura con una nutrida y notable producción pictórica, haciendo además de la relación entre literatura y pintura un motivo frecuente en su creación literaria en prosa (como demuestra la obra de Carlo Dossi —cfr. Garosi, 2015—). Es este el caso de Giovanni Camerana, inicialmente seguidor de los temas y modos propios del movimiento (la adopción de un realismo desmitificador, la postura antigurbuesa, el gusto por lo macabro...), pero progresivamente tendente a una poesía de mayor contenido simbólico caracterizada “por el sentido del misterio y por ese fondo de irracionalidad que parece atenuar, esfumar en ocasiones los bordes”, generando en sus poemas una “atmósfera lívida e inquietante” de evidente naturaleza plástica (Cucchi, 1978, p. XXIII). El paisaje es, en efecto, el tema central no solo de sus numerosos cuadros, sino también de poemas como este “Cerco la strofa”, en el que el autor parte de la descripción de un paisaje plano, horizontal, gris, inanimado, en el que el poeta, tal vez como ningún otro miembro de su generación, se lanza de cabeza, “dando cuerpo a la idea de una uniformidad espectral, emblema inteligible de una poesía dirigida al sueño del sepulcro” (Farinelli, 2003, p. 170).

Giovanni Camerana, “Busco la estrofa” (*Poesie*, 1886)

Busco la estrofa que sea oscura y tranquila  
 como el lago encastrado en la nieve;  
 ayer vi el lago, y estaba el cielo cargado,  
 tétrica la orilla y blanca la pinada.  
 Busco la estrofa que sea sombría y tanquila.

El agua parecía sombra, y reflejaba  
 los espectros invertidos de las plantas.  
 Todo era espectro: - de las cosas santas  
 el hálito por el triste aire se agitaba.  
 Busco la santa estrofa y la alta idea.

Busco la vaga estrofa, indefinida  
 como el difuso horizonte de montaña  
 cuando cae la niebla, y el campo  
 llora del año la huidiza vida;  
 busco la estrofa gris indefinida,

la indefinida estrofa horizontal,  
 en que se mira, con cadencia blanda,

como en tristes horizontes, en Holanda,  
de los pensativos molinos las alas,  
el fascinante sueño sepulcral.

HUMOR. En muy contadas ocasiones se encuentra en la poesía *scapigliata* una contrapartida al mortecino y torturado ambiente que, en sus diferentes declinaciones, suele ocupar el interés de los autores. A diferencia de la prosa, donde es relativamente usual toparse con relatos de corte humorístico-satírico (vid. *Rey por un día* o *Veinticuatro horas en la vida de un rey* de Iginio Ugo Tarchetti), una de las grandes excepciones en verso es *Libro proibito* (1878) de Antonio Ghislanzoni. Es cierto que la dilatada producción de Ghislanzoni, que abarca textos periodísticos, crítica literaria, relatos, novelas, obras de teatro y casi un centenar de libretos operísticos (entre otros, *La forza del destino* o *Aida* de Verdi) no lo convierte ni en el mejor prosista ni el mejor versificador de su generación; sin embargo, más allá de la fama de autor bufonesco y estrambótico que el mismo Ghislanzoni se encargó de alentar (Farinelli, 2003, pp. 107-115), y dejando de lado la liviandad formal y estilística de ciertas composiciones, el poemario sigue siendo una de las críticas más mordaces a la sociedad de la segunda mitad del XIX a la que escapan pocos ámbitos sociales, políticos y culturales. Tal y como señalaba en el prólogo el mismo Ghislanzoni: “Quien dice libro satírico, dice libro inmoral. Para castigar el vicio de forma efectiva es necesario desnudarlo; y esto no se puede hacer sin ofender en muchos casos esa última virtud de las personas corruptas que se llama pudor”. En efecto, tal y como queda patente en otros poemas, “ninguna institución divina o social, ningún sentimiento, ninguna autoridad es aquí respetada”. Quizás porque, como señalaba Gian Pietro Lucini en uno de los primeros ensayos dedicados a Carlo Dossi en 1911, “la risa es una sonrisa burlona de inefable angustia; la crítica a la sociedad y a la última, tercera, monárquica e inabacada Italia [...] porque los italianos, por desgracia, eran como sus desconocidos poetas, todavía *in fieri*” (1973). Una última connotación tiene, en todo caso, el irónico y desdramatizador “Amor muerto” de Remigio Zena, en el que la parodia del tópico *scapigliato* de la oración ante la tumba de la amada es más bien indicio de un cambio de tendencia, de un fin de ciclo. Se constata así cómo en 1880 el movimiento puede darse ya prácticamente por acabado, tal y como demuestra el primer libro de Zena, *Poesie grigie*, en la frontera de una nueva poesía “potencialmente futurista” según las palabras de Baldacci (en Carnero, 2007, p. 480).

Antonio Ghislanzoni, “Recuerdos de Universidad” (*Libro proibito*, 1878)

I.

Un examen de botánica  
un estudiante hacía.  
«Yo sé —el profesor le decía—  
que no ha estudiado nada.

Una pregunta muy sencilla  
le quiero plantear:  
«¿Con qué semilla se propagan  
las calabazas?» Y este: «con la mía».

## II.

Un profesor de historia natural,  
para burlarse de un estudiante,  
le preguntó con aire magistral:

«¿Sabría decirme cuántas patas tiene un asno?»  
Y este: «necesitaría ver las suyas antes».  
Y tras mirar bajo la mesa dijo: «dos»

Antonio Ghislanzoni, “A un poeta” (*Libro proibito*, 1878)

Sobre tus primeros poemas  
me pides opinión;  
¡Bravo! Con tal de que sean los últimos  
también yo los aplaudo.

Remigio Zena, “Amor muerto” (*Poesia grigie*, 1880)

Lisa, si es cierto que los muertos a medianoche  
recogidos sus tibias y huesos  
salen de su mausoleo

y van a tientas entre las rotas  
cruces del Camposanto  
no bañadas por el llanto,

si cada muerto olvidado y solitario  
a quien le faltan vivos que les recen  
debe decir por sí mismo el Miserere,  
Lisa, estate tranquila en tu sudario,

porque tu madre todas las tardes  
dormitando murmura un rosario  
y al cura fui yo rápido a proveerle  
de cuatro escudos en tu primer aniversario.

EXOTISMO. El malestar general expresado por los *scapigliati* —en palabras de G. P. Lucini, una “juventud traicionada por la realidad de la vida [que] dudaba de Dios y se desesperaba por alcanzar el amor” (1973, p. 67)— hace que muchos de los temas propuestos puedan entenderse como una forma de fuga temporal y mental de la sociedad en al que viven. Un ejemplo de ello es el exotismo de la “Venus negra” de Luigi Gualdo, ejemplo del gusto de finales del XIX, especialmente querido por los parnasianos, tanto por paraísos artificiales como por paraísos lejanos en las antípodas de su propio contexto burgués. El poema de Gualdo responde, además, a unas coordenadas estéticas en las que se evidencia su deseo de salir de la consabida imaginaria de su generación experimentando nuevos cauces expresivos.

Luigi Gualdo, “Venus negra” (*Le nostalgie*, 1883)

Fue una noche clara y tropical.  
Por el aire tórrido  
pasaba un soplo de languidez letal,  
afrodisíaca.

En el mar brillaba una llamita de fósforo,  
misteriosa;  
parecía anuncio de cósmicas batallas  
la quietud profunda,

morían lentas en la cálida orilla  
las olas lánguidas,  
la ola rozando la arena moría  
con un largo murmullo.

Todo estaba oscuro: y tierra y cielo y  
océano;  
callaban los vientos,  
mas movía a lo lejos un arcano pálpito  
las estrellas ardientes.

Se extendía más allá, vastísima llanura,  
la tierra de la India;  
el sagrado suelo de la gran fe oscura  
llena de tinieblas.

Parecía el mar alto portento grávido  
inquieto,  
mas la naturaleza ya conocía  
su secreto.

Y he aquí que, de repente, la ola se divide  
y surge argétea  
en medio del mar que en torno a ella ríe  
una concha,

gran concha iluminada, rosada,  
que parece abría  
el cielo, pues surgió una Virgen  
desnuda y divina,

más miedosa aun que la griega  
hermosura cándida,  
que blanca no, si no de un color que ciega  
de bronce espléndido.

Se alegra el cielo, en la luna vibra un rayo...  
y he aquí que altanera  
encanta entonces con su hermosura terrible  
Venus negra.

### Referencias bibliográficas:

- Arrighi, C. (1988). *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*. Milán: Ugo Mursia Editore.
- Camerana, G. (1968). *Poesie*. Turín: Einaudi.
- Carnero, R. (2007). *La poesia scapigliata*. Milán: Rizzoli.
- Croce, B. (1956). *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. I. Bari: Laterza (1ª ed. 1914).
- Cucchi, M. (1978). *Poesia italiana dell'Ottocento*. Milán: Garzanti.
- Farinelli, G. (2003). *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*. Roma: Carocci.
- Foni, F. (2007). *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*. Isola del Liri: Tunué.
- Garosi, L. (2015). L'evocazione del reale tra pittura e scrittura negli esordi narrativi di Carlo Dossi, *Revista de Filología Románica*, 32(1), 115-129.
- Girardi, A. (1981). La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo. *Giornale storico della letteratura italiana*, 158, 573-599.
- Ghislanzoni, A. (1878). *Libro proibito*. Milán: Tipografia Editrice Lombarda.
- Gioanola, E. (1975). *La Scapigliatura*. Turín: Marinetti.
- Giudice, C. (2016). *Occultism and Traditionalism. Arturo Reghini and the Antimodern Reaction in Early Twentieth Century Italy*. Gotemburgo: University of Gothenburg.
- Gualdo, L. (2003). *Le nostalgie*. Milán: Lampi di Stampa.
- Lucini, G.P. (1973). *L'ora topica di Carlo Dossi*. Milán: Ceschina.
- Muñoz Rivas, J. (2014). Antirromanticismo e impresionismo en la poesía de Guido Gozzano. *AnMal Electrónica*, 36, 11-41.
- Pedroni, M.M. (2006). Il parlato nella poesia italiana del secondo Ottocento. Alcuni casi di interruzione del discorso, *Cenobio*, 55, 277-285.
- Petersen, J. (1946). Las generaciones literarias. En *Filosofía de la ciencia literaria* (pp. 75-93). México: Fondo de Cultura Económica.
- Praga, E. (1881). *Memorie di un presbitero*. Turín: F. Casanova.
- (1969). *Penombre*. Bari: Laterza.
- (2008). *Tavolozza*. Bologna: Nuova S1.
- Rank, O. (2004). *El doble*. Buenos Aires: JCE.
- Zapata, J. (2017). Baudelaire: traductor-auctoritas. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19(2), 19-50.

## El alfil negro; El puño cerrado (relatos)

---

*The Black Bishop; The Clenched Fist (short stories)*

ARRIGO BOITO  
(Padua, 1842 - Milán, 1918)

RESUMEN: Los cuentos de Arrigo Boito, publicados en diferentes revista, no vieron una edición conjunta en vida del autor. *L'alfier nero* se publicó en *Il Politecnico. Repertorio di studi letterarii, scientifici e tecnici* en marzo de 1867, mientras que *Il pugno chiuso* lo fue en *Il Corriere di Milano* en diciembre de 1870. Traducción al español de María Antonia Blat Mir.

Palabras clave: Arrigo Boito; El alfil negro; El puño cerrado; Relatos; Scapigliatura

---

*Abstract: Arrigo Boito's short stories, published in different magazines, did not know a joint edition during the author's lifetime. L'alfier nero was published in Il Politecnico. Repertorio di studi letterarii, scientifici e tecnici in March 1867; Il pugno chiuso was published in Il Corriere di Milano in December 1870. Spanish translation by María Antonia Blat Mir.*

*Keywords: Arrigo Boito; The Black Bishop; The Clenched Fist; Short stories; Scapigliatura*

La producción de Arrigo Boito (Padua, 1842 - Milán, 1918) queda indeleblemente marcada por su intensa relación con la música, iniciada con sus estudios de violín, piano y composición en el Conservatorio de Milán y cimentada en el contacto personal con autores como Gioacchino Rossini (a quien conoce en París) y Giuseppe Verdi. Con apenas veintiséis años estrena en la Scala de Milán su ópera *Mefistofele*, basada en el *Fausto* de Goethe la cual, si bien no es inicialmente bien recibida por el supuesto "wagnerismo" implícito, acabó gozando de un inmenso éxito tras varias reelaboraciones en su presentación en el Teatro Comunale de Bolonia en 1876. En los años siguientes, Boito se dedicó a escribir libretos para otros compositores, destacando *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli, *Otello* (1883) y *Falstaff* (1893) para Giuseppe Verdi, el *Amleto* de Faccio o el *Falce* de Alfredo Catalani. Figura central de la Scapigliatura milanesa, de entre su producción literaria cabe destacar su *Libro dei versi* (1877), o su célebre *Re Orso* (1864), un inquietante y horrible cuento de hadas. Activo colaborador en diferentes periódicos milaneses, sus relatos breves publicados entre 1867 y 1974 figuran entre los más significativos del movimiento, con títulos como *L'Alfieri nero*, *Iberia*, *La musica in piazza*, *Il pugno chiuso* o *Il trapezio*, todos ellos caracterizados por un motivo constante: la plasmación de antítesis de personajes y situaciones entre el bien y el mal, la virtud y el pecado, la luz y la sombra, etc. Este apego a temas ya planteados de forma conspicua por los grandes autores europeos de la primera mitad de siglo, orientó la posterior fortuna crítica de su obra, yendo desde la consideración de Croce, para quien su obra era la expresión de una suerte de romanticismo de inspiración germana, hasta la de Romualdo Giani, quien la entendió más bien como una mera y lúdica expresión de corte intelectual. Se debe a Angela Ida Villa, con ediciones como la reciente *Opere letterarie* (Milán, Otto/Novecento, 2003), la revisión de la obra boitiana a partir de una nueva perspectiva centrada en los elementos de realismo barroco y simbolismo esotérico que encierra.

\*\*\*

### **Arrigo Boito, *El alfil negro***

Quien sepa jugar al ajedrez que coja un tablero, lo disponga bien ordenado ante sí e imagine lo que voy a describir.

Imagínese jugando con las blancas a un hombre de semblante inteligente; dos grandes bultos aparecen en su frente, ligeramente sobre las pestañas, ahí donde Gall sitúa la facultad del cálculo. Lleva una barba collar rubia platino y bigote rasurado, como es costumbre en muchos americanos. Va todo vestido de blanco y, aunque es de noche y se juega a la luz de las velas, lleva unos quevedos ahumados y mira, a través de los cristales, el tablero con intensa concentración.

Jugando con las negras hay un negro, un verdadero etíope, con los labios gruesos, sin un pelo de barba en la cara y la crin lanosa como un carnero; tiene pronunciadísimos los lóbulos

de la astucia, de la tenacidad; no se le ven los ojos porque tiene inclinada la cara hacia la partida que está jugando con el otro. Su ropa es tan oscura, que parece que vaya de luto.

Esos dos hombres de color opuesto, mudos, inmóviles, que combaten con el pensamiento, el blanco con las blancas y el negro con las negras, son extraños y casi solemnes y casi fatales. Para saber quiénes son, tenemos que retroceder seis horas y escuchar atentamente los discursos que hacen algunos forasteros en la sala de lectura del principal hotel de uno de los más conocidos balnearios de aguas termales de Suiza. La hora es esa que los franceses llaman *entre chien e loup*.

Los camareros del hotel aun no habían encendido las lámparas; los muebles de la sala y los individuos que conversaban estaban como sumergidos en la penumbra cada vez más densa del crepúsculo; sobre la mesa de la prensa hervía un *samovar* sobre una gran llama de alcohol del vino. Esa semioscuridad facilitaba el tema de la conversación; las caras no se veían, solamente se oían las voces que pronunciaban dichos discursos:

—En el registro de entradas del hotel he leído hoy el nombre bárbaro de un nativo de Morant Bay.

—¡Oh! ¡un negro! ¿Quién podrá ser?

—Yo lo he visto, milady: parece Satanás en persona.

—Yo lo he confundido con un orangután.

—Yo me he creído, cuando ha pasado por mi lado, que era un asesino que se había pintado la cara de negro.

—Y yo lo conozco señores, y puedo asegurarles que ese negro es el mayor caballero de esta tierra. Si su biografía no les es conocida, puedo contársela en pocas palabras. Ese negro nativo de Morant Bay fue traído a Europa siendo aun un niño, por un traficante, el cual, al ver que la trata de esclavos en América era complicada y no le rentaba bastante, intentó llevar a cabo una trata de hombres jóvenes hacia Europa: embarcó en secreto a una treintena de niños negros, hijos de sus viejos esclavos, y los vendió en Londres, en París y en Madrid por dos mil dólares cada uno. Nuestro negro es uno de estos chicos. El destino quiso que acabase en manos de un viejo lord sin familia, quien, después de haberlo tenido cinco años detrás de su carroza, al darse cuenta de que el joven era honesto e inteligente, lo nombró su sirviente, después su secretario, después su amigo y, antes de morir, lo nombró heredero de todas sus pertenencias. Hoy en día, este negro (que tras la muerte de su lord abandonó Inglaterra y se marchó a Suiza) es uno de los más ricos terratenientes del cantón de Ginebra, tiene admirables cultivos de tabaco y por un secreto suyo en el tratamiento de la hoja, fabrica los mejores puros del país; es más, mirad: estos *Vevay* que fumamos ahora, vienen de sus naves, los reconozco por el signo triangular que tienen marcado hacia la mitad del cuerpo. Los ginebrinos llaman a este negro Tom o Tío Tom porque es caritativo y magnánimo; sus agricultores lo veneran, lo bendicen. Por lo demás, vive solo, huye de amigos y conocidos; en Morant Bay le queda solo un hermano, ningún otro pariente; aun es joven, pero una cruel tisis lo está matando lentamente; viene aquí todos los años para hacerse la cura termal.

—¡Pobre Tío Tom! Aquel hermano suyo, a esta hora podría haber sido decapitado en la guillotina de Monklands. Las últimas noticias de las colonias narran un tremendo levantamiento de esclavos furiosamente combatido por el gobernador británico. Esto es lo que narra el último número del Times: “Los soldados de la reina persiguen a un negro de nombre Gall-Ruck, cabecilla de la revuelta con una banda de 600 hombres, etc., etc.”

—¡Dios mío! ¿Y cuándo terminarán estas luchas mortales entre blancos y negros?

—¡Nunca! —respondió alguien en la oscuridad.

Todos se volvieron en dirección a quien había proferido el adverbio. Allí estaba sentado en un sillón, con esa elegante desenvoltura que distingue a un verdadero gentleman del gentleman falso, un señor que destacaba en la sombra por su candidísima indumentaria.

—¡Nunca! —repitió cuando se sintió observado—. Nunca, porque Dios implantó el odio entre la familia de Cam y la de Jafet, porque Dios separó el color del día del color de la noche. ¿Queréis oír un ejemplo de este obcecado antagonismo entre los dos colores? Hace tres años estaba en América y combatía, yo también, por una “buena causa”, yo también quería la libertad de los esclavos, la abolición de la cadena y el látigo, aunque poseía en el sur un buen número de negros. Armé con carabinas a mis hombres diciéndoles: “Sois libres. Aquí tenéis un fusil de bronce y balas de plomo; observad bien, disparad con acierto y liberad a vuestros hermanos”. Para instruirlos en el tiro había colocado una diana en medio de mis posesiones. El centro de la diana presentaba un punto negro, como una cabeza de grande, en un círculo blanco. El esclavo tiene un ojo muy agudo, el brazo fuerte y firme y el instinto del acecho como el jaguar, en una palabra, todas las cualidades de un buen cazador. Pero ninguno de aquellos negros daba en el blanco, todos los disparos salían de la diana. Un día, el cabecilla de los esclavos, se acercó a mí y me dio, en su lenguaje figurado y fantástico, este consejo: “Amo, cambie el color; esa diana tiene una cara negra, póngale una cara blanca y acertaremos”. Cambié la disposición del círculo e hice blanco el centro; entonces, de cincuenta negros que tiraron, cuarenta acertaron y así... —y diciendo estas últimas palabras, el narrador cogió una pequeña pistola de juego que estaba encima de la mesa, miró, cuanto la oscuridad le permitía, a una pequeña diana colgada en la pared opuesta y disparó.

Las señoras se asustaron, los hombres corrieron hacia la llama del *samovar*, la cogieron y fueron a constatar de cerca el resultado del disparo. El centro estaba agujereado como si lo hubieran quitado con un compás. Todos miraron estupefactos a aquel hombre que con una exquisita cortesía pidió perdón a las damas por la repentina explosión y añadió: “Quise terminar con una imagen estrepitosa, de lo contrario no me habríais creído”.

Nadie osó dudar de la verdad de la historia.

Después continuó:

—Pero combatiendo por la libertad de los negros, me convencí de que los negros no son dignos de libertad. Tienen el intelecto cerrado y los instintos feroces. El gorro frigio no se debe colocar en el ángulo facial del simio.

—¡Educadlos! —respondió una señora— y su ángulo facial aumentará. Pero para que eso suceda, no los oprimáis, esclavos, con vuestra tiranía, libres, con vuestro desprecio. Abridles vuestras casas, acogedlos en vuestras mesas, en vuestros congresos, en vuestras escuelas, echadles una mano.

—Consumí mi vida en ello, señora. Yo soy una especie de Diógenes del Nuevo Mundo: busco al hombre negro, pero hasta ahora solo he encontrado a la bestia.

En ese momento apareció por el umbral un camarero con una gran lámpara encendida; de repente toda la sala se iluminó. Entonces se vio en un rincón, sentado, inmóvil, al Tío Tom. Nadie sabía que estaba en la sala, la oscuridad lo había ocultado; cuando todos percibieron su presencia, se hizo un largo silencio. Las miradas de los presentes pasaban del negro al americano. El americano se levantó, le dijo algo al oído al camarero y volvió a sentarse. El silencio continuaba. El camarero volvió a entrar con una botella de Jerez y dos vasos. El americano llenó hasta el borde los dos vasos y tomó uno. El camarero pasó el otro al negro.

—Señor, ¡a su salud! —dijo el americano al negro levantando la copa hacia él como dicta el protocolo de mesa inglés.

—Gracias, señor: ¡a la suya! —respondió el negro. Y bebieron los dos. En el acento del negro había una amabilidad tierna y tímida, y una gran tristeza. Tras esas cinco palabras se volvió a sumergir en el silencio, se levantó, cogió de la mesa de la prensa el último número del Times y se sumergió en la lectura durante diez minutos.

El americano, que buscaba un pretexto para retomar el diálogo, se dirigió hacia el rincón donde leía Tom y le dijo con delicada cortesía:

—Ese periódico no tiene nada de interesante para usted, señor; ¿Puedo proponerle alguna otra distracción?

El negro dejó de leer, se levantó y se puso delante de su interlocutor con digno respeto.

—En primer lugar permítame que le estreche la mano —inició el otro—. Me llamo sir Giorgio Anderssen. ¿Puedo ofrecerle un habano?

—Gracias, no; el tabaco me sienta mal.

Entonces el americano, tiró el puro que tenía en los labios y volvió a preguntar:

—¿Puedo proponerle una partida de billar?

—No conozco ese juego; se lo agradezco, señor.

—¿Puedo proponerle una partida de ajedrez?

El negro titubeó, después respondió: —Sí, eso lo acepto con gusto —y se dirigieron hacia una pequeña mesa de juego que estaba en el rincón opuesto de la sala; cogieron dos sillas y se sentaron uno frente al otro.

El americano tiró las fichas sobre el mantel verde de la mesa para distribuir las ordenadamente sobre el tablero. El tablero no era de gran calidad, con cuadros de madera toscamente taraceados, pero las piezas eran verdaderas obras de arte. Las blancas eran de marfil finísimo, las negras de ébano, el rey y la reina blancos llevaban en la cabeza una corona de oro, el rey negro y la reina negra, una corona de plata, las cuatro torres aparecían sujetadas por cuatro elefantes como en el ajedrez primitivo persa. El trabajo sutil de estas piezas las hacía parecer fragilísimas. Debido a la brusquedad con que el americano tiró las fichas sobre la mesa, el alfil negro se rompió.

—¡Qué pena! —dijo Tom.

—No es nada —respondió el otro—, se arregla enseguida.

Y se levantó, fue al escritorio, encendió una vela, cogió un trozo de lacre rojo, lo calentó, ensambló como pudo los dos fragmentos del alfil, los pegó y le devolvió al compañero la pieza arreglada. Después dijo riendo: —¡Ahí tiene! ¡Si se le pudiese pegar así la cabeza a los hombres!

—Hoy en Monklands es lo que necesitarían muchos —respondió el negro sonriendo de modo siniestro. El acento de esta frase provocó en el americano una impresión de estupor, de compasión, de ofensa, de repulsión.

Tom continuó: —¿Con qué color juega, señor?

—Con uno o con el otro, no tengo predilección por ninguno.

—Si le es indiferente, tomamos cada uno el nuestro. Para mí las negras, si me permite.

—Pues para mí las blancas. Perfecto —y se pusieron a colocar las piezas en sus casillas.

Se ayudaban recíprocamente con igual caballería en la ordenación de sus fichas; el negro, cuando podía, ponía en su sitio una ficha blanca, el blanco le devolvía el favor ordenando algunas fichas negras.

Cuando ambas quedaron alineadas, Anderssen dijo: —Le advierto que soy muy bueno;

podría darle ventaja de alguna ficha, ¿una torre por ejemplo?

—No.

—¿Un caballo?

—Tampoco. Me gusta jugar con las mismas armas aunque la fuerza no sea la misma. Aprecio su amabilidad, pero prefiero jugar sin ningún tipo de ventaja.

—Así sea. Usted sale.

—¡A suertes! —y el negro metió en un puño una ficha negra y en el otro, una blanca; después dejó adivinar al americano.

—Este.

—Salen las blancas. Empezamos.

Mientras tanto las personas que estaban en la sala se habían acercado una a una hacia la mesa de juego.

Entre estas personas había quien conocía el nombre de Giorgio Anderssen como el de uno de los más famosos ajedrecistas de América y por ello les resultaba especialmente interesante la escena que estaba a punto de comenzar. Giorgio Anderssen, originario de una noble familia inglesa emigrada a Washington, se había hecho casi millonario con el ajedrez. Joven aun, ya había ganado a Harwitz, a Hampe, a Szen y a todos los jugadores más experimentados de la época. Este era el hombre con el que se medía el pobre Tom.

Antes de que Anderssen tuviera tiempo de mover la primera ficha, el negro cogió, a su derecha, la vela que había quedado encendida sobre la mesa de juego y la colocó a la izquierda. Anderssen notó el movimiento y pensó maravillado: “Este hombre ha leído sin duda la *Repetición de amores y arte de ajedrez* de Lucena y sigue el precepto que dice: “*Si jugáis de noche a la luz de una vela, ponedla a la izquierda. La luz molestará menos a vuestros ojos y tendréis una gran ventaja sobre vuestro adversario*”; y pensando en esto, cogió sus gafas ahumadas y se las puso sobre la nariz; después abrió el juego con el primer movimiento. Posteriormente, se volvió hacia quienes se habían agrupado a su alrededor y dijo con alegre desenvoltura: —Los primeros movimientos del juego del ajedrez son como las primeras palabras de una conversación, se parecen siempre; y son: ficha blanca, dos pasos, ficha negra, dos pasos, gambito de rey etc., etc., etc. —Y así, charlando y sin pensar, hizo el segundo movimiento y adelantó dos casillas el alfil de rey, esperando que el adversario se lo comiese con el suyo. El negro no tomó la ficha. Por el contrario, con un movimiento menos habitual defendió la propia pieza llevando su alfil de rey a la tercera casilla de la reina. Anderssen quedó un poco sorprendido por la jugada y pensó: “Este hombre quiere conservar los peones; sigue el sistema de Philidor que los llamaba el alma del ajedrez”.

Siguieron otros cinco o seis movimientos de apertura; los dos jugadores se estudiaban el uno al otro como dos ejércitos que están a punto de atacarse, como dos boxeadores que se observan antes de la lucha. El americano, acostumbrado a la victoria, no temía mínimamente a su antagonista; sabía además, que el intelecto de un negro, por educado que estuviera, no podía competir con el de un blanco y mucho menos con Giorgio Anderssen, con el campeón de campeones. Aun así, no perdía de vista el mínimo gesto del enemigo; una cierta inquietud le obligaba a estudiarlo y, con disimulo, lo espiaba más en el rostro que en el tablero. Se había dado cuenta desde el principio de que los movimientos del negro eran ilógicos, incoherentes, confusos; pero también había visto que su mirada y la apariencia de su frente eran profundas. El ojo del blanco miraba la cara del negro, el ojo del negro estaba inmerso en el tablero. No habían jugado más que siete u ocho movimientos y ya eran evidentes los dos sistemas diametralmente opuestos de estrategia.

La marcha del americano era triunfal y simétrica, se parecía a las primeras evoluciones de una gran armada que entra en una gran batalla; el orden, ese primer elemento de fuerza, regía todo el juego de las blancas. Los caballos, desde la antigüedad llamados los “pies del ajedrez”, ocupaban uno el extremo derecho y el otro, el extremo izquierdo; dos peones habían ido a aumentar por una parte y por la otra, la avanzadilla marcada por la pieza del rey; la reina amenazaba por un lado, el alfil de rey por el otro, y el segundo alfil defendía el centro dos casillas por delante del rey, y detrás de los peones. La posición de las blancas era más que simétrica: era geométrica; el individuo que disponía así esas piezas de marfil, no jugaba a un pasatiempo, meditaba una ciencia; su mano se abalanzaba segura, infalible sobre el escaque, recorría el tablero, luego se paraba en un punto preciso con la calma de un matemático que presenta un problema en la pizarra. La posición de las blancas lo atacaba todo y defendía todo; era formidable en eso, rodeaba al enemigo en un estrechísimo campo de acción y, simbólicamente, lo ahogaba. Imaginaos una pared animada que se adelanta y pensad que las negras quedaban aplastadas entre el borde del tablero y esta pared, poderosa, inquebrantable.

A veces parece que incluso las cosas inanimadas toman comportamientos humanos; el más frívolo objeto puede convertirse en algo expresivo dependiendo de lo que lo rodea. Por eso las piezas de ébano que formaban la armada de las negras parecían, ante el abrumador asalto de las blancas, sorprendidas por un trágico abatimiento. Los caballos, espantados, daban la espalda al ataque, los peones derrotados habían perdido la alineación, el rey, que rápidamente se había enrocado, parecía que llorara en su rincón por el deshonor de su fuga. La mano de Tom, oscura como la noche, vagaba temblando por el tablero.

Ese era el aspecto de la partida según el punto de vista del americano. Cambiamos de campo. Según el punto de vista del negro, el aspecto de la partida se invierte. Al sistema del orden desarrollado por la apertura de las blancas, el negro contraponía el sistema del más completo desorden; mientras aquel se alineaba simétrico, este se aglutinaba confuso; aquel ponía toda su fuerza en el equilibrio del ataque y de la defensa, este aumentaba a cada paso el propio desequilibrio, el cual, por el creciente aumento de su masa, se transformaba, a la vista de la formación blanca, en una verdadera fuerza, una verdadera amenaza. Era la amenaza de la catapulta contra el muro del fuerte, de la carga contra el tablero. A medida que el muro móvil del blanco avanzaba, el proyectil del negro se hacía más poderoso. Los dos ejércitos estaban completos uno frente al otro; no faltaba ni una sola pieza ni una sola figura, y la reserva de ambas partes era feroz. El americano no divisaba en el principio de la posición del negro más que una inepta confusión producida por el miedo cerval del pobre Tom; pero justo por su ineptitud le parecía que esa posición impedía un asalto regular y decisivo. Pero el negro veía en aquella confusión algo más: toda su natural táctica de esclavo, toda su astucia de etíope estaba condensada en aquellos movimientos. Ese desorden estaba hecho con arte para esconder la emboscada, los peones fingían la ruta para engañar al enemigo, los caballos fingían el abatimiento, el rey fingía la fuga.

Ese desequilibrio tenía cimientos, esa rebelión tenía un jefe, toda esa palabrería, un concepto. El alfil que Tom había colocado desde el principio en la tercera casilla desde la reina era el cimiento, ese jefe, ese concepto. Las torres, los peones, los caballos, incluso la reina rodeaban, obedecían, defendían a ese alfil. Era justo el alfil que había roto y arreglado el americano; un hilo sanguíneo de lacre le recorría la frente y, cayendo por la mejilla, le rodeaba el cuello. Ese trozo de madera negra aparecía heroico; parecía un guerrero herido que se obstinaba en combatir hasta la muerte; la cabeza ensangrentada caía ligeramente hacia el pecho con trágico abatimiento; parecía que mirara, como el negro que lo movía, el fatal

tablero; parecía que escudriñase el adversario y esperase estoicamente la ofensa o la meditase misteriosamente. En la mente de Tom, esa era la ficha marcada de la partida; veía con su fantasiosa y aguda imaginación cómo se extendían bajo los pies del alfil negro dos hilos que, hundiéndose en la madera del tablero y pasando bajo todos los obstáculos enemigos, terminaba como dos rayas de lápiz en las dos esquinas opuestas del campo blanco. Esperaba con inquietud un lance solo, el enroque del rey adversario, para dar rienda suelta a su recóndito pensamiento. Sin ese movimiento, todo su plan fracasaría; pero era casi imposible que Anderssen consumara ese movimiento. Tom solo miraba y sabía su oculta conspiración y ningún jugador en el mundo habría podido adivinarla. A la vasta y armoniosa concepción del blanco, el negro contraponía esta idea fija: el alfil marcado; a la ubicuidad ordenada de la fuerza de las blancas, las negras oponían su farragosa unidad; al juego abierto y sano, el juego subrepticio y obsesivo. Anderssen combatía con la ciencia y con el cálculo, Tom con la inspiración y con la casualidad; uno hacía la batalla de Waterloo, el otro la revolución de Haití. El alfil negro era el Ogé de aquella revolución.

La partida llevaba ya un par de horas; eran hacia las nueve de la noche; algunas señoras se alejaron del tablero, cansadas de observar, para dedicarse, una a un trabajo, otra a un bordado y otra, cargando y descargando la pistola de juego, se deleitaba con una diana.

Ninguno de los dos antagonistas se movía de su sitio. El americano, que no veía aun el jaque mate y que no entendía la salvaje táctica del negro, empezaba a aburrirse y a arrepentirse de la excesiva amabilidad que le había llevado a proponer aquella partida. Habría querido terminarla rápido a toda costa, incluso a costa de perder; pero por otra parte su orgullo de raza se lo impedía; un blanco y un caballero no podía ser derrotado por un esclavo; además su conciencia de gran jugador y el prolongado estudio del ajedrez no le permitían dar un paso sin reflexionar. Al llegar al decimoquinto movimiento se dio cuenta de que aun no había enrocado a su rey: levantó las manos, con la izquierda levantó el rey, con la derecha la torre, y estaba a punto de realizar el movimiento cuando vislumbró en el ojo del negro un optimista rayo de esperanza; no adivinó la razón, se quedó un rato con las dos piezas en el aire estudiando la partida, titubeó; el ojo de Tom seguía afanosamente, entre la alegría y el temor, el más mínimo movimiento de las dos manos blancas como el marfil que aferraban. Anderssen, turbado, estaba a punto de volver a dejar en su sitio las dos piezas cuando el negro exclamó vivamente:

—Pieza tocada, pieza jugada.

—Lo sabía —respondió de manera cortés pero seca, mientras seguía buscando un subterfugio para evitar el movimiento, sin darse cuenta todavía de que las piezas tocadas eran dos, había que mover ambas: las reglas del juego hablan claro; no era posible otro desplazamiento que el enroque. Anderssen hizo el enroque calabrés, como se dice en el lenguaje científico, esto es, puso el rey en la casilla del caballo y la torre en la del alfil. Después clavó la mirada en la cara del enemigo.

El negro, al ver el movimiento tanto anhelado y tanto esperado, volvió a clavar la mirada, más intensamente, en el alfil marcado, y exaltado por la emoción y por su naturaleza tropical, ni siquiera se preocupaba por templar el ímpetu de su fisonomía. Recorría el tablero de arriba a abajo con los ojos, del alfil negro al rey blanco, haciendo y rehaciendo veinte veces el mismo camino como si quisiera hacer un surco en los escaques. Anderssen vio esos movimientos oculares, los siguió, notó el alfil, lo adivinó todo; pero en su cara no apareció ni un solo indicio de aquel descubrimiento. Por su parte, Tom no miraba nunca al americano; estaba siempre enfrascado en la idea fija que lo dominaba, Tom en aquella sala no veía más

que un tablero, en aquel tablero no veía más que una casilla: fuera de aquel pequeño cuadrado negro y de aquella figura de ébano, nada ni nadie existía para él.

Con los puños cerrados se agarraba al pelo áspero, sujetándose así la cabeza, apoyado con los codos en el borde de la mesa; la piel de las sienes, estirada por la presión que hacían las dos muñecas, le levantaba la epidermis de la frente; los párpados, de esa extraña manera alargados hacia arriba, dejaban al descubierto gran parte del globo opaco y blanquísimo de sus ojos. Con esta postura estuvo madurando su tirada durante más de cuarenta minutos, inmóvil, ávido, triunfante; y entonces atacó; cogió un peón del adversario y amenazó a un caballo. El americano había previsto la jugada. El fuego había comenzado. A este primer disparo respondió con otro ataque el americano, el cual cogió el peón negro y atacó a la torre; cinco o seis movimientos le siguieron rapidísimos, implacables. La verdadera lucha empezaba ahora. A la derecha y a la izquierda del tablero se veían ya algunas fichas y algunos peones fuera de combate, primeros trofeos de los combatientes: el asalto tanto anunciado irrumpió con toda la violencia; por un lado y por otro se esfumaban las jerarquías, una pieza caída arrastraba a otra, las blancas consumaban la venganza de los blancos, las negras consumaban la venganza de los negros, una blanca capturaba y era capturada por una negra; una negra atacaba y era atacada por una blanca; nunca antes la ley del talión fue mejor honrada. Anderssen empezaba también a agitarse porque había previsto todo, había hecho todas las combinaciones posibles. Al descubrir lo que tramaba Tom, durante esos cuarenta minutos en los que el contrincante imaginaba su golpe de gracia, Anderssen había adivinado sus intenciones y había contestado al primer golpe conduciendo al negro, pieza a pieza, a una posición sin duda muy atrayente y favorable para él mismo; pero quería llevarlo a esa posición a cambio de sacrificar el alfil. Anderssen sabía ya que, eliminado el alfil, Tom no habría sabido continuar.

Hay insectos que no saben tejerse la larva dos veces, pensadores que no saben enunciar dos veces un concepto, guerreros que no saben repetir una pugna: Anderssen pensaba eso mismo de su antagonista.

Llegado al punto donde el americano lo esperaba, Tom no vaciló ni un momento, renunció a la posición, sacrificó un caballo en lugar del alfil, obligó al adversario a destruir las dos reinas y la partida cambió de rumbo completamente.

El punto álgido de la batalla había pasado, los muertos abarrotaban las dos orillas enemigas, el tablero se había quedado casi vacío, a la épica furia de los ejércitos numerosos le sucedía la ira suprema de los últimos supervivientes, la batalla se transformaba en desafío. A las blancas les quedaban dos caballos, una torre y el alfil del rey; al negro le quedaban dos peones y el alfil marcado.

Eran las once. Evidentemente las negras habrían tenido que abandonar el juego. Los presentes, viendo la partida en esta situación, se despidieron de los dos jugadores y, después de felicitar a Anderssen, salieron de la sala y se fueron a dormir.

Se quedaron solos, cara a cara, nuestros dos personajes.

Anderssen le preguntó al negro: —¿Ya?

El negro respondió casi gritando: —¡No! —e hizo un movimiento; después por el nerviosismo, quiso cambiarlo...

Anderssen lo interrumpió, diciéndole con irónica intención:

—Pieza tocada, pieza jugada.

Tom obedeció. Volvieron a sumergirse en el más sepulcral silencio. La seguridad de la victoria hizo a Anderssen sentir aburrimiento de nuevo. La cabeza empezó a debilitarse y el

sueño, a ofuscarlo.

Tom estaba cada vez más despierto, más encendido y más taciturno.

El alfil negro estaba en medio del desnudo tablero, recto, desierto, abandonado por los suyos; solo un peón le había quedado para defenderlo de los ataques de la torre; los otros dos peones estaban muy avanzados en el campo de las blancas: uno de ellos tocaba ya la penúltima casilla. Tom pensaba. Las luces de la sala se iban oscureciendo. No se oía ningún ruido más que el de un gran reloj que parecía medir el silencio. Tocaba la medianoche cuando la última lámpara se apagó; el vasto local quedó solo iluminado por una vela que ardía sobre la mesa de los jugadores. Anderssen empezaba a sentir el frío de la noche. Tom sudaba.

El salvaje olor de la raza negra ofendía el olfato del americano.

De repente, al fondo del jardín se oyó cantar el *bananero* de Gottschalk a un forastero que llegaba en ese momento al hotel; Tom se acordó de esa canción, una nube de lejanísimos recuerdos se asomó a su pensamiento; vio un banano gigante iluminado por la aurora del trópico y entre las ramas, una hamaca que se balanceaba con el viento, en esa hamaca, dos muñecos negros dormidos y la madre arrodillada en el suelo que rezaba y cantaba aquella delicada cantilena. Así estuvo diez minutos, ensimismado en estos recuerdos, en esta visión; después, cuando volvió el silencio profundo, retomó la contemplación del alfil.

Hay una especie de alucinación magnética que la nueva hipnología clasificó con el nombre de *hipnotismo* y es un éxtasis cataléptico que procede de la dilatada e intensa observación de un objeto cualquiera. Si se pudiera afirmar efectivamente este fenómeno, las ciencias de la psicología, habrían conseguido un nuevo triunfo: existiría el *magnetismo*, que prueba la transmisión del pensamiento; el llamado espiritismo, que prueba la transmisión de la voluntad a los objetos inanimados; y el hipnotismo, que probaría la influencia magnética de las cosas inanimadas sobre el hombre. Tom parecía inmerso en este fenómeno: el alfil negro lo había hipnotizado. Tom tenía un aspecto terrible: se mordía compulsivamente los labios, tenía los ojos fuera de las órbitas, las gotas de sudor le caían de la frente al tablero. Anderssen ya no lo miraba, porque la oscuridad era demasiado densa y porque él también, como atraído por la misma electricidad, miraba fijamente el alfil negro.

Para Tom la partida podía darse por perdida; no eran las combinaciones del juego las que lo tenían tan inquieto, era la alucinación. La pieza negra, para Tom que la miraba, ya no era solamente una pieza, era un hombre; ya no era solamente un color, era una raza. El lacre rojo que mantenía la pieza unida era sangre viva y la cabeza herida, una verdadera cabeza herida. Él conocía bien a esa pieza, había visto su cara muchos años atrás, esa pieza era un ser vivo... o quizás muerto. No; esa pieza era un moribundo, un ser querido planeando entre la vida y la muerte. ¡Hay que salvarlo! Salvarlo con toda la fuerza posible del coraje y de la inspiración. En la cabeza del negro retumbaba sin cesar, como un horrible bordón, la frase que el americano había dicho riendo, antes de empezar la partida: *¡Si se le pudiese pegar así la cabeza a un hombre!* y ese tormento aumentaba su alucinación.

La frente de esa pieza de madera parecía cada vez más humana, más heroica, rozaba casi la perfección y, al pasar de transfiguración a transhumanización, de hombre se transforma en idea, como de pieza había pasado a hombre. La idea fija seguía ahí, en el centro del alma del negro, cada vez más elevada, más sublimada. De obsesión había pasado a superstición, de superstición a fanatismo. Tom era esa noche, en ese momento, la síntesis de toda su raza.

Pasaron así otras cuatro horas, mudas como una tumba: muertos o dormidos habrían hecho más ruido que en ese momento, luchando furiosamente. El pugilato del pensamiento no podía ser más violento: las ideas colisionaban unas con otras; los conceptos caían asfixiados en uno

y en otro lado. Los rostros ya no se miraban, las dos bocas callaban. De repente, el alfil negro perdió terreno, la torre blanca con su marcha potente y directa, con su movimiento lo asediaba y a cada paso amenazaba con capturarlo. El alfil esquivaba oblicuamente como una pantera a su formidable perseguidora; Anderssen seguía perplejo la carrera furibunda del alfil empujando su pieza siempre hacia delante y arrinconando la pieza enemiga en la esquina del tablero. Esta fuga febril y angustiada, duró media hora completa; los dos reyes también tomaron parte en esta frenética pelea de esgrima; y luchando igualmente uno contra el otro, parecían dos de aquellos reyes legendarios de Oriente que se veían errantes después de la batalla por el campo abandonado, buscándose y embistiéndose trágicamente.

Media hora después, el tablero había cambiado de aspecto de nuevo, la fuga del alfil y la confusión de los dos reyes, de la torres y de los peones habían arrastrado de tal modo las piezas fuera de su centro, que el rey blanco había terminado en el campo negro, en el extremo izquierdo; el rey negro estaba a dos pasos, en la casilla del alfil. Anderssen, deslumbrado por la evolución fantástica del *alfil negro*, seguía persiguiéndolo, arrinconándolo, sofocándolo.

¡De repente lo atrapó! Lo agarró, lo sacó del tablero junto a otras piezas ganadas y miró a la cara, con expresión triunfante, al derrotado enemigo.

Eran las cinco de la mañana. Estaba amaneciendo. La cara del negro brillaba con un esplendor de júbilo. Anderssen, en el frenesí de la caza a la fatal pieza, había olvidado al peón negro que estaba en la penúltima casilla de las blancas a su derecha. Aquel peón estaba allí desde hacía cuatro horas y durante todo ese tiempo le había aplazado su condena. Cuando Anderssen vio la gran alegría en el rostro del negro, tembló; bajó con rápida violencia los ojos hacia el tablero.

Tom ya había hecho el movimiento. ¿El peón había pasado a reina? No. El peón había pasado a alfil, claro, el *alfil marcado*, el alfil negro, el alfil ensangrentado, había resurgido y le había hecho jaque al rey blanco. El negro miró a su vez con orgullo el tablero. Anderssen estuvo aun un minuto atónito: su rey estaba sometido oblicuamente por toda la diagonal negra del tablero; por un lado el otro rey le cerraba el camino, por el otro, un peón suyo. ¡La jugada era soberbia! ¡Jaque mate!

Tom contemplaba estático su victoria. Giorgio Anderssen dio un salto, corrió hacia la diana, cogió la pistola, disparó.

En ese momento Tom cayó al suelo. La bala le había atravesado la cabeza, un hilo de sangre corría por el rostro negro, y al caer por la mejilla, le teñía de rojo la garganta y el cuello. Anderssen vio en este hombre caído en el suelo al alfil negro que le había vencido.

Tom agonizando pronunció estas palabras: —Gall-Ruck está a salvo... Dios protege a los negros... —y murió.

Dos horas después, el camarero que entró en la sala para ordenar los muebles, encontró el cadáver del negro en el suelo y el jaque mate en la mesa.

Giorgio Anderssen había huido.

Veinte días después llegaba a Nueva York, y allí, atormentado por el remordimiento, se entregó a la policía y fue declarado asesino de Tom.

El tribunal lo absolvió, primero porque el asesinato no era más que un negro y porque no subsistía la acusación de homicidio premeditado; después porque el célebre Giorgio Anderssen se había denunciado a sí mismo; por último porque habían descubierto en la investigación judicial que el negro asesinado era hermano de un cierto Gall-Ruck que había promovido el último levantamiento de esclavos en las colonias inglesas, el Gall-Ruck que fue perseguido durante años y nunca se pudo encontrar.

Anderssen volvió a su tierra sin haber aliviado el remordimiento en el corazón debido a la leve condena.

Después de la catástrofe que contamos siguió jugando al ajedrez, pero no volvió a ganar. Cuando se disponía a jugar, el alfil negro se convertía en fantasma. ¡Tom estaba en el tablero! Anderssen perdió al ajedrez toda la riqueza que con ese juego había ganado.

En sus últimos años, pobre, abandonado por todos, humillado y desequilibrado, caminaba por las calles de Nueva York repitiendo sobre las piezas de mármol del pavimento todos los movimientos de las piezas de ajedrez: saltando como un caballo, corriendo recto como la torre, girando aquí y allá, adelante y atrás como un rey y huyendo de cada negro que veía.

No sé si sigue vivo.

### Arrigo Boito, *El puño cerrado*

En septiembre de 1867 viajé a Polonia para una cierta misión médica que me habían confiado; tenía que investigar y estudiar una de las más horribles enfermedades que entristecían a la humanidad: la plica polaca. Aunque esta enfermedad estuviera restringida sólo a la zona de Polonia, sus extraños efectos y su nombre son conocidos incluso por los profanos de la ciencia por toda Europa; ¡ojalá fueran tan evidentes sus causas y sus remedios! Hay quien sostiene que esta enfermedad del pelo es epidémica, aduciendo, por ejemplo, que algunas localidades del Vístula están infectadas; otros aseveran que se produce por la basura de los campesinos polacos y del uso tradicional entre ellos de llevar el pelo largo. Una prueba a favor de esta segunda opinión es que la plica aparece como una plaga exclusiva de la más baja plebe, de la más baja estirpe de siervos, de los vagabundos, de los mendigos. Tener una plica es, en Polonia, un título para pedir limosna.

Mi misión me llevaba por necesidad al centro del contagio. Acepté con resolución el deber y empecé la investigación.

En el mes de septiembre se celebran en ese país las fiestas de la virgen de Czenstokow; esta pequeña ciudad, famosa por su antiguo santuario, se convierte en esos días en lugar de encuentro entre polacos de Varsovia, de Cracovia, de Posen, y la herida nación se reúne por unas horas, idealmente, en la unidad de la oración.

Sacan a grupos de personas de la frontera austriaca, de la frontera prusiana, y los devotos, algunos a pie, otros en carroza, llegan a la villa santa, suben la colina de la iglesia rezando y atraviesan las gruesas murallas que hacen de ese santuario una verdadera plaza tan fuerte como para soportar asaltos y batallas. Luego, llegados al clímax, se postran ante la entrada del templo; después avanzan inclinados, compungidos, y se dejan caer con la cara sobre el mármol del altar. Muchos le ruegan a aquella virgen morena llena de piedras preciosas por la salud de la pobre patria; otros, más egoístas, al ser más desaventurados, piden por su propia salud, la sanación de alguna de sus enfermedades, y abundan los paralíticos, los ciegos, los cojos, los hidrójicos, los enfermos crónicos de todo tipo; entre ellos está la sucia turba de enfermos de plica. Estos últimos, protegidos por el fuerte olor que despiden, avanzan entre la multitud apiñada, que se abre esquivándolos, y llegan así hasta la más codiciada posición junto al altar. Allí, bajo el destello de las lámparas de oro, entre el vapor caliente de los perfumes sagrados, golpeándose en el pecho y en la frente, gritan como obsesos sus súplicas y gesticulan frenéticamente. Luego vuelven fuera y se sitúan fuera de la entrada principal para pedir limosna a los que salen.

En el año 1867 yo también estaba en las fiestas de Czenstokow: la certeza de encontrar allí material para mis estudios me había llevado al centro de la pía algarabía, puesto que allí no faltaban los enfermos de plica. Cuando llegué ya estaban todos en sus puestos en doble fila a lo largo de las escalinata del patio, gritando sus cantilenas e implorando un kopiec en nombre de la virgen. Inmundos, horribles todos, con sus mechones ásperos sobre la frente (había quien lo tenía rubio y quien lo tenía negro o canoso) parecían alineados así por orden mía.

Los observé rápidamente, lancé al suelo una moneda de cobre delante de ellos y entré en la iglesia. No había caminado ni diez pasos bajo la bóveda del santuario cuando oí fuera de la puerta un feroz barullo como de fieras ladrando y de apedreamientos y, en medio del tumulto, la palabra *przeklety* (maldito), que gritaban con sarcástica aflicción. Me giré hacia el lugar de donde venía el alboroto y salí. Un odioso espectáculo fue lo que yo allí vi.

Vi un grupo de harapientos que aullaban en tierra junto al lugar en el que había lanzado el

kopiec.

En aquella confusa masa de personas no aparecía más que las abominables cabezas y los brazos furibundos.

Algunos aferraban en sus manos una piedra y se lanzaban con ella sobre cualquier cosa desconocida que el grupo deseaba.

—¡Dale al rojo! ¡Dale al maldito rojo! Dale al patriarca — gritaban algunos.

—¡Dale al ladrón de los pobres! ¡Dale al tesorero! —chillaban otros.

—Ese kopiec no es para ti. Tú ya tienes el florín rojo de Levy.

—¡Joder! Paw es un impostor, lleva una plica falsa; lo he visto yo pegarse el pelo para parecer más guapo que nosotros.

—¡Estíraselo!

Entonces un viejo robusto pordiosero se lanzó en medio de aquel enjambre y con voz amenazante gritó:

—¡Paw! Abre el puño o te tiro del pelo —y acompañó la amenaza con un gesto.

En ese momento (como un muelle que salta después de haber estado presionado con violencia) surgió del suelo un hombre largo, nervioso, amarillento, delgadísimo. Su salto fue tal, que todos los que estaban encima de él pegándole cayeron en tierra como un rayo. El pelo de este hombre era más desagradable que el de los otros por su tinte rojizo y por su desmedida longitud; parecía, sobre la frente de aquel desgraciado, una mitra sangrante, alta y dura. Quizás por eso lo llamaban el patriarca. No había visto nunca un caso más horrible de plica. Aquel hombre mitrado, erguido e inmóvil sobre la débil manada de los mendigos caídos, alargaba horizontalmente los brazos como una cruz viva y cerraba los puños con rigidez. Poco después, abrió el puño izquierdo, dejó caer el kopiec, no dijo ni una palabra.

—Abre el otro también —gritaban en coro los mendigos riendo a carcajadas, pero el otro puño permaneció cerrado.

Paw bajó lentamente los brazos y se dirigió hacia la colina. Mientras se alejaba, una lluvia de piedras y de palabrotas le llegaban por la espalda. Yo lo seguía a treinta pasos de distancia.

Aquella escena me tenía casi aterrorizado, aquel personaje me había conmovido. La piedad, que acompaña raramente al egoísmo de la curiosidad, me atraía hacia aquel desventurado. Caminaba lento, bajo la lluvia de piedras, con paso grave de estoico. Yo me movía rápido para alcanzarlo. Tenía delante de mí un maravilloso problema de ciencia y quizás también un letal argumento de drama. Aquel paria de los mendigos, aquel patriarca de la plica con las sienes tan atrozmente marcadas, aquel hombre vilipendiado y golpeado a quien se le había arrebatado hasta el refugio social, la limosna; aquel lúgubre Paw me invadía la mente. Habíamos recorrido buena parte de la colina y la lluvia de piedras había cesado. Al llegar a la última curva del descenso, el personaje al que seguía se paró, levantó el puño derecho hacia el cielo en acto de rebeldía y de dolor, y retomó el camino.

Me quedé a dos metros de distancia de él, lo llamé:

—¡Paw!

Al oír que lo llamaban, aceleró el paso, asustado. Entonces me puse a su lado y le dije:

—Amigo, aquí tienes diez kopiecs en lugar de uno —y le entregué el dinero.

Paw me miró sorprendido y exclamó:

—La Santa Virgen de Czenstokow le bendiga, excelente amo, y le dé salud a usted y paz a sus difuntos.

Mientras pronunciaba estas palabras, se agachó hasta el suelo para abrazarme las rodillas, yo me eché atrás ligeramente.

El sol caía, las faldas de la colina estaban inmersas en una sombra fresca, azulada, que subía lentamente como una tranquila marea. La brisa de la tarde soplaba y me movía el pelo sobre el rostro, pero la cabellera de Paw se resistía al viento como una roca. El gorro, que quién sabe cuánto tiempo hacía que ya no podía ponerse en la cabeza, le colgaba del cuello cogido con una cuerda.

—Buen hombre —le — es tarde y ya has mendigado bastante, ven a calentar el estómago con un poco de aguardiente.

—Que la Virgen del Santuario le proteja —murmuró, y un cálido rayo de agradecimiento brilló en su pupila nerviosa.

Después de bajar hasta la entrada de la ciudad, en la primera taberna que encontramos, entré. Paw me siguió.

La taberna, digna del diálogo que iba a iniciarse, era un cuchitril oscuro, todo impregnado de densos vapores. Había en un rincón una estufa gigantesca que tiraba humo como un cosaco cuando fuma, mientras que en otro rincón, tumbado sobre una mesa, se veía a un cosaco con su pipa en la boca que tiraba humo como una estufa. La imagen de la Virgen estaba clavada en la pared de en medio: una triste vela ardía delante de ella.

Me agaché en el rincón más oscuro de la taberna; le ofrecí a Paw la silla que estaba delante de mí. Pedí ron y agua caliente. Encendí dos vasos de ponche y le ofrecí uno a mi hombre. La noche caía, la llama del ponche expandía un resplandor verdoso y vacilante en la cara desvaída de mi comensal que yo examinaba curiosamente. Paw con su pelo áspero, con sus ojos abiertos, cadavérico, tembloroso, parecía un fantasma. Tras algunos minutos de silencio le pregunté:

—Buen hombre, ¿cuándo contrajiste esta horrible enfermedad?.

—Esa es una larga historia, señor.

—Mejor, tómate otro vaso de ponche y cuéntamela toda.

—Este peinado —retomó Paw sonriendo amargamente— me apareció por un susto que tuve una noche que pasé con Levy.

—¿Quién es Levy?

—Mi amo, ¿lo ignora? Quizás porque mi amo no es de esta región. La de Levy es otra larga historia.

—Mejor dos que una.

Por las palabras de Paw, intuía ya una historia importante, es decir, que la plica podría ser la consecuencia de un susto.

Volví a observar la cabellera de mi enfermo; al contemplarla con detenimiento, me invadió tal sentimiento de terror que llevé con escalofríos las manos a mis cabellos, porque sentí como si la plica estuviera ya en mi cabeza.

Miré a mi alrededor y vi la taberna desierta...

Paw y yo, solos, nos mirábamos a la cara.

Finalmente Paw rompió el silencio así:

—Mi amo; esta es la historia de Levy.

(Paw narraba la historia que sigue con tanta exuberancia de detalles y con un tono tan convencido y vivo que parecía que narrase cosas vistas, oídas y tocadas con la mano. A veces se retorció de dolor. Se recreaba en el terror de su historia, su palabra, sus pensamientos atraídos por el Horror como por un abismo. Un fuego siniestro le brillaba en los ojos y sin embargo, al hablar, sufría. En ese hombre se revelaba un reflejo de trágica inteligencia. Yo no atenuaré aquí mínimamente el carácter adusto de su estilo; transcribiré la historia de Levy

como la oí narrar yo mismo por aquel mendigo aquella tarde de otoño, en aquella lúgubre hostería polaca).

Simeón Levy de Czenstokow aún vivía hace diez años, y era el más avaro usurero del gueto. Desde pequeño recorría los barrios para recoger los trapos que caían de las ventanas y en veinte años llegó a recoger una cantidad astronómica. Vendió sus trapos a una empresa de celulosa prusiana por el precio, creo, de mil florines de plata, y con ese capital en mano se convirtió en usurero. Entre las ganancias que conseguía de los deudores y su innata avaricia, llegó en poco tiempo a convertir mil en diez mil.

Levy se vestía con harapos que encontraba por la calle, los cosía juntos ingeniosamente e se hacía una túnica, «Cien pequeñas monedas hacen un rublo, cien pequeños jirones hacen un vestido», decía él. Levy comía regularmente una vez cada treinta horas, una vez de día y otra de noche, y con este sistema ahorraba, en un espacio de ocho días, dos días de comida, y ocho días a lo largo de un mes.

Todas sus costumbres se subordinaban a sus treinta horas; la jornada de Levy tenía seis horas más que la de los demás hombres y la semana, un día menos. El día eliminado era el sábado. Lo llamaban el Judío sin sábado. Levy no descansaba nunca, y para atender sus obligaciones no tenía en cuenta el avance del sol. Se le veía correr por la ciudad al amanecer o a mediodía o de noche, tal y como llevaba su extraño calendario. Quien tenía relación con Levy tenía que someterse no sólo a la tiranía de su porcentaje, sino también a la tiranía de sus costumbres. «El sol no es mi lámpara», solía repetir. Mientras tanto, Levy se enriquecía. Cada decenio aumentaba un cero la cifra de su capital. A los tres años no poseía más que 10.000 florines, a los cuarenta tenía 100.000, a los cincuenta tocaba el 1.000.000.

La noche que cumplió el medio siglo, subió al solarium donde vivía, abrió su arca y se puso a hacer cuentas. Contó pila a pila los ducados de oro de Holanda, los imperiales de Rusia, las thaler de plata prusianas, contó fajo por fajo los billetes y los pagarés, deleitándose con la visión de su millón.

Ya había contado medio millón, ya setecientos mil florines estaban contados, ya estaba contabilizado casi el millón entero de florines, cuando se dio cuenta de que para llegar a la suma redonda le faltaba un florín de oro. Feliz por la riqueza que tenía ante sus ojos y desesperado a la vez por el florín que le faltaba, se acostó. No podía pegar ojo. Se acordó con rabia de que una semana antes había muerto Czenstokow, un pobre estudiante al que él le había hecho un préstamo. La deuda alcanzaba la suma de un florín rojo (moneda equivalente a un ducado de oro), justo la suma que le faltaba. El estado de indigencia en el que había muerto el deudor le quitaba al judío toda esperanza de recuperar la moneda perdida; para recuperarla, Simeón habría desenterrado con gusto el cadáver y vendido los míseros huesos.

—La muerte me ha robado (pensaba Levy) y por eso yo puedo robar a la muerte. Ese esqueleto me pertenece.

Meditaba ya cómo hacer valer sus derechos sobre el fúnebre metro de tierra bajo el que estaba sepultado su deudor en el cementerio. El florín rojo estaba en el centro del cerebro de Levy como una araña en medio de su telaraña. Todos los pensamientos de Simeón conducían al florín de oro.

Esa moneda de oro que no tenía deslumbraba su mente como la mancha redonda que queda en la pupila después de haber mirado el sol. Levy se reafirmó en la idea de vender al muerto para volver a ganar la moneda y con este pensamiento de hiena más que de hombre, se durmió.

Y tuvo un sueño tan violento que le pareció realidad.

Soñó que un amargo olor de podrido le había despertado ¡y que una figura fúnebre estaba delante de él! Aquel horrible fantasma tenía las piernas atadas con la mortaja, caminaba con dificultad y en la mano izquierda tenía un objeto redondo que brillaba.

«¡Mi florín rojo!», exclamó el avaro. Era de hecho un viejo florín de oro con el cuño de Segismundo III y la fecha de 1613. Le pareció a Levy que el muerto le decía con voz sofocada por la tierra que le obturaba la boca:

—Vengo a pagar mi deuda. Aquí tienes el florín de tu usura.

El judío temblaba. El muerto replicó, su aspecto era terrible; llevaba en la cabeza un trozo de tierra de la tumba, y las raíces de las ortigas le crecían en las fosas nasales. Sus palabras de ofrecimiento sonaban como una amenaza. El judío seguía temblando. El muerto replicó una tercera vez. Levy, fascinado por la luz del florín rojo, se arrodilló, extendió la mano, el muerto acercó la suya, la moneda cayó en la palma del judío. El espectro desapareció: el sueño cesó. Levy se escondió bajo el cubre aferrando con fuerza el florín de oro en el puño.

Al amanecer abrió los ojos, saltó de la cama, corrió hacia el cofre para guardar allí la moneda que completaba el millón, pero no pudo: la mano se le había quedado entumecida durante la noche y no conseguía abrirla. Sus músculos hacían esfuerzos impotentes; el puño se había quedado cerrado.

(Aquí Paw interrumpió un instante la historia, una fuerte emoción se reflejaba en su rostro. Le llenó de nuevo el vaso de ponche para animarlo. Bebió y sus ojos se animaron. Observé por tercera vez que Paw cogía siempre el vaso con la mano izquierda, y que la derecha la tenía siempre guardada en su abrigo de piel de cabra).

Paw continuó:

¡El puño estaba cerrado! Levy, aún despierto y mirando de frente la luz del día, sentía el borde del florín de oro que le presionaba la parte interna de la mano. Y la torsión misma del puño probaba evidentemente la realidad del prodigio.

El millón estaba completo, y esta idea le fascinaba. Finalmente, tenía el florín que faltaba en el cofre, lo poseía, lo palpaba, estaba en su puño. Pero quería verlo, quería ponerlo junto a los otros en una de sus preciosas pilas brillantes.

De repente, tuvo una idea: se puso la túnica y salió; atravesó multitud de barrios, se paró en un portal, llamó, le abrieron, subió por una escalera y mientras subía, se puso a gritar con voz ansiosa:

—¡Maestro Wasili! ¡Maestro Wasili!

La puerta de una habitación se abrió. Levy entró. El maestro Wasili estaba ante él.

El hombre era un anticuario ruso, muy erudito y muy listo uno de esos que abusaba de la ciencia, como otros abusan de la fuerza. «Yo lo conocí (decía Paw) cuando era guardián en el tesoro del Santuario. A menudo solía decirme que si la piedra filosofal consistía en transformar en oro las cosas más vulgares, él la había descubierto. De hecho, Wasili, por cada sextercio antiguo falsificado, ganaba un imperial de oro. En definitiva, el maestro Wasili, doctor, profesor, anticuario, numismático, paleólogo y químico... era un ladrón».

Cuando vio a Simeón tan jadeante exclamó:

—¿De qué aquelarre de brujas te has escapado, buen Simeón? Si no te llamaran el Judío sin sábado, creería que venías del Sabba alemán o del Sabba lituano, del Hartz o de Lisagora. ¿Qué demonio te impusa?

—Un demonio no, sino un fantasma es lo que me mueve —respondió Simeón. Y le contó a Wasili la visión de la noche anterior.

Una vez terminada la historia, Wasili, sonriendo a través de su poblada barba negra

exclamó «¡Dios santo!» y se hizo el signo de la cruz griega tocándose la frente, el pecho y cortando una línea transversal del hombro izquierdo al lado derecho.

La cara del judío estaba descompuesta.

—Maestro Wasili —dijo Simeón—, le propongo el mejor negocio que haya hecho nunca: le vendo una pieza de numismática tan preciosa que hace pequeña a la más rara moneda egipcia. Deme un florín de oro corriente y yo le cedo este florín rojo del muerto. Algún demonio o algún cirujano que me abra esta mano debe haber, ¿no?

—Veamos el puño —respondió Wasili

El puño estaba cerrado como una caja de hierro.

—¿Qué broma es esta? En esta mano no hay nada.

—Le juro por la Biblia que en esta mano hay un florín rojo que lleva el cuño de Segismundo III y la fecha de 1613; es un florín antiguo que vale bastante más que un ducado moderno; así al pesarlo siento que es oro valiosísimo, oro de 24 quilates.

Wasili, después de escrutar minuciosamente al judío y su puño le dijo:

—Vale, está bien. Acepto el trato pero exijo un pacto inexorable. Tu mano se abrirá dentro de tres meses (quiero ser paciente)... entonces me darás la moneda del muerto que lleva el cuño de Segismundo III.

—Quiero ser honesto. Cuando vea tu mano abierta y tu moneda en mi mano, te daré mil por uno, esto es, mil florines de oro por tu florín rojo. Pero si en tres meses no tengo la moneda que está en ese puño, serás tú quien me dé a mí mil por uno. Por ahora toma el florín que pides, guárdalo como adelanto.

Wasili dejó en la mesa un florín de oro y se sentó en el escritorio, tomó el contrato, se lo leyó a Levy y se lo mostró diciendo «¡Firma!».

—No puedo —respondió Levy señalando su mano derecha.

—Firma con la izquierda, pon una cruz —dijo el griego.

—¡El profeta me libre! —exclamó el judío escandalizado— ¡Este hombre me va ha hacer pecar!

Tomó al fin una pluma con la mano izquierda y trazó con dificultad su nombre. Después se metió en el bolsillo el florín.

—Entonces adiós, hasta dentro de tres meses —dijo el griego desconfiado— espero que entonces podamos darnos la mano.

—Así sea —respondió Levy.

Y se separaron.

Ese mismo día, el judío de Czenstokow, calculando los mil florines de Wasili hizo una excursión a Varsovia, donde cambió en papel casi todo su oro. Al día siguiente se fue a Londres a buscar al doctor Camble.

(Paw calló durante algunos minutos, sus pulmones exhaustos necesitaban a cada poco un breve descanso. Paw aprovechaba la ocasión de estas frecuentes paradas para tomar algunos sorbos de ponche. La bebida fuerte y caliente le devolvía un poco de fuerza y retomaba la historia. Cuanto más bebía, más apremiantes se hacían sus palabras y más incrédula su cara. Los hechos que me narraba debían conmoverlo violentamente, porque a menudo levantaba el puño derecho para llevárselo a la frente como signo de angustia, pero interrumpía el gesto a mitad y volvía, sospechoso, a esconder el brazo entre los pliegues del abrigo. Evidentemente existía algún nexo fatal entre la historia fantástica que yo estaba oyendo y el fantástico personaje que me la narraba. Yo escudriñaba en los ojos, en los gestos, en la entonación de Paw para descubrir el doble fondo de su leyenda. No era extraño que perdiera el hilo de la

historia por la curiosidad que me inspiraba el narrador. Paw ya había retomado la narración, mas yo seguía mirándolo fijamente y ya no lo escuchaba. Por un extraño mecanismo de mi memoria, mientras observaba al terrible hombre que estaba delante de mí, oía un zumbido incesante en mi cerebro que repetía el fragmento de terceto dantesco en el que se describe la maldición de los avaros y de los pródigos:

*Resurgirán éstos del sepulcro  
con el puño cerrado, y éstos otros con la crin rapada.*

Y estas veintisiete sílabas del infierno pasaban girando una y otra vez por mi cerebro como las ruedas de un molino.

De repente me sobresaltó la siguiente frase:

—Señor —dijo el médico— ese puño no se va a abrir más.

Levy no se desanimó lo más mínimo, fue a otro médico que le aconsejó un tratamiento de barro y le garantizó que le curaría.

Levy empezó el tratamiento; cada día, durante un mes, metía la mano en el cenagoso barro tibio y maloliente. El suave contacto con el lodo le reblandecía los músculos rígidos. A menudo Levy se encontraba con un atisbo de alegría inexplicable; sentía sus dedos extenderse lentos, lentos, y la cavidad de su palma dilatarse, y los poros de la epidermis humedecerse de un sudor beneficioso y una agria viscosidad maligna derretirse entre las falanges y la tierna caricia del barro vivificar los huesos y los nervios de la mísera mano; Levy sentía vibrar los tendones y sentía correr la sangre hasta las uñas.

La mano sepultada en aquel lodo ya estaba semi abierta, ya casi abierta, la moneda resbalaba por su mano, mas entonces Levy, por miedo a perder en el barro el florín rojo, sacó rápidamente la mano. ¡El puño seguía cerrado! Todos los días Levy sufría la burla de esta ilusión.

Cumplido el mes de tratamiento, el judío no sanó y se fue a Viena, donde vivía en aquella época otro célebre médico. Éste le sugirió al enfermo unos baños eléctricos. Levy sumergió su puño en un recipiente metálico lleno de agua salada sobre la que actuaba la potentísima corriente de una pila voltaica.

La electricidad recorría el brazo del judío durante una hora seguida cada día. Levy agitaba el puño en el agua y entonces sentía una forma circular, plana y dura que se le movía dentro, como el cascabel de un sonajero al moverlo.

Pero Levy no se curó, así que se fue a París.

Le contó a otro famosísimo médico su increíble historia y esperó la respuesta del hombre sabio, quien, sonriendo ligeramente, miró la mano y le dijo:

—Esta mano es un ejemplo singular de estigmatización; usted me ofrece la máxima prueba de la reacción de las ideas sobre el organismo, usted es un sujeto interesante para la ciencia; la fisiología, la hipnología le aceptarían con gran honor, pero no se curará nunca. Para abrir su puño no hay más que un medio: amputarlo.

El avaro se quedó perplejo un momento... después, los mil florines de oro de Wasili le volvieron a la memoria y respondió:

—Vale: amputelo.

El médico sorprendido, exclamó:

—¿Está usted loco? Vale más un puño cerrado que un brazo amputado.

—¿Y mi florín rojo? —gritó Levy— ¿ese florín rojo que llevo dentro? ¡Lo quiero!

¡Cortadme la mano! ¡abridme el puño! ¡Quiero mi moneda!

—Yo no haré nunca esa operación; y además —añadió el médico con voz irónicamente marcada—, y además... ¿está usted seguro de que ese florín está ahí?

La pregunta aniquiló al pobre judío. No se le había pasado por la cabeza dudar si había sido víctima de una alucinación, tal y como la pregunta del médico le sugería. De repente, toda su fuerza se derrumbó. Movi6 el puño en el aire para sentir la moneda oscilar; pero el florín rojo no se movía, se había desvanecido igual que su fe. El oro de 24 quilates se había evaporado como el humo; Levy pesaba su mano y la sentía más ligera.

Desesperado huy6 de París. Había gastado demasiado en viajes, en curas, en médicos, y después de todo estaba volviendo a casa, tomando de nuevo el camino de Czenstokow y subiendo las escaleras de su ático más enfermo y menos rico que antes. Su millón había disminuido en varias centenas de florines: estaban a punto de terminar los tres meses que había apostado con el maestro Wasili y la apuesta de 1.000 florines de oro la daba ya por perdida. Tres meses antes, la certeza de tener en la mano el complemento de su millón y la dificultad de abrir aquella mano eran para Levy una angustia fatal, pero leve, comparada con la duda de aquellos últimos días. El puño predestinado, el izquierdo, impenetrable como un misterio, se había convertido en un enigma más oscuro que el día que la fe le había fallado. Parecía que se hubiera cerrado con más fuerza.

Antes, guardaba una moneda, ahora guardaba, tal vez, ese vacío que era quizás la condena más cruel del pobre avaro. Desde que había empezado a dudar, el deseo de abrir el puño se había hecho más acuciante. Veía que todos los hombres abrían con facilidad sus manos; ese movimiento tan natural y tan fácil le estaba prohibido. A veces le parecía imposible e intentaba con esfuerzos más insistentes darle un golpe a la inmovilidad de sus músculos de piedra. Todo en vano. Se cumplieron los tres meses y Levy una noche, sentado ante su escritorio, oyó llamar a la puerta delicadamente.

—Adelante.

Wasili entró diciendo con jovialidad:

—Compadre Levy, deme esa mano.

—Sí —rugió el judío mostrándole amenazante el puño—, la he transformado en mármol para darte con ella en la cara, maldito griego.

—Paz, paz, paz —murmuró Wasili—. Podría ser una bendición si me escuchas. Tengo una idea en la cabeza y sabes que las ideas son oro: ten un poco de paciencia. No sufras... voy a salir y voy a volver a entrar con tu curación y remedio.

Y diciendo esto sali6. Levy, asombrado, se sent6 en una silla a esperar. Un cuarto de hora después se oy6 una carroza que paraba delante de la casa del judío, entonces Wasili entr6 con un pequeño saco bajo el brazo.

—¿Qué hay en ese saco?

—La medicina. Deja que te cure. Dentro de cinco minutos veremos el rostro de Segismundo III saliendo entre tus dedos... o no lo veremos, si es que si no está; pero el puño se abrirá. Dijiste que tienes la mano de mármol, y por eso te traigo una fuerza que la abrirá como la mano de un niño. Este polvo que hace explotar las montañas romperá con facilidad esas venas petrificadas dentro de las que, quizás, hay una preciosa moneda de oro. Deja que mine el puño, aquí hay un saquito de pólvora. Es una nueva operación quirúrgica, pero fíate de mí, ya sabes lo sabio que soy.

A Levy la idea de la pólvora le pareció sublime. Finalmente se le ofrecía un medio seguro para salir de la duda. «Si el florín está —pensaba— los mil florines entrarán en mi escribanía,

el millón estará completo y yo seré feliz para siempre. Si no está, amén, perderé mil florines y tendré el corazón tranquilo hasta la muerte», así que extendió el brazo hacia Wasili con un gesto seguro.

Wasili cogió del saco un puñado de pólvora y se puso a observar el puño de Levy.

Una epidermis seca y lúcida lo envolvía, las uñas habían penetrado en la carne, los dedos parecían congelados, el pulgar estaba incrustado entre la segunda falange del índice y del corazón, el meñique estaba tan arrugado que parecía un grupo amorfo de nervios y debajo aparecía un pequeño hueco formado naturalmente por los dos pliegues del metacarpo. A través de aquel agujerito, Levy solía espiar si la moneda brillaba. Wasili notó aquel hueco con una paciencia de alquimista y con sagacidad de quiromante infiltró grano a grano una dosis de pólvora equivalente a un cartucho y medio de escopeta de caza. Entonces, con una aguja grande la comprimó como cuando se carga un arma. Después dijo:

—La carga está lista; ahora se trata de hacer que explote, eso lo puedes hacer tú solo. Pero antes, cerremos las ventanas para que la moneda, si está, no salga a la calle.

Cuando atrancó los postigos, Wasili cogió la mecha de pez y de cuerda, la encendió y se la dio a Levy quien la aferró con la mano izquierda.

—Haz tú mismo tu operación —dijo Wasili al judío—, yo, mientras tanto, dejo en el cofre mis mil florines en caso de que tenga que pagártelos. Perdona si te doy la espalda: ahórrame el mal trago de ver la explosión de un petardo tan novedoso.

La noche caía.

Levy, inmóvil, con el puño rígido y con la mecha levantada, cuya llama oscilante aclaraba la estancia, pálido y mudo, dudaba: llegados a este momento, sentía que le faltaba la voluntad. Las chispas y las gotas de la mecha le caían en los dedos de la mano izquierda ya pegajosos por la pez.

Mientras tanto, Wasili encorvado delante del cofre abierto, hacía como si estuviera contando sus mil florines pero en realidad se estaba metiendo en los bolsillos todo lo que quedaba a su alcance, arrambló con todo con una rapidez prodigiosa: las monedas de oro y los billetes diciendo: «Vamos a hacer cuentas», pensó mientras aprovechaba la ocasión para robar todo lo que podía.

De repente, Levy se dio cuenta de que el otro le estaba robando y gritó:

—¡Maldito ladrón! —y se levantó para ir a por él con la antorcha en llamas y con los brazos extendidos.

Wasili, delgado como un vampiro, se giró, agarró el saco de pólvora que había dejado a sus pies y lo vació en el suelo ante él y delante del cofre. Después, giró hacia Levy su terrible rostro y le dijo con acento aun más terrible: «Entre tú y tu cofre está este suelo», e indicó la alta y negra montaña de pólvora que le separaba de Levy. El cofre estaba en la puerta. El tugurio era minúsculo. Levy intentaba en vano protegerse de la mecha que le unía fatalmente los dedos de la única mano sana al llover innumerables chispas a sus pies: apagarla soplando era imposible. La pólvora a su alrededor le impedía cualquier movimiento. Tenía delante una mina. Wasili, mientras tanto, seguía robando y por cada paquete que se metía en los bolsillos, decía riendo:

—¡Cien imperiales!

—¡Maestro! ¡Asesino! —gritaba Simeón.

—¡Mil ducados! ¡Cincuenta rublos! He terminado —y miró al judío con su rostro espectral.

En la mente del judío sonaba el acento del fantasma cuando le dijo:

—¡Aquí tienes el florín de tu usura!

Le parecía que la petrificación del puño le había invadido todo el cuerpo.

Pero de repente se revolvió y gritó:

—¡Al ladrón! ¡Al ladrón! ¡Al ladrón!

Mas el ladrón ya no estaba allí. Se oyó el ruido de una carroza que se alejaba y el galope de dos caballos.

Medio minuto después, las personas que pasaban por allí, oyeron un ruido de cristales rotos que llegaba de la casa de Levy y le vieron por la ventana gritando y enseguida una mecha en llamas que caía.

Los que subieron alertados por los gritos encontraron a Levy desmayado en el suelo.

Todos los habitantes de Czenstokow hablaban ya alegremente de la catástrofe del judío, intercalando expresiones amables e irónicas en la narración y en sus comentarios. Israelitas y cristianos, mujeres y hombres, todos se regodeaban; la desgracia del pobre avaro fue la fortuna de todos. Nadie pronunció ni una palabra de compasión, hubo quien sonrió, quien lo miró con desdén, quien rió a carcajadas y quien incluso gritó de la risa.

—¡Aquí tenéis los frutos de la avaricia!

—¡Aquí tenéis los frutos de la usura!

—Harina del diablo... etc., etc.

Estos eran los comentarios de la multitud. Y Wasili, huido, no dejó rastro tras de sí.

Cuando Levy volvió en sí estaba solo; miró la puerta abierta, después la ventana abierta, después el cofre abierto ¡y vacío! Quería suicidarse pero, ¿cómo? Su puño no podía aferrar un cuchillo ni una pistola, y temía los golpes débiles e inciertos de la mano izquierda. Después, el temor de la muerte lo atenazó. El rico avaro se había vuelto un pobre miserable, no quedaba ni una moneda en su cofre: aquella pobre caja fuerte abierta de par en par parecía una jaula de la que habían volado los canarios cantarines.

Levy entrecerraba los ojos para no verlo. Ya no le quedaba nada de las antiguas riquezas, excepto quizás ¡el florín de oro en el puño! Pero Levy abatido y agotado, ya no creía en la fatal moneda. La incredulidad había sustituido a la duda, como la duda lo había hecho con la fe.

Levy pasó así algunos días de vida, mordisqueando algunos restos de comida conseguida en tiempos más fértiles.

Una mañana, desesperado y hambriento, no sabiendo cómo trabajar, cómo vivir, subió a la colina y se arrodilló delante de la puerta del Santuario para pedir limosna.

Muchos lo conocían y al pasar delante de él lo maldecían, otros, que habían tenido dinero suyo a precio de usura, lo insultaban.

Otros se burlaban de él. Nadie le daba ni un kopiec por caridad.

Yo, en aquella época, era guardián del tesoro de la Virgen. Un día, al volver a casa —vivía en el convento— vi a Levy, sentí piedad de él y le dije:

—Esta noche, cuando los hermanos duerman, entra en mi celda y cenaremos juntos.

Aquella noche Levy entró. Cenamos juntos, Levy se había transformado y daba miedo. La celda estaba iluminada por una vela que ardía delante de la Virgen, igual que aquí ahora. Esa noche me contó toda su historia, tal y como yo te la cuento ahora. Cuando terminó se levantó... se puso delante de la Virgen (mientras Paw describía estos últimos detalles, acompañaba con gestos y acciones sus palabras) entonces vi que extraía el puño del abrigo... (y Paw sacó el puño)... que lo levantaba con ímpetu... (y Paw lo alzó)... y lo colocaba sobre la llama de la vela, diciendo:

—Así termina la historia de Levy.

Una tremenda explosión siguió a estas palabras. Me pareció como si un rayo y un trueno hubieran salido de aquella mano ardiente delante del cuadro de la Virgen. El puño se rompió en mil pedazos... el judío cayó... la luz se apagó... En el mismo momento oí un sonido metálico corriendo por el suelo. Recogí en la oscuridad una moneda... el florín rojo... de Segismundo III... Levy no se movía, la explosión lo había matado.

En este momento, la voz de Paw se rompió en un jadeo y se desmayó. El agotamiento de la narración, las crueles cosas contadas y el ron que había bebido le habían ganado la partida. Le pesaba la cabeza y no conseguía mantenerla recta. El delirio se adueñó de él: «Moneda infernal... está aquí... está aquí...». El delirio se agravaba.

Pedí que llevaran al pobre Paw a un cuarto apartado de la hostería. Allí, en una cama, se durmió. Tenía un principio de hidropesía en el cerebro. Las frecuentes ingestas de alcohol de aquella noche habían decidido la fatal crisis. Pasé la noche cuidándolo. De su boca no salió ni una palabra que sirviese para aclarar el oscuro nexo que lo unía a la historia. Al amanecer se levantó, miró a su alrededor, me vio y con tierna gratitud, me dio las gracias.

—Después de muerto le pagaré mi deuda —dijo, pero después, asustado, añadió— ... no... no ... le traería desgracia —y siguió delirando.

Adiviné el pensamiento del enfermo. Durante toda la noche pude observar que el puño derecho de aquel hombre no se abrió ni una sola vez. Deduje de esto, y de algún que otro indicio, que Paw había heredado el contagio de la alucinación de Levy; él también creía que tenía el florín de la usura en el puño. Esta fijación maniaca era potentemente ayudada por el estado morbo de su cerebro. Paw me parecía una víctima de ese fenómeno físico que los cristianos de la Edad Media llamaban *sugillationes*, y que es una forma de estigmatización.

Un fenómeno como aquel se ha manifestado varias veces, incluso en este siglo racionalista. Sólo hay que leer las cartas de Harwitz, impresas en Berlín en 1846, para ver citados muchos casos de estigmas acaecidos en nuestro tiempo. María de Maerl, monja de la tercera orden franciscana, fue marcada con estigmas en el año 1834.

Maria Domenica Lazzari, llamada l'Addolorata di Capriana, también tenía, en la misma época, estigmas en los pies, en las manos y en las caderas.

A Crescenza di Nickleitsch le aparecieron estigmas en 1835.

Filippo d'Aqueria, Benedetto da Reggio, monje capuchino, Carlo di Gaeta, hermano laico, son otros ejemplos de personas con estigmas, los cuales tuvieron la herencia de las benditas llagas de San Francisco de Asís como premio a su fe.

Hoy la fisiología demuestra claramente que lo que en siglos pasados era llamado milagro, no era más que el efecto de una enfermedad, de un desorden general, la consecuencia de mentes perturbadas por la exaltación religiosa, por un abuso de la abstinencia demasiado largo, por el ascetismo y la vida contemplativa en organismos ya predispuestos a desórdenes del sistema nervioso.

En muchos casos de enfermedades mentales (casos en los que la moral actúa con fuerza sobre el físico) se observaba que las ideas, al reaccionar sobre los órganos, les infligían las mismas perturbaciones.

La congelación y la estigmatización pertenecen al mismo grupo de problemas fisiológicos y pueden producirse por la obsesión religiosa, y no solo por esto, sino también por cualquier otra manía, como sucedió con el avaro Levy y como apareció en el pobre Paw.

Entre estas consideraciones, yo seguía velando el cuerpo del enfermo. Sabía, por desgracia, que la ciencia no podía salvarlo; de hecho, tres días después murió.

Cuando la nueva de la muerte de Paw se difundió por la ciudad, la hostería se vio rodeada por una multitud de curiosos. Se agolpaban junto al propietario rogándole que les dejara entrar en el cuarto del muerto.

Muchos de ellos querían romperle el puño a Paw para quedarse con el florín.

Le pedían el favor al mesonero como una limosna, otros, como un derecho.

Yo los escuchaba, indignado, desde el lugar en el que estaba.

Uno decía: «Paw me ha dejado ese florín en su testamento».

Otro: «Yo tengo más derecho que tú porque me lo dio el mismo Levy».

Y el primero otra vez: «Habrá que ver quién tiene razón».

Y un tercero: «Ese florín va al tesoro de la Virgen».

Y un cuarto: «Antes hay que meterlo en agua santa y purificarlo completamente. Yo sé cómo se hace».

Y un quinto: «Ese florín rojo debe repartirse entre todos los hermanos de Paw, entre todos sus compañeros de limosna, entre todos los de la plica».

Un estrepitoso aplauso siguió a esta última intervención hecha, proveniente de una persona con la voz robusta, a quien yo reconocí. Era la de aquel mendigo del Santuario que había perseguido a Paw más que ningún otro.

Mientras tanto, la multitud enfurecida empujaba hacia el cuarto en el que yo estaba con el muerto. El mesonero ya no podía para la fuerza de la multitud. Vieron al muerto, se pararon suspendidos entre la codicia y el terror.

Cuando me vieron, todos se inclinaron. Entonces yo hablé:

—Profanadores! Reconozco a alguno de vosotros que el otro día, en la colina, dio bonita prueba de piedad al apalear, como bellacos, al pobre hombre que yace ahí en esa cama. Todos queríais de Paw una moneda de cobre cuando estaba vivo, y ahora que está muerto volvéis a lanzaros sobre su puño, para robarle la moneda de oro que encierra. ¡Malandrines! ¡Hombres de rapiña y de lodo! ¡Encorvados limosneros! Esa moneda se transformará en cangrena en vuestras manos. Será vuestra maldición. Os espera el destino de Levy y Paw. Mas no quiero negaros el castigo que pedís con tanta ferocidad. Quien quiera el florín maldito que levante la mano....

Todos levantaron el brazo. Entonces yo cogí el martillo, corrí hacia la cama de Paw, cogí su puño, dos veces muerto, y éste, con el primer martillazo se rompió como el de una momia. La multitud esperaba el florín rojo; todas las miradas espiaban mirando fijamente a mi martillo, y todos los oídos estaban atentos y preparados para el sonido de la moneda de oro.

El puño se rompió.

La multitud se sorprendió.

El florín rojo no estaba.

**Traducción de María Antonia Blat Mir**

## El demonio mudo; Cuatro horas en el Lido (relatos)

---

*The Dumb Demon; Four Hours at the Lido (short stories)*

CAMILLO BOITO  
(Roma, 1836 - Milán, 1914)

RESUMEN: *Il demonio muto y Quattr'ore al Lido* vieron la luz en *Senso e altre storielle vane* (Milán, Treves, 1883). Traducción al español de Berta González Saavedra.

Palabras clave: Camillo Boito; El demonio mudo; Cuatro horas en el Lido; Relatos; Scapigliatura

---

*Abstract: Il demonio muto y Quattr'ore al Lido were published in Senso e altre storielle vane (Milán, Treves, 1883). Spanish translation by Berta González Saavedra*

*Keywords: Camillo Boito; The Dumb Demon; Four Hours at the Lido; Short stories; Scapigliatura*

Experto en restauración y crítico de arte, Camillo Boito (Roma, 1836 - Milán, 1914) fue durante más de cuatro décadas profesor de arquitectura además de un incansable restaurador del patrimonio arquitectónico italiano (suyos son, entre otros, los proyectos de restauración en Milán de la Porta Ticinese y la Casa di Riposo per Musicisti, o el Altar de Donatello en Padua), participando activamente en la búsqueda del llamado "estilo nacional" que caracterizaría la arquitectura, la pintura y la escultura del recién establecido Reino de Italia. Si bien el volumen de su obra literaria es mucho menor que su obra teórica y crítica, de su faceta de escritor se recuerda especialmente la colección de relatos *Storielle vane* (1876), más tarde ampliada con la adición del relato largo *Senso* (adaptada al cine en 1954 por el director Luchino Visconti) con el título *Senso e altre storielle vane* (1883), a los que habría que añadir *Gite d'un artista* (1884), una especie de relato de viaje entre el arte y la literatura, y su última obra publicada, *Il maestro di setticlavio* (1891). En ellos, aunque el estilo se mantiene alejado de ciertos efectos sangrientos que aparecen con frecuencia en las páginas de los scapigliati, siguen presentes los motivos que nos recuerdan inequívocamente la atmósfera de la Scapigliatura, especialmente el gusto por lo fantástico y lo macabro de origen Hoffmanniano, a lo que cabe añadir un gran interés por las artes figurativas y por la persona misma del artista bohemio que a menudo aparece como protagonista, así como destellos de influencia naturalista.

\*\*\*

### **Camillo Boito, *El demonio mudo***

I. Sobrino mío, hoy mismo he cumplido mis noventa años y he hecho mi testamento. Dejo todo mi dinero, casi un centenar de miles de liras a tu hermana María, que tiene siete hijos y es viuda, con la promesa de que pase tres mil liras al año a mi buena Menica, que está demasiado vieja y cansada para atender las labores. Es verdad que mi buena Menica me enfada todas las santas tardes. No quiere ir a la cama antes que yo por mucho que se lo ruegue y suplique; y mientras escribo a la luz de este candil y despabilo las mechas, ahí está tu tía, en la otra parte de esta mesa, durmiendo con el gato negro sobre las rodillas. Desde hace medio siglo se da la misma vida plácida y dulce y tan rápida que las semanas vuelan como días; y mi querida viejita toda aseadita, con su cofia blanca almidonada, cuando se despierta y, levantando la cabeza, fija de pronto sus ojos en los míos y me llama: "¡Carlo!", me hace bullir en las venas una sangre de jovencillo.

Por tu parte no tienes necesidad de nada. Estás solo, eres pudiente y nada avaro. Pero sabes que, aunque te vea con poca frecuencia en estas montañas, siempre he sentido un gran afecto por ti, y te lo mereces; y me disgustaría que, cuando haya volado de esta tierra, tú no tuvieses ninguna ocasión de acordarte de este antiguo pariente. Desde hace varios días, por tanto, voy dando vueltas por esta casa medio caída para encontrar un objeto que pueda no desagradarte. Pero todo está deslucido, desgastado, descolorido, desconectado: se corresponde, en definitiva, con los cabellos canos y las arrugas de sus dueños. Hace treinta años que ni siquiera he vuelto a Brescia: se puede decir que ya no he comprado nada. Las cosas más hermosas en este polvoriento edificio donde las ventanas muestran aún sus

cristales redondos, ondulados del centro a la periferia, como cuando se tira una piedra en el agua, donde los suelos parecen un mar borrascoso, son las cosas más viejas. Sabes que tengo cuatro cajas de esas de madera tallada que se ponían a los pies de la cama de un matrimonio, llenas de amorcillos que juegan, niños alados y ninfas desnudas; en ellas están los antiguos blasones de nuestra familia. También tengo unos sillones enormes con grandes ramajes en los brazos y en el respaldo que pinchan las manos y la espalda, y ciertas camas con dosel desproporcionadas con columnas y tímpanos que parecen monumentos sepulcrales. También tengo esos ocho grandísimos retratos en sus macizos marcos de un oro que se ha vuelto negro, recuerdo de nuestros augustos antepasados, que Dios los tenga en su gloria: esos retratos que, cuando de niño venías aquí a pasar los meses de vacaciones, a ratos te hacían reír y a ratos te daban miedo.

La dama, ¿te acuerdas?, con el miriñaque verde y con una pirámide roja por peinado que parece una botella sellada; el caballero con el gran sombrero a la española, el tabardo marrón, la mano sobre la empuñadura y la mirada feroz, y luego el Beato Antonio, el santo Misonero, el gran honor de Val Trompia, que te hacía salir corriendo. Está pálido como un fantasma, delgadísimo, con los ojos hundidos y una sonrisa sobre los labios que congela la sangre. En la mano tiene dos cilicios que dan miedo, uno de fusta lleno de terribles puntas, el otro de ruedas dentadas. Me contaba Giovanni (¿sabes?, debo de haberte hablado de él, el sirviente que de joven asistía al Beato Antonio cuando estaba enfermo y que de viejo cuidaba de mí y me llevaba al colegio), Giovanni me contaba, y yo temblaba de pavor, que una mañana, habiendo entrado de improviso en la desnuda habitación del Santo, vio en un rincón un camisón que estaba en pie por sí solo y que era de color granate oscuro. Mira, toca: la sangre, en la que estaba empapado, coagulándose y endureciéndose, había vuelto la tela rígida como la madera.

Don Antonio tenía las manos esqueléticas y los dedos tan dislocados que con las uñas podía tocarse el antebrazo. Era una milagro de la elocuencia, un milagro de la abnegación. Hablaba a doce, a catorce mil personas que acudían a escucharle desde los valles, desde los montes lejanos, y se hacía escuchar por todos. E incluso, si vas a Brescia, puedes ver en la iglesia de san Felipe, colgada del altar del santo, una lengua de plata, exvoto de don Antonio, de cuando se curó de la tartamudez por intercesión de san Felipe Neri. En Roma, poco antes de morir, predicando en la iglesia del Gesù, hizo llorar al papa. Tenía por costumbre, en los sitios donde él iba, hablar contra los vicios que predominaban en el lugar. En Desenzano tronó contra la ebriedad. El día después, todas las tabernas y todas las tascas estaban cerradas y la autoridad tuvo que ordenar abrir algunas por la fuerza para dar servicio a los forasteros. En el último sermón no quería otra cosa que a los miserables: era la prédica sobre la pobreza. Tras haber mostrado la vanidad de las riquezas, tras haber estimulado los ánimos al rechazo de los placeres, llamaba uno a uno a su audiencia y compartía con ellos todas las ganancias de la Cuaresma y la poca ropa que le quedaba.

Oye esta: Giovanni estaba detrás del púlpito, mientras don Antonio predicaba un día sobre el Infierno. Tras una pausa, el Beato Antonio con voz rimbombante grita:

«Arrepentíos, hijos, volved al camino de la virtud, porque para vosotros, oh perversos, que seguís viviendo en el pecados, que os mantenéis en el vicio, los sepulcros», y gritaba cada vez más alto, como inspirado por el cielo «los sepulcros se destaparán y, cayendo sobre los huesos de los antiguos esqueletos, en la noche y en el hielo, poco a poco seréis roídos vivos por los gusanos».

Entonces Giovanni oyó como un rumor, un movimiento repentino, pero sordo, quejidos sofocados, sollozos reprimidos. Mira desde el parapeto del púlpito y ve ¡algo raro! en la iglesia, que antes estaba tan llena de gente que un pellizco de tabaco —decía Giovanni, gran consumidor— no habría podido caer al suelo, vio el suelo desnudo en grandes espacios, vio descubiertas de gente todas las grandes lápidas de las tumbas. Las personas, asustadas por las palabras del misionero, se habían apartado de los sepulcros y, aun de rodillas, llorando y golpeándose el pecho, se apretaban, se aplastaban, se amontonaban en grupos e imploraban en voz baja el perdón de Dios.

Con estos retratos negros y con estos muebles taraceados, tú no sabrías qué hacer. Aquí, sin embargo, están bien, así, petrificados en su sitio. Hace tantos años que las paredes, los muebles y los cuadros se miran y quizá se hablan dócilmente en su lengua, que quitar cualquier cosa parecería una amputación, sería una crueldad. Cuando los hijos de tu hermana, que serán fuertes jovencitos, quieran pasar algunas semanas cazando en los montes, pajareando en los valles o pescando truchas asalmonadas en el lago de Idro o en el Chiese, verán intacta la antigüedad de este edificio. Se calentarán en el fuego de la gran chimenea de mármol amarillo, junto a la que pueden estar sentados doce hombres cómodamente, observarán los techos con vigas perfiladas y pintadas, y caminarán arriba y abajo por la galería en la que, entre los estucos resquebrajados, el viento se regodea. Si oyeras la música que sabe componer el viento en estas gargantas alpinas y en estas murallas ruinosas; son tripudios o espantos; silbidos alegres y trinos y escalas y acordes sonoros y luego el fin del mundo, y siempre continúa el pedal, como dicen los organistas, del sonido siniestro, que las aguas del Chiese producen en su lecho pedregoso y empinado.

II. He encontrado, sobrino mío, lo que tengo que dejarte. Es una cosa que prácticamente me salvó la vida.

Antes de que tú nacieras, los médicos de Brescia y de Milán mi habían despachado. Una maldita enfermedad nerviosa en el ventrículo se había obstinado en quererme enviar al más allá y yo estaba condenado a alimentarme, como único bocado, con trocitos de *cacio* de Lodi<sup>1</sup> que me dejaba en la boca y a los que les sacaba la sustancia poco a poco. Me cogió esta calamidad, la primera y la última de mi vida, cazando en los valles; cuando, tras haber dormido poco y mal durante alguna hora en una cabaña, a las tres de la madrugada me levantaba, caminaba hasta las seis buscando el mejor sitio en el pantano, con el fresquito de diciembre o de enero y una sutil humedad que entraba hasta los huesos, y luego, desde el alba hasta el anochecer, me plantaba inmóvil en el agua y en la niebla a esperar una focha que en muchas ocasiones no quería aparecer. Me olvidaba de comer. Bebía, yo que siempre he sido medio abstemio, grandes tragos de aguardiente. ¡Mira qué bestia es el hombre! Amando las montañas y los barrancos, ¡anda que meterse con tanto esfuerzo y con un final tan triste dentro de los pantanos! Volví a casa, después de algunos días, abatido, acabado. La Menica me daba caldos, pechuga de pollo, ponche de huevo, vino viejo y su sonrisa, que era toda bondad, pero yo no tenía hambre y digería mal. ¡Imagina qué melancolía se me había metido dentro!

No podía salir de la habitación: iba de la cama al catre. Si por casualidad llevaba la vista al espejo, viendo a un tipo tan esmirriado, con las mejillas hundidas, los ojos apagados, que no se parecía nada a un servidor, no sabía vencer la sombra de una sonrisa tristísima que se me

---

<sup>1</sup> Tipo de queso curado, similar en su forma y textura al parmesano. (*N. de la T.*)

ponía sobre los labios y se convertía a menudo en dos lágrimas lentas. Después de quince días, con el comienzo de la primavera, comía, no obstante, un poco más, decía con gusto alguna palabra, sacaba algún acorde débil con menos esfuerzo de mi querida guitarra, que me acompañaba en el sofá o en la cama. Cuando de pronto, una tarde, siento que pierdo fuerzas. La Menica se asusta. Ella ya llevaba un tiempo sin dormir bajo la colcha, no iba al huerto a respirar una bocanada de aire, no hacía otra cosa que estar a mi lado solícita, siempre atenta a una alegría confiada y serena que no le salía del corazón, sino que ella simulaba virtuosamente para su pobre enfermo. Ella había pensado hasta ese momento en mi cuerpo: en ese momento pensó en mi alma.

Media hora después entró el cura y me preguntó en voz baja si quería confesarme. Los ojos de la Menica me imploraban. La habitación estaba oscura, silenciosa, sepulcral. Me confesé poquito a poco, casi sin aliento; pero no duró mucho porque no creo que en mi vida haya deseado mal a nadie. Toqué la mano de mi buena enfermera, que me lo agradeció con efusividad angelical y me besó la frente.

Me sentía aliviado. El cura seguía de pie a la izquierda de la cama, aguantando, farfullando sus rezos. En los enfermos las impresiones son rápidas como un rayo. Miré fijamente el rostro del cura y, al observarlo, sentí dentro un irrefrenable ataque de risa.

Es necesario que sepas que ese cura, de mediana edad, rubicundo, fornido, tripudo, de buen corazón pero un poco borrachín y comedor insaciable, era el loco más jovial de este mundo. Cantaba ciertas canciocitas que te hacían desternillarte de la risa, hacía ciertos trucos de magia con cubiletes que harían maravillar a un mago, escribía sonetos bufonescos, imitaba sólo con silbidos la prédica del obispo farfullante y sólo con la inflexión de la voz imitaba todas las lenguas, incluido el turco<sup>2</sup>; hacía sombras chinas con las manos detrás de una tela blanca, formando cisnes, liebres, cerdos, elefantes, gatos y una pantomima de títeres en la que Arlequín estaba enamorado de Rosaura y golpeaba con un bastón a Pantalón; por último, con la cara representaba tormentas, agitando a ratos lenta y a ratos impetuosamente todos los músculos de los carrillos, de la nariz, de la boca, de la frente, incluso de las orejas, hasta el punto que parecía que se veían precisamente los primeros rayos, se oía el estruendo de los primeros truenos y luego, poco a poco, crecía la tormenta y caía con estrépito la lluvia y estallaban los fulgores, hasta que un poco cada vez, con algún giro de viento y de agua, el temporal amainaba y, renacida la calma, volvía a resplandecer la viva luz del día. Si hubieras visto cómo en ese momento se abría el rostro del cura, cómo irradiaba, cómo brillaba; era tal cual el sol.

El alegre cura venía, antes de mi enfermedad, todos los domingos a almorzar con nosotros y, de vez en cuando, tras beber una botella de vino viejo, nos hacía el espectáculo hilarante de su temporal. En ese momento, al ver el hocico redondo, cómicamente solemne, al que ni siquiera el aspecto de la muerte habría podido borrar la marca de la jovialidad, que barboteaba las oraciones entre dientes agitando los labios, batiendo las cejas y encrespando la frente, regresó a mi memoria el temporal y estallé en una fragorosa e interminable carcajada. El cura, que era muy rápido de pensamiento, entendió en un segundo la razón de mi risa y, olvidando su misterio, sin poderse contener, empezó a carcajearse a mandíbula batiente. La Menica y la sirvienta, que estaban presentes, creyeron que habíamos enloquecido; pero, como la risa es contagiosa y el cura parecía un monstruo en sus contorsiones, se echaron a reír

---

<sup>2</sup> El turco, para una persona italiana, es el epítome de la lengua incomprensible (*N. de la T*).

también ellas. La solemnidad del santo aceite se había transformado así en una farsa de carnaval.

Entonces yo cogí de mi lado mi guitarra y empecé con los acordes y el cura entonó una canción suya de las más ordinarias; cantaba con loca alegría y yo lo acompañaba con un ardor tan feliz que me parecía que era el dios del contento. Pero la sabia Menica me hizo parar obligatoriamente y echó al cura extravagante que se seguía riendo, mientras bajaba por las escaleras e incluso por la calle, de ese penitente suyo medio muerto, resucitado.

Al día siguiente me desperté con un apetito voraz. Dos días después caminaba por toda la casa; cuatro días más tarde iba al huerto y al pueblo y, pasada una semana, trepaba por los montes y comiendo tanto que me habría comido hasta las conchas de las ostras.

Mi recuperación comenzó con los gestos del cura, pero se completó por la guitarra. Tú no te puedes imaginar cuál fue mi felicidad al poder tocar de nuevo las cuerdas de ese instrumento que amo desde niño y que siempre ha sido un gran consuelo en las travesías de la vida juvenil y en las pequeñas molestias de la vejez. Tú, que me has escuchado tocar, sabes soy un buen guitarrista, ¿no es cierto? Tengo mis ambicioncillas también yo, querido sobrino. Cuando pasab bajo el balcón de Menica, hace setenta años, y tocaba dulcemente un minueto de Monteverdi, la gente se paraba a escucharme con la boca abierta, y el corazón me latía con fuerza al ver a la novia que me lanzaba miradas asesinas desde las contraventanas entreabiertas.

Todavía me sigo divirtiendo buscando en las antiguas melodías los antiguos recuerdos. Voy a la capilla del edificio que está, como sabes, en el rincón de la galería y tiene un altar todo de madera con ángeles rollizos y cucuruchos barrocos que señalan en los lugares más profundos las marcas del pan de oro desaparecido; tiene cristales de figuras de colores aquí y allá rotos y restaurados con trozos de cristal blanco, de tal forma que a un santo le falta la cabeza, a otro un brazo o una pierna; y, sin embargo, la iglesilla tiene algo de severo y de sacro en su media oscuridad. No hay ni un cuadro, las paredes están desnudas; sólo en una parte se ve colgada de un clavo mi guitarra, que es como una reliquia. Descuelgo el instrumento y, subiendo por la escalinata interna, esa escalinata larga y recta que tiene sus doscientos escalones irregulares, voy lentamente al jardín de arriba, desde el que se domina la villa y el valle, y me siento en los cañizos que, como sirven sólo para los gusanos de seda, están todo el año apilados en el pabellón de las fiestas. Este almacén, alegría de ratones y arañas, era un pequeño palacete hace tres siglos. Nuestros antepasados disfrutaban allí de sus orgías, que no envidio: mujeres, bailes, bufones, cenas que no terminaban antes del alba y dejaban a hombres y mujeres tirados por el suelo. Con el vino corría alguna vez la sangre. Las paredes llevan aún, borrados por el tiempo, los nombres y los sobrenombres de algunos de los violentos y vividores caballeros. También está, entre otras, bajo el dibujo tosco de un corazón, la leyenda: «Tras el beso el puñal».

Así, sentado al fresco en los hermosos días de verano, saco de las cuerdas mis viejos recuerdos en estos últimos años, que son los más tranquilos y felices de mi vida. Dejo morir débilmente las armonías bajo la bóveda del salón siguiendo con atentísimo oído la últimas oscilaciones que se disuelven en el estruendo lejano del Chiese. Después, sintiéndome envalentonado, pellizco fuerte todas las cuerdas y comienzo un *allegro* amoroso, una gavota retozona; sin embargo, desgraciadamente, la mano izquierda ha perdido un poco de agilidad y la derecha ha menguado un poco su vigor. Hoy soy mejor en los adagios, en las arietas patéticas; a los viejos les corresponde más la añoranza.

Mi guitarra tiene cinco cuerdas dobles; sube desde el la hasta el mi, dos octavas y media. Es un instrumento admirable por su sonoridad y elegancia. La rosa tallada con pequeñísimos cortes y perforaciones de círculos, de triángulos, de tréboles, parece una obra de filigrana. El mango, taraceado de marfil y ébano con hilos de oro, representa una cacería en figuras del tamaño de una moneda: jinetes, damas, halconeros, con perros, cabritos, liebres, jabalíes y toda clase de animales salvajes. En la parte baja de la caja armónica se puede admirar también una figurita de plata, un Apolo tumbado que toca la cítara; no hay cosa en el mundo que tenga más gracia. Además de esto, puestas en un vago ornamento, hay un centenar de perlas, algunas bastante gordas, y tan bien encastradas que sólo se han roto o perdido siete. En resumen, esta guitarra magnífica, deseo, tras mi muerte, dejarla a mi querido sobrino. Quizá sea una superstición de un tío casi chocho, pero no querría que la guitarra saliera de nuestra familia. Hay detrás de ella una pequeña historia. Te la voy a contar, primero, porque es necesario que la sepas y, luego, por amor propio. No puedo dormir, como les pasa a los viejos, más de dos o tres horas por la noche, y tengo los ojos sanos y no obtengo gran placer en leer libros por culpa de la memoria, que me es muy útil en las cosas lejanas, pero muy poco en las cercanas, de modo que al final de un volumen me arriesgo a no acordarme del principio. Por tanto, es necesario que ponga negro sobre blanco para ocupar la noche de alguna manera, mientras la Menica, con el gato sobre el regazo, dormita en el sillón.

III. Te escribo de día, a la sombra del antiguo pabellón y al aire libre en el jardín, ahora todo obstruido y espinado, que está delante del pabellón protegido por balaustradas rotas y por pilastras sobre las que se plantan los restos de los Hércules, las Dianas y las Venus. La roca descende perpendicularmente por detrás del edificio desde el que, a esta altura, se dominan los tejados vecinos; más abajo, a la izquierda, se ve la plaza del pueblo, y, más abajo aún, el puente y una larga y sinuosa estela de río.

Hace bochorno, no se puede respirar. Ya llevo aquí un rato mirando las montañas y el cielo. Las curvas empinadas y rotas del monte de san Gotardo a la derecha y del otro, que surge frente a él, parece que se tocan por el pie, por lo estrecha que es la hendidura del Chiese. Entre esas dos cimas peladas, de un color rosado sombrío, se ve casi horizontal el dorso celeste de un monte lejanísimo. Las nubes se habían rasgado y en el enorme campo azul desde ese rincón bajo subía y subía una nube grande blanca iluminada por el sol. Al principio parecía una corona de plata colocada sobre la cumbre del monte lejano; luego se expandió, invadió una gran parte del cielo. Tomó la forma de un toro terrible que se acerca con su cabeza cornuda. Los cuernos llegaban hasta la mitad de la bóveda del cielo; una pata se apoyaba sobre uno de los montes, la otra sobre el otro. Luego, en un minuto, el toro cambió de apariencia; la cabeza enorme, tal como era, se alargó, se convirtió en el hocico de un cerdo, los cuernos se acortaron como orejas, las patas se volvieron patitas y la forma, que antes era majestuosa, se volvió grotesca. Luego, la nube grande se deshizo en pequeñas nubecillas cándidas: por aquí y por allá algunos grupos de puntos plateados se reunían como si fueran muchos globitos aerostáticos, y vagaban un poco antes de disolverse en la nada. El aire se ha quedado ahora de una celeste purísimo en el que las dos montañas cercanas se recortan oscuras y el último monte apenas destaca en una imperceptible sombra. Mientras tanto, el Chiese, crecido por las últimas lluvias, muge más iracundo que nunca. Las casas, oscuras, todavía mojadas, tienen extraños brillos, y los árboles están lustrosos. Abajo, pasan por las calles fangosas las cabras, acompañadas por muchachos que llevan sobre la cabeza enormes ramajes frondosos de castaño o de roble bajo los que van curvados y escondidos.

Son plantas que caminan; y cuando dieciocho o veinte de esos chicos bajan así de los caminos de las montañas, unos detrás de otros, parece que un trozo de bosque se mueva, y viene a la mente (no me acuerdo bien, pero algo pavoroso me queda en la memoria) ese rey al que, tras la profecía de ciertas brujas horribles, le atacó un bosque amenazador y vengativo.

Por la parte de san Gotardo sabes que se va a Bagolino bordeando el melancólico lago de Idro, pasando por las murallas almenadas de la Roca de Anfo y caminando un rato por el magnífico camino que deja bien abajo el Caffaro y desde sus parapetos se ven los precipicios vertiginosos donde en la negrura del fondo las aguas del torrente, al saltar de un peñasco a otro, caer en cascadas y romper en las rocas, muestra el brillo de sus espuma. En esos sitios aterradores caen a menudo hombres y caballos y, sin que su caída produzca el más leve sonido, acaban sepultados en la gran fosa del monte. La hermosa travesía está salpicada de ciclámenes y cruces.

Oh, ¡cuántas veces he pasado por ese camino cantando, con mi fusil de chispa sobre el hombre, el frasquito lleno de pólvora, la ventrera amarrada la cintura y bien provista de balas y balines y el morral en bandolera! Llevaba conmigo a Lampo y a Bigio, o a Livia y Toti. No hay giro que yo no recuerde, ni capillita, ni piedra miliar. En Nozza, tras haber tomado un atajo, me encontré en una vereda rasante al Chiese dos víboras; a una la maté con los tacones de mis botas; en Vestone, el pobre Lambo recibió una formidable coza por parte de un borrico y luego se pasó gimiendo toda la jornada. En Anfo había una mesonera jorobada y coja que me daba vino blanco y tencas fritas. Mi punto de referencia era Bagolino, pero luego, como partía al alba y normalmente no volvía por la tarde, me alejaba para cazar rebecos en los barrancos y para estar en los bosques.

La primera vez que subí a la pequeña villa alpina tenía todavía, porque era joven, un aire arrogante y una gran barba negra; un viejecillo se me acercó y, quitándose respetuosamente el sombrero y sonriendo con malicia, me hizo un gesto para que lo siguiera. Tras haberme llevado, sin abrir la boca, unos trescientos pasos arriba y abajo por callejas sucias y estrechas, el viejito se para y levantando el brazo me señala con el índice una lápida antigua clavada en la ruinosa pared de una casa. Leo a duras penas estos hermosos versos:

Hoy no es el momento  
ni la estación  
de estar en este lugar  
quien no atiende a razón.

Antes de que tuviera ganas de tener una agarrada con el sardónico viejecito y de preguntarle la causa de su amenaza, ya se había escabullido. Lo busqué por los alrededores pero no lo encontré.

Almorcé en la taberna de Pavone y luego, como era domingo y no había ido a misa, trepé por la interminable escalinata de la iglesia y entré a rezar. El sol mandaba sus rayos casi horizontalmente desde las ventanas de la fachada hasta el altar mayor, lanzando la luz ardiente del atardecer y haciendo brillar el estuche dorado del ciborio. La iglesia estaba desierta. Solo se oía un ligero golpecito a intervalos regulares a veces por aquí a veces por allí. Una vieja, tan curvada que su bulto alcanzaba apenas la altura de los bancos, pasaba con bastante soltura de un altar a otro, poniendo delante en cada paso su bastoncito sobre el que apoyaba el peso de su cuerpo achacoso. Cuando iba a salir, estaba al lado de la pila del agua santa. Le di unas monedas: me dio las gracias temblando.

El sol descendía en ese momento por detrás de las montañas. Como no sabía cómo pasar el tiempo, me senté en el parapeto del pórtico y me puse a mirar las cuevas verdes; pero al bajar la vista, en un cuadradillo de mármol blanco, encajado entre las lastras oscuras del suelo, me pareció ver el nombre de nuestra familia. Sentí que la curiosidad me pinchaba y miré bien. Pude leer, además del apellido, don Antonio, el año MDCCLXX; pero el resto, entre que estaba gastado por el pisa de los pies y que estaba en latín, no me entraba en la cabeza. Llevaba devanándome los sesos diez minutos cuando oigo detrás de mí una voz estridente que farfullaba y que rugía como si estuviera repitiendo una lección aprendida de memoria.

«En la anteiglesia de esta iglesia don Antonio, maestro de virtud, hizo arder en benéfica pira los instrumentos del pecado y extrajo al Demonio mudo del corazón de los penitentes».

No entendí nada, ni siquiera de la traducción y, tras vencer la repulsión que la vieja me daba, le pregunté si ella podía explicarme el misterio del epígrafe.

Me cogió del brazo con su mano ganchuda que parecía una garra y me arrastró por la plazoleta, al medio, entre el pórtico de la iglesia y la escalinata de la roca que baja al pueblo; luego, siempre agarrada de mi brazo, hizo el signo con la punta de su bastón de un gran círculo alrededor de nosotros y dijo:

«Aquí, justo aquí. Era un gran fuego. Parecía un incendio. Los chicos habían traído las fajinas secas; los hombres habían colocado la leña en un inmenso montón; las mujeres, con las manos juntas, de rodillas, rezaban. Luego una se levanta y, quitándose los pendientes de las orejas, los lanza a las llamas, y detrás de ésta, todas, una a una, o un collar, o una pulsera, o un broche, o lo que tenían de valioso y de bonito lo lanzan al fuego. La letanías se alzan al cielo: el chisporroteo y el gemido de la hoguera se asemejaban a un infierno. Se adelantaban los hombres, como poseídos. Es de noche y las llamas, tiñendo la iglesia y las casas de un rojo sangre, dan a los devotos el aspecto de demonios. Entonces vuelan sobre el fuego mandolinas, flautas, tambores, tiorbas. Dos levantan una espina y la lanzan a las brasas. ¡Muchas guitarras! Una, entre el resto, de marfil, de ébano, de oro, ¡de perlas! ¡Qué hermosura!...»

Sentí que me agarraba el brazo con más fuerza. La vieja había parado, le temblaba todo el cuerpo, y por las mejillas arrugadas y sucias caía una lágrima. Se golpeaba el pecho con el puño del bastón. Tardó un poco en recomponerse y luego levantó la mirada por encima de mí tan turbada que tuve miedo. Efectivamente, estaba loca. Siguió sola dando diez pasos hacia atrás y dando con el bastón en el suelo tres veces:

«Aquí estaba el Santo, inmóvil, majestuoso. Miraba hacia arriba. De vez en cuando hacía un esto con la mano, y entonces los que estaban cerca gritaban: Silencio. Y todos callaban, y se oía acompañada por el ruido de la leña ardiente, la voz de él que gritaba: ‘Destruid, hermanos, acabad con los instrumentos del vicio. Esos infames objetos son del diablo. Regaládmelos a mí, que lo se los doy a Dios. No más bailes, ni más música, no más joyas. Fuera todas las incitaciones a la corrupción, las tentaciones al pecado. Vivid pensando solo en la muerte y en el cielo.’ Y de cuando en cuando se oía la misma voz, que dominaba el turbulento estruendo del pueblo, que repetía: ‘Destruid, hermanos, acabad con los instrumentos del vicio’».

Me pareció que los pocos pelos blancos de la vieja se le erizaban en la cabeza. Tras una pausa retomó:

«Yo era joven entonces, hermosa, sana, rica, impía. Me calentaba las manos en el montón y me reía».

Puedes imaginarte, sobrino mío, que estas palabras de la bruja habían estimulado mis ganas de saberlo todo y que yo la acosaba a preguntas. Pero ella ya no respondía a nada. Parecía que estuviese fantaseando con algo más allá del mundo terrenal. Al final, molesta por mi insistencia, me preguntó con ira:

«¿Quién es usted que me interroga? ¿Qué le importan a usted estas historias de hace medio siglo? ¿No puede dejarme tranquila con mis recuerdos y mis remordimientos?»

Traté de calmarla y para excusar la inadecuación le dije mi apellido y le dije que yo era sobrino nieto del Beato Antonio.

—¡Sobrino! —gritó, abriendo los ojos chispeantes.

—Hijo del hijo de un hermano suyo.

—Hijo del hijo de un hermano suyo —murmuraba la vieja entre las encías, como si estuviese estudiando el grado de parentesco.

Me miró la cara con precisa atención e invadida por una alegría creciente:

—Es él —exclamó—. Él mismo. La nariz aguileña, la frente amplia, los labios finos, las cejas pobladas, los ojos negros. Es él, él, justo él!

Mientras me sobreponía a este examen, la vieja decrepita se acercaba a mi cara, cerca, cerca, porque el crepúsculo empezaba a oscurecer. Sentía el agrio aliento de ese cadáver esquelético.

—La misma mirada —seguía—, ¡y la misma voz! Es él, justo él

Y, al mismo tiempo, se hacía la señal de la cruz y me besaba borde de la cazadora.

—Habría dado —retomó— toda la poca vida que me queda para encontrar a un descendiente del Santo. Ahora puedo morir en paz. Devolveré al sobrino lo que robé al tío. Venga conmigo a mi cabaña, allí sobre la montaña. No hay tiempo que perder. Podría morirme de un momento a otro.

Y se puso en marcha.

Ya empezaba a estar oscuro. El cielo, que se había vuelto a cubrir de nubes, se ponía negro. Bajamos por detrás de la iglesia un centenar de pasos; luego, entrando en una calleja, comenzamos a subir. La vieja jadeaba. El camino estaba formado por piedras puntiagudas y sueltas, con charcos a cada paso y algún riachuelo. Yo tropezaba con las ramas secas. Algunos troncos de árboles secos obstruían el paso. Oía el roce en los arbustos: vi la cola de una larga serpiente negra que se deslizaba en un agujero. La vieja andaba a pequeños saltos, golpeando siempre con su bastón y girándose hacia atrás para mirarme. En un giro se paró y se sentó en el suelo. Parecía una pelota.

—De hecho yo era joven —dijo— y guapa. Me había casado con Angelo el Moro, el sicario. El viajaba a causa de sus negocios y, cuando volvía, después o cuatro meses, me traía tanto oro que a mí me costaba trabajo gastarlo todo en ropa, en bailes, en orgías. Angelo me regalaba joyas sustraídas a las damas. Una vez me trajo una guitarra, una maravilla, robada a una duquesa de Milán. Yo, que me entretenía tocando ese instrumento, era feliz; pero mi amante, al que quería más que a la guitarra, me la pidió y yo se la di. El infame me traicionó poco después.

Del fardo aplastado en el suelo seguía saliendo una voz ronca:

—Yo era una mujer alta, esbelta; tenía los ojos marrones y el cabello rubio. Bailaba del anochecer al alba, nadaba en el lago de Idro, hacía el amor. Una tarde, al oír que el Beato Antonio, del que hablaban los valles y los montes, pero al que yo no había visto aún, ordenaba quemar los instrumentos de música y los adornos de las mujeres, quise disfrutar del espectáculo. Algunos de mis cortejadores se habían convertido a la fe del Santo, otros no se

atreveron a acompañarme, solo uno vino conmigo, disfrazado par que no lo conocieran. Esa tarde yo sentía que tenía dentro al diablo: estaba borracha de pecado. Al cabo de un rato vi a mi amante traidor junto a mí, que estaba a punto de tirar al fuego mi guitarra. Sentí que me hervía la sangre. En el alboroto y en la confusión, en cuanto la guitarra estuvo en la hoguera, yo, a riesgo de quemarme la ropa, me lancé a las llamas y la saqué intacta. Algunos días más tarde, Angelo fue colgado en Brescia. Enfermé: me quedé pobre y sola.

La víbora se levantó y siguió caminando. Era noche cerrada: no veía dónde metía los pies; resbalaba; tres o cuatro veces estuve a punto de caer. El nombre del Moro me hizo recordar los horrores de la infancia, cuando mi viejo sirviente Giovanni me contaba las aventuras del famoso asesino, que, para poner a prueba la curiosidad de su novia, le había dejado en prenda una panera llena de hojas frescas, prohibiéndole que mirara dentro; tras una hora vuelve y encuentra a la chica desmayada, porque había encontrado en la panera una cabeza de un hombre cortada.

La vieja seguía interrumpidamente, parándose cada veinte pasos: «Nació de mi corazón poco a poco algo nuevo: el remordimiento. Entré alguna vez en la iglesia, escuché alguna misa. Pasado un año, volvió a Bagolino el Beato Antonio. Me preparé para el primer sermón junto al púlpito y vi al Santo pálido, escuálido, que subía con dificultad los escalones. Anunció con voz débil el argumento de la prédica: el Demonio mudo. Su palabra era lenta, como con esfuerzo, pero tan simple, tan clara, que nacía en los oyentes un cierto milagro de no haber pensado nunca por sí mismos en discursos tan naturales. ‘En nuestro ánimo’ decía él ‘nosotros escondemos casi siempre, a menudo si quererlo, algunas veces sin saberlo, el recuerdo o el deseo de un pecado. Como no se lo confesamos al cura, tampoco nos lo confesamos a nosotros mismos. Y sin embargo, en ese momento, esa pequeña úlcera venenosa lentamente se hace más grande, se extiende y gangrena poco a poco el alma entera. Nos creíamos justos, nos vemos inicuos’.

»Y el Santo llegaba a los ejemplos: la mujer que, a causa del grato recuerdo de un apretón de manos, cae en la infidelidad; el negociante que, a causa de la primera mentira sobre el precio de una mercancía, se rebaja en el hundimiento falaz; el sirviente que roba primero una moneda de la compra y luego, viendo que el ama no se da cuenta, roba diez, veinte y acaba robando en la bolsa y en el escriño; el joven que, a causa del primer exceso, se precipita en la embriaguez: y así casi para cada uno de los oyentes había una palabra que lo removía.

»‘En la más remota y angosta alcoba del corazón se aloja el Demonio mudo. Él está ahí acurrucado, recogido, silencioso; pero luego, cuando le parece que el hombre está más distraído o más alicaído, extiende sus miembros, se coloca, se adueña de una estancia, de otra, y consigue ocupar toda la casa de nuestra consciencia. Nuestra consciencia se convierte, entonces, en un infierno. Todo radica, por tanto, en el mirarnos por dentro y en el encontrar a nuestro enemigo mortal, cuando él es todavía casi imperceptible: todo radica en el echar enseguida al pequeño Demonio mudo’.

»Pero el Santo cambiaba la voz. De lo dulce e insinuante que era al principio, se volvía dura, violenta, terrible. Hablaba del Demonio mudo de las consciencias ya infames: de las mujeres impías, de los hombres perversos que ocultan un pecado oprobioso. Terminó tronando hasta el punto de que la iglesia retumbaba: ‘Hurtos, asesinatos, engaño, sacrilegios, suciedad de todo tipo, salid fuera del pecho de los que me escucháis, entrad en mis orejas, y que suba vuestro remordimiento y vuestro arrepentimiento hasta Dios. ¡Dios es misericordioso!

»El pueblo se tiraba por el suelo y, llorando, gritaba: ‘¡Piedad, piedad!’».

La vieja, ya cansada, estaba sentada en el medio del camino y la oscuridad era ya tan espesa que yo casi no distinguía el cuerpecillo oscuro. Parecía que la voz salía de debajo de la tierra. Empecé a sentir escalofríos en el cuerpo, pues soplaba un viento fresco que hacía susurrar las hojas y producía silbidos y como ululatos lamentosos y extraños. Ni siquiera había una luz cerca; ni siquiera una estrella. El sonido estridente de las palabras de la vieja volvía a comenzar:

—Salí de la iglesia, convertida y asustada. Volví a casa corriendo. Me dio una fiebre que durante diez días me tuvo la cabeza en horribles delirios. No estaba curada cuando una mañana salí del sitio donde habitaba, que estaba a una hora de distancia, y, llevando la guitarra que había robado en la hoguera del Santo, fui a Bagolino a confesarme. El Beato Antonio se había ido ya a Gardone, bastante enfermo él también, casi moribundo. Tomé una carreta y, siempre con mi instrumento maldito, partí. Al día siguiente estaba en Val Trompia, en Gardone. Corrí velozmente a la iglesia y la vi toda engalanada de negro, toda llena de cirios ardientes. Absolutamente todo el pueblo sollozaba y rezaba: los sacerdotes cantaban a muerto. En el medio, sobre un inmenso catafalco, sentado en un trono majestuoso, vestido con los hábitos sagrados, con el cáliz en la mano, estaba el Santo, más lívido que nunca. Estaba inmóvil. Tenía los ojos abiertos y fijos. Parecía que estuviera mirando. El cadáver, efectivamente, me maldecía.

La vieja volvió a caminar bastante lenta. Yo le iba detrás sin ver ya nada.

—¿Estamos lejos? —le pregunté.

No respondió. Seguimos subiendo la montaña. La vieja se había vuelto taciturna, pero yo escuchaba todavía el golpe de su bastón sobre las piedras. Por fin llegamos a una cabaña. La vieja empujó el portón y entró. Buscó algo y luego, golpeando el eslabón, hizo surgir del pedernal una chispa; encendió la yesca y una luz que iluminaba bastante mal la pobre habitación. Un poco de paja en un rincón, una banca, un cuenco; el techo cubierto de telarañas; el suelo de barro resbaladizo; las paredes de piedras todas sueltas y a punto de caer.

La bruja, tirándose al suelo, levantó las hojas mohosas de su yacija y empezó a rascar el terreno con las uñas. Tras un cuarto de hora me hizo un gesto para que me acercara y vi la tapa de una caja; ayudé a la vieja a levantarla y apareció la famosa guitarra con sus cuerdas rotas. A la luz de la vela humeante las perlas parecían chispas desvaídas y la plata del pequeño Apolo apenas brillaba. La vieja me ofreció el instrumento con una sonrisa que le contorsionaba la boca y dijo para sí:

—Moriré más tranquila.

Me despedí de la pobre mujer y salí de la cabaña donde el hedor empezaba a darme náuseas. Solo, en las tinieblas más negras, con la guitarra bajo el brazo y sin recordar el recorrido, puedes preguntarte, sobrino mío, si estaba contento. Me guiaron las puntas de las grandes piedras del camino martirizándome los pies. Como Dios lo quiso, a media noche llamé a la puerta de un albergue donde todos dormían y, una vez en la cama, soñé toda la noche con lémures, fantasmas, diablos, hechiceras y brujas.

Después de seis meses volví a Bagolino llevado por mis cacerías y quise ir a saludar a la vieja. Encontré la cabaña con gran esfuerzo. Estaba desierta. Pedí noticias de ella a los agricultores de la montaña y al sacristán de la iglesia. Había desaparecido desde hacía tiempo, como una bruja. Nadie supo nada nunca más.

IV. Hoy ha habido una magnífica fiesta, de esas que dejan el corazón más sereno y más alto. Empezó ayer por la tarde con fuegos en la montaña. Si hubieses visto qué bonito era esas hogueras espontáneas, esa alternancia allí y aquí, de las llamas de la alegría, a una distancia de más de una milla, de una parte a la otra del valle; y ¡cómo parecía que las cimas de los montes se respondiesen en el alegre lenguaje del fuego! Las campanas sonaban entonces sin parar, bien con rápidos repiques, bien con una cierta ingenua pretensión de imitar alguna arieta popular, y no era culpa del campanero si tres notas de cada siete debían quedarse en el badajo.

Sobre las ocho, cuando ya estaba bien oscuro, fui con mi Menica al medio del puente para disfrutar una media horita de este espectáculo; el Chiese, reflejando los fuegos de las alturas, parecía que también estuviera disfrutando.

Esta mañana, después, al alba ha habido una explosión de alegría. Petardos desde todos lados, como cañonazos de una fingida batalla; la banda de música de Saló, que soplabá y percutía a buen paso; el pueblo, que llenaba las plazas y las plazas, hilarante, ruidoso, vestido de fiesta, con pañuelos al cuello y pañoletas de un rojo escarlata.

Me ha entrado el antojo de acercarme al nuevo cura, que hacía su entrada triunfal. En cuanto me ha visto ha bajado de la carroza donde estaba con el alcalde. Ha querido que lo cogiera obligatoriamente del brazo y así, a pie, hemos ido juntos hasta la plazoleta de la iglesia, entre dos alas densas de gente que saludaba respetuosamente. El cura respondía a los saludos con rápida afabilidad. Tiene una espesa cabellera toda plateada que le rodea la cabeza como una aureola; los ojos azul brillante, de una suavidad de muchacha; los dientes blanquísimos y perfectos. Tiene un aspecto limpio, como cuidado. Habla con dulzura simple, profunda, afectuosa, que fascina. Es, dicen, el cura más virtuoso de la diócesis de Brescia: da todo a los pobres, come polenta, *cacio*, solo leche; pero esconde su caridad y su pobreza voluntaria bajo un aspecto de persona estudiosa y educada. Me ha dicho:

—Sé que usted, señor Carlo, es el hombre más viejo y más sabio de estos montes. Permítame que venga a departir a menudo con usted y me llame amigo suyo.

El maestro de la escuela se ha adelantado para leer, tartamudeando, su poesía; una niña de preescolar ha recitado rapidilla su discursito; los curas de la parroquia han ofrecido al nuevo pastor, con una larga oración en latín, las llaves de la iglesia, traídas sobre un cojín de seda blanca con listas y flecos de oro. Y ha empezado la procesión: estandartes rojos con la Virgen pintada en medio, banderolas, cruces, cirios, baldaquinos; muchachas enguinaldadas de flores y todas vestidas de blando, que llevaban en la mano con gran compunción una un corderito de papel, otra un Niño Jesús en pañales, otra una Virgen coronada; muchachos con mitras o con turbantes y, detrás, una cola interminable de mujeres y de hombres que, vista desde un poco de altura, asemejaba toda compacta y parecía que, al ser tan larga, se moviera con flexibilidad según se hundía, giraba o se elevaba el camino.

Al estar junto a la iglesia y apartados, como hemos hecho mi buena Menica y yo, que somos demasiado viejos para meternos en la multitud, se sentía el órgano que tocaba una alegre marcha con todos los pedales y campanillas y tambores y platos, luego las campanas sonaban sobre nuestras cabezas, luego estallaban los petardos de tal manera, que era un estruendo como para quedarnos sordos; pero, cuando por casualidad, en ciertos momentos todos estos ruidos cesaban, se oía de lejos la salmodia baja de los sacerdotes de la procesión y la armonía vaga, larga, angelical de la respuesta de las mujeres.

La vejez es horrenda. No hay lágrimas en los ojos, no hay sollozos en el pecho. La desesperación no se expande en la piedad de los demás, no se saca con las palabras, con los gestos, con los gritos. El tormento es solitario. Se mira al propio dolor con tranquilidad, con las pestañas secas. Es una calma torva; es una frialdad pavorosa. Parece que salimos de nosotros mismo y que nos movemos en la nada. No se piensa, no se siente: se vive en una tumba.

La Menica ha muerto.

Hace diez días, el miércoles por la noche, se sentía un poco cansada y se durmió, como siempre, en su sillón. Yo leía. De pronto el minino salta al suelo y maúlla como asustado. No le presto atención. A las diez me levanto y murmuro en el oído de la Menica:

—Buena mía, es la hora de ir a la cama.

No responde, le pongo, como si jugara, las dos manos sobre la frente. La siento como el hielo. Había muerto.

Qué suerte la suya que ha muerto como había vivido, en su santa placidez.

La casa está desierta, las montañas están blancas de nieve y está helando. En el almuerzo, así tan solo, ya no como. Por la noche no hay nadie que me diga con afecto «buenas noches» y, por las mañanas, me visto en la alcoba vacía, entristecido por el silencio fatal. La chica que me sirve desde hace pocos meses me mira de forma indiferente, aburrida. Piensa, quizá, que los viejos están mejor en el ataúd. Tiene razón.

Solo tengo un consuelo, el cura. Es un hombre santo. Hablamos de religión y mi vieja fe se reaviva. Ayer me decía: «Señor Carlo, prepárese para la felicidad del Paraíso. Despéguese de las cosas de este mundo. Piense en Dios».

No tengo remordimientos; sin embargo, una cierta presión en el corazón me dice que quizá haya una mancha en mi vida. Cuando estoy sentado junto al fuego en la gran chimenea de la sala y veo en la pared de enfrente el retrato del Beato Antonio, pálido, severo, amenazador, me parece que abre los labios y levanta la mano para echarme en cara algo. ¿Qué? Nunca he hecho mal a nadie queriendo. He querido a mis padres, a mis parientes, a mi Menica. He seguido la doctrina y los ritos de la Iglesia. No obstante, los ojos pintados del retrato de don Antonio, que están vivos, me escrutan dentro de las vísceras, me sacan un no sé qué del alma. Es una excavación en la conciencia. Quizá sea mi Demonio mudo. ¿Quién sabe? Quizá sea ese objeto de profano placer con el que yo disfrutaba ¡y que puede haberme apartado a menudo de la contemplación de Dios! Sí, ese maldito instrumento, robado por un sicario y destinado a la hoguera, luego de nuevo robado por una mujer inicua. Sí, para esa mirada que brilla fuera de la tela debe haber una profunda razón. Don Antonio, tengo que preguntarte.

Pregunté al cura. Perdóname, sobrino mío: ya me he ocupado de ti en el codicilo del testamento, pero retiro el regalo que te había hecho. El buen cura me aconseja que destruya mi vieja alegría mundana que hoy es causa de remordimientos y miedos.

Ayer por la noche nevaba, hacía viento, se oían algunas voces lúgubres en todas las ventanas y en todas las puertas. Llevaba una semana sin dormir. Fui a la capilla a descolgar la guitarra y la llevé a la sala. A la luz del fuego la perlitas y el oro brillaban, la figurita de Apolo sonreía. El demonio me tentó a que tocara las cuerdas. Un sonido ronco y terrible salió de instrumento descordado. Entonces hice añadir mucha leña al fuego y cuando la llama tocó la capa más alta de la chimenea, con un supremo esfuerzo, tiré al guitarra a la hoguera y la seguí atentamente con la mirada. Las cuerdas se contorsionaron como serpientes produciendo

un silbido de dolor; la madera sutil de la caja armónica se puso negra, estalló por todas partes y, sin arder, se redujo a carbón; las perlas desaparecieron, el mango tardó un rato en quemarse y las figuritas de la caza, despegándose una a una, cayeron en las brasas. Llamé a la sirvienta para que pusiera más leña en el fuego.

Todo se consumió. Al salir de la sala, pasando delante del retrato del don Antonio, mientras las últimas brasas ardientes lo irradiaban con una luz oscilante y sanguinolenta, me pareció que la mirada del Santo me seguía aún tenaz, torva, implacable. Me helé entero y me desmayé.

Mando mi despedida a ti, a tu hermana y a sus hijos, y me lamento de que estéis tan lejos para que ya no os pueda volver a ver más.

Me he levantado y te escribo en la mesita: pero siento dentro de mí una especie de presentimiento feliz. He llamado para esta tarde a mi buen cura. Me confesará y me dará el santo aceite.

## Camilo Boito, *Cuatro horas en el Lido*

### *Esbozo de realidad*

El agua estaba templada, el mar, un espejo. Nadando a ratos rápido a ratos lento, me había alejado bastante de la orilla logrando que una barca de salvamento me siguiese y los barqueros me gritaran que los avisos prohíben separarse demasiado de la zona de baño. Hombre prevenido vale por dos. Viendo que no hacía caso a la ley, los barqueros se dieron la vuelta y me dejaron solo. En el agua profunda sentía de cuando en cuando una corriente fresca y me recorría la piel un ligero escalofrío; luego volvía a la temperatura tibia, tranquila y feliz. Esa libertad de los miembros en medio de esa inmensidad del mar es un alivio inenarrable, una alegría sublime. Ni una ola, ni una voz. El edificio de los baños se había vuelto pequeñito. Me parecía que estaba entrando en el infinito. Metía dentro la cabeza con los ojos abiertos para ver el verde diáfano, de una gradación tan delicada, tan agradable, que habría querido hundirme dentro, seguro de que encontraría en el fondo el color esmeralda de una sirena rubia. Bebí agua salada. Volví fuera con la cabeza cuando me faltaba todo el aire en el pecho y aspiraba con furia y bufaba, y en cada bocanada de aire había alguna gota de sal. Pero el instante en el que se sale del encanto del remolino es terrible. No se ve nada más: parece que uno entra, asfixiado, en las tinieblas de la muerte. El cabello se pega a los ojos, el agua que gotea de la fuente impide que los párpados se abran. Se respira con ansia, pero uno está ciego, con una ceguera pavorosa que dura menos de un pequeño segundo.

Cuando estaba un poco cansado, me hacía el muerto. Me acurrucaba sobre el mar como sobre la más suave de las almohadas, inmóvil, con los brazos abiertos y las piernas juntas. El mar me mecía plácidamente, cantándome una nana. En el horizonte no veía delante de mí nada más que las puntas de mis pies; pero de frente a mi cara se abría la grandeza de los cielos. Miraba a las nubes a la cara. Como sucede a menudo en los vagones de los trenes que uno cree que va en dirección opuesta a la que corre el tren y salta y mira aterrorizado, así me pareció, por un instante, que estaba de pie y que veía el abismo azul por encima y por debajo. Me parecía que estaba apoyado en una pared vertical interminable en el medio de una inmensidad vertiginosa de colores extraños. El esplendor del atardecer tomaba la forma de un fuego difuso, de oro licuefacto, de vapor celeste misteriosísimo, con oscuras manchas amenazantes y extraños esplendores de plata. La atmósfera del sol vista en el sol no puede ser distinta. Pero una olita que me pasaba por la frente me trajo a la realidad; entonces disfrutaba de nuevo de la dulzura de ese lecho suave y fresco. Y de golpe me di la vuelta y con los remos de los brazos y de las piernas, yendo rápido pero con perfecta simetría y sin cansarme, vogueé un rato, luego batí las manos y los pies en el agua, levantando una espuma cándida de perlititas que enseguida se disolvía en el amplio verde.

El verde del mar es de una variedad que las mezclas de los más refinados colores y las más sutiles capas de pintura no pueden imitar ni de lejos.

No hablo de las playas ni de los diversos males; el mismo mar, la misma playa en la misma estación no tiene nunca la misma tintura un día u otro. A cada movimiento del agua corresponde una gradación diferente de verde, de azul, de tintes neutros, y los movimientos del agua son innumerables, de la impasible calma a los furores ciegos de la tempestad. Incluso sin llegar hasta el pavor de los golpes de mar, el nadador lo sabe. Conoce las olitas pequeñas que, como el paso rápido y breve como si fueran una cofia, se siguen unas a otras

sin ruido: son verdosas con una pizca de amarillo. Conoce la olitas grandes, lentas, incluso simpáticas y ligeramente azuladas, indicio de un temporal lejano. Y luego las olas majestuosas, casi diría que de estilo clásico, en las que el nadador se deja llevar hacia abajo y hacia la cresta con la cara y el cabello secos; con esas basta con juntar la manos y con que la persona se curve en forma de sirena, mientras la ola se vuelve a elevar; desde arriba se ven las crestas regulares, alineadas, del resto de olas que parecen los surcos de un inmenso campo y, abajo, cree uno que se ha caído en el fondo de un foso, de tanto que se parecen los golpes de mar que cierran la vista a riberas herbosas y empinadas. En el mar el tiempo se alarga. La alegría o la tristeza, la valentía o el miedo paralizan el tiempo; entonces se piensa en un minuto más y mejor de lo que se pensaría en tierra en toda una hora. Otros días hay olas chismosas que bromean alrededor maleducadas, salpican, charlando, su saliva a la cara, no dejan respirar, tiran de aquí, empujan para allá, gritan al oído con un estruendo ensordecedor e impertinente, como las mujeres de *Le baruffe chiggiotte*<sup>3</sup>. Pero que Dios os salve de las olas locas, salidas de la locura del remolino, cubiertas de su densa baba blanca, en las cuales, enseguida, os sentís sumergido, volteado, arrollado y cuando por fin sacáis la cabeza, otra ola os golpea la cara y os quita la respiración; luego, ya receloso, miráis alrededor con mil ojos y os preparáis para recibir con dignidad sobre el pecho otro golpe amenazante que veis cómo cae sobre vos y que casi os entierra, aunque he aquí que luego se aplanan y se queda en nada. Los asaltos os vienen traicioneramente de los flancos y desde la espalda, sin orden, sin sentido; os cansáis, os debilitáis, comenzáis a desesperaros; casi decís adiós a la tierra, y tocáis, tras esfuerzos sobrehumanos, la orilla, saliendo de esa agua centrifugada por todos los vientos, negra, orlada con algunos flecos y borlas de plata sucia que le dan el aspecto de un inmenso paño fúnebre.

Sin embargo, en el mar tranquilo o en el mar agitado el hombre se siente lleno de vigor. Su buena vanidad le hace creer que domina la naturaleza o que es tan grande que Dios, para aplastarlo, debe desencadenar contra él todas las furias de los abismos. Se desvanecen los aburrimientos mortales, el corazón se vuelve a templar y se provee de ánimo y de fuerza. Una hora en el mar es una hora bien empleada: en esa salinidad hay un poco de hierro para el alma.

Saliendo del agua nos volvemos griegos.

Después de haber subido la largas escaleras de madera donde sobre los escalones resbaladizos se arriesga uno a resbalar y las algas hacen a veces pequeños cortes en los pies, se entra en el vestuario propio y se envuelve uno el cuerpo desnudo en una amplia toalla, luego sale uno así drapeado a la barandilla que mira al mar. Algunos bañistas están todavía en el agua cerca de la orilla agarrándose —¡qué desgraciados!— a una cuerda y plantados en la arena donde pasean los cangrejos. La inmovilidad los entristece, los arruga: parecen ranas humanas. ¡Y lo difícil que es que el cuerpo de un hombre parezca hermoso! En la mujer la belleza del cuerpo es menos rara: basta con que haya armonía en las partes, una cierta redondez agradable, una cierta blancura transparente y rosácea y quizá el deseo nos lo hace menos complicados. Pero en el hombre el vigor sano debe acompañar a una delgadez blanda; los miembros sueltos, justos, ni demasiado secos ni demasiado hinchados de carne; una expresión general de valentía elegante. Los antiguos querían la gracia incluso en los campos de batalla. En Tesalia la inscripción de una estatua rezaba: «A Elatión, que bailó bien la

---

<sup>3</sup> Comedia de Carlo Goldoni (1707 – 1793) que podemos traducir como *Las riñas de Chioggia*. Se trata de una comedia coral ambientada en un pueblo costero en la que se ponen en escena distintas discusiones amorosas entre los pescadores y las mujeres de su entorno. (N. de la T.)

batalla, esta estatua el pueblo». La desproporción, tolerada por nosotros, los hombres modernos, con indiferencia, era insoportable para los antiguos. Un día a un mimo fornido y gordo el público lo echó riéndose: «No hundas el palco»; otro día a un mimo pálido y esmirriado le mandó irónicamente este saludo: «Haz por estar sano». Otra vez a uno de estatura demasiado alta, figurante de Capaneo<sup>4</sup>, que se arroja a las murallas de Tebas, le gritaron irritados: «Pero salta el muro, no te hace falta la escala».

En la barandilla hacia el mar posan, pues, diez o doce hombres cubiertos de blanco. Se habían puesto en la cabeza la toalla en forma de *palliolum* y se envuelven el cuerpo con la toalla a modo de *pallium*, adaptándose de mil maneras diversas a esa natural afectación de la que un hombre cubierto por un gran manto no se sabe librar casi nunca. Los griegos tenían veinte modos de colocarse el palio: con una fibula al hombro, sin pliegue, doble, con las manos escondidas, con un brazo fuera de la apertura de la derecha, con un borde largo sobre el hombro, ajustado en las ancas con plieguecitos gastados, ondeante en amplios vuelos o libre en las caderas en grandes planos y en generosas curvas. Cada manera tenía su propio nombre que correspondía a los petimetres, a los filósofos, a los viajeros, a cada tipo de persona. Tácito se quejaba entonces de las vestiduras pobres de los oradores romanos y de que las llevaran mal. ¡Imagínate tú la imagen que damos nosotros, salidos del agua, envueltos en esos palios mojados y pegajosos!

El aire salado y el ejercicio de la natación dan al cuerpo una gran hambre. Fui a la terraza de los Baños y ordené la comida. El edificio, que se extiende en una larguísima línea recta, es todo de madera y está plantado sobre altos palafitos que dejan espacio al desfogue de los golpes de mar cuando hay mar gruesa, mientras que, cuando está tranquilo, rompen a sus pies las olas plácidas que también provocan un ruido a intervalos mesurado y grave como golpes sordos de un maestro de capilla.

El coro, la armonía de esa hora no se puede describir. Todo se funde en un acorde pleno y feliz, profundo y vago: el arpa eólica del infinito. El sol besaba casi el horizonte y bajaba de la parte contraria al mar, detrás del Lido, detrás de la laguna, detrás de Venecia. Sus rayos horizontales no tocaban ya la superficie de la marina, que se había vuelto oscura y azulada, sino que iba a herir directos dos velas lejanas de dos barcas de pescadores haciéndolas brillar con un color amarillo dorado, llamitas fantásticas. El plano inmenso del mar desnudo, ni un escollo, ni lengua de tierra por mucho que encontrara la mirada: parecía que se navegara en un buque que se halla por casualidad en el océano a mil millas de la tierra. Y las dos velas resplandecían y el cielo tomaba un color oscuro aún celeste por aquí y por allí salpicado alegremente por alguna nube mitad oscura mitad clara que vagaba lenta y poco a poco se empequeñecía y se desvanecía.

El apetito hacía que me parecieran exquisitas las viandas, y la salinidad que me quedaba en la boca daba al vino una dulzura embriagadora. El vientre se confortaba y los ojos se encandilaban, y estos y aquel me llenaban el alma de una felicidad solemne que trae la risa a los labios y las lágrimas a las pestañas. Había poca gente. La banda comenzó a tocar. A la izquierda, alrededor de una mesa, había un grupo de ingleses. Una de las señoras, vestida de seda cruda con grandes lazos rojos sobre el vestido y sobre el sombrero, hablaba con alegría, hacía mil gestos graciosos con cara extraña y paciente. La otra era de gsn estatura, delgada y

---

<sup>4</sup> Un de los reyes que acompaña a Polinices en el asedio a Tebas, dentro de la mitología griega, tal y como recoge Esquilo en *Los siete contra Tebas*. (N. de la T.)

elástica, con el cuello un poco largo como las Dianas antiguas, el rostro regular, delicado, de un rosa pálido, con ojos de un sutil azul marino, las manos demasiado delgadas pero muy nobles y del mismo candor de ese poco de piel que el moderado escote del vestido dejaba ver por debajo de la garganta. Se levantaba a cada rato para correr detrás de un niño de dos años, rubio y mofletudo, que a su vez corría detrás de un gran perro negro —un perrazo que nadaba mejor que yo y que mientras yo me daba mi baño en alta mar, había venido a saludarme con mucha gracia—. La señora vestía de seda de color perla con un sombrero de grandes alas del mismo tejido; me acuerdo de que el tono neutro y clarísimo hacía, como dicen los pintores, un agujero en el cielo, o sea, parecía más lejano que el fondo. Pero este error de paleta provocaba en la amable persona un no sé qué de aéreo, un no sé qué de encantador. No era una mujer, era un hada. El niño seguía con el salir corriendo en todo momento, y quería ver todo, tocar todo; se carcajeaba con una risa de angelito, pisaba con los pies y aplaudía; se sentaba sobre las rodillas de la gente y la madre iba entonces a cogerlo diciéndole alguna palabra con una severidad muy suave y acariciándole con la mano sutilmente los largos rizos de oro. Ella era la reina de la terraza: una reina dulce, segura de sí misma, como es segura la inocencia, y desenvuelta, como es desenvuelto el pudor. Esta madre parecía el símbolo de la virginidad: creí en ese momento en el misterio de la Inmaculada Concepción.

La suave criatura principesca estaba, sin embargo, en compañía de un señor que parecía viejo si se atendía a su cabello gris y a su barba medio blanca, pero que asemejaba joven si se miraba a las líneas de expresión del rostro. ¿Era el padre? ¿Era el marido? Este problema me torturó durante una buena media hora.

Más lejos, grupos dispersos de dos, de tres, de cuatro solitarios, había otros forasteros y algún que otro veneciano, la mayoría inmóviles, escuchando música, mirando alrededor o hablando en voz baja sin gesticular. El mar tranquilo enamora y aturde. Ese oleaje que choca perennemente contra la orilla y produce siempre el mismo sonido; ese aire tranquilo y fresco que se aspira con gran voluptuosidad; ese horizonte sin fin que parece al mismo tiempo una línea recta infinita y un círculo infinito; todo contribuye a dar la impresión majestuosa de un templo enorme en el que uno se quita con reverencia el sombrero y se sumerge en la propia consciencia. No he visto nunca a nadie, por muy pobre que fuese su fantasía, su ingenio y su corazón, que al poner los pies en el umbral de una catedral bizantina o gótica no se sienta invadido por un arcano sentido de respeto y que no interrumpa las palabras que estuviera pronunciando; sin embargo, la verdadera iglesia de Dios es la inmensidad. El estado natural del hombre cara al mar es el silencio.

Esos grupos de personas se destacaban extrañamente sobre el fondo del cielo, cada vez estaba más oscuro; eran tintas puras, sin sombras, que no encontraban en el tono del fondo ningún modo de fusión; y ya los colores perdían su viveza en la oscuridad creciente de la tarde, mientras el contorno se distinguía aún con precisión y un poco seco. A la derecha se movía una mancha negra de camareros que, sin saber qué hacer, hablaban entre ellos. Yo, mientras tanto, aguzando la vista lo más sutilmente posible, me fijaba en esas dos velas lejanas, que, de resplandecientes como eran cuando el sol les mandaba sus últimos rayos, se habían vuelto grises y luego poco a poco más oscuras, hasta que se pintaron de negro en el aire ya lúgubre, para luego escaparse lentamente de mi vista. Ya se reducían a una pincelada casi imperceptible. Un minuto después ya no se distinguían. Me dolió. En cada mirada hay un punto en el que el ojo se para con tenaz predilección y, cuando desaparece, uno siente como si le arrancaran algo y se toma ese caso simple e inevitable como una señal de mal agüero. Cara al mar el ánimo se llena de prejuicios.

Los camareros encendían las lámparas. El cielo se había nublado lentamente; no brillaba ni siquiera una porción de la luna; no lucía ni una estrella. El aire y el mar se confundían en la oscuridad. Solo mirando desde el parapeto de la terraza se descubría a intervalos un poco del blanco de la espuma de las olas, que producían su mugido con más fuerza, más frecuencia y de forma más amenazante.

Salí del establecimiento y, atravesando a pie el breve espacio que separa el mar y la laguna, suspiré por primer vez; habría querido sentir sobre mi brazo el peso ligero de otro brazo y oír a mi lado, después del roce del mar, el del vestido de una mujer.

El *vaporetto* dio su silbido y partió hacia Venecia. La noche era negra, la laguna era sombría. No se veía nada salvo el faro rojo de un pequeño vapor que venía resoplando hacia nosotros y, lejos, las luces de la ciudad, que parecía una constelación precipitada sobre la tierra y medio apagada. Pasó por la esquina de Giardino, luego costó la Riva degli Schiavoni. El campanario de San Marco sobresalía por encima de los edificios que lo circundaban e, iluminado por las farolas de la plaza, se elevaba, gigante, difuminándose en la oscuridad hacia lo alto y metiendo su punta en las tinieblas de las nubes.

La luz de la plaza me cegó. Los mosaicos de la iglesia tenían en el borde unas tiras brillantes. Las ventanas abiertas de par en par de las procuradurías viejas dejaban ver las alegres salas iluminadas. La galería del Palacio Ducal se perdía en una sombra opaca. Media hora después, mi virgencita inglesa, sonriente, delgada, corría detrás de su niño rubio entre las sillas del café Florian.

**Traducción de Berta González Saavedra**

## Rey por un día; En busca de la muerte (relatos)

---

*King for a day; In search of Death (short stories)*

IGINIO UGO TARCHETTI  
(San Salvatore Monferrato, 1839 - Milán, 1869)

RESUMEN: Los dos relatos, *In cerca di morte* y *Re per Ventiquattr'ore* fueron publicados en Milán con el título conjunto de *Racconti umoristici* por la editorial E. Treves e C. Editori en 1869. Traducción al español de Juan Pérez Andrés.

Palabras clave: Iginio Ugo Tarchetti; Rey por un día; En busca de la muerte; Scapigliatura

---

*Abstract: Both short stories, In cerca di morte and Re per Ventiquattr'ore, were published in Milan under the title of Racconti umoristici (E. Treves & C. Editori, 1869). Spanish translation by Juan Pérez Andrés.*

*Keywords: Iginio Ugo Tarchetti; King for a day; In search of Death; Scapigliatura*

De familia adinerada, Iginio Ugo Tarchetti (San Salvatore Monferrato, 1839 - Milán, 1869) comenzó la carrera militar participando, en 1861, en la represión del banditaje en el sur de Italia. En 1865 publica en la *Rivista minima* las *Idee minime sul romanzo* y, apenas unos días después de la publicación de *Paolina* en esa misma revista y de vuelta al servicio en Parma, inicia una relación “escandalosa” con la mujer de su superior, cuyas huellas quedan en la epiléptica protagonista de la novela *Fosca* (publicada en la revista *Pugnolo* a lo largo de 1869 y concluida tras la muerte del autor por Salvatore Farina). Su estancia en el ejército, sin embargo, dura poco, pues ese mismo año de 1865 dimite tanto por motivos de salud como por el disgusto que sentía por la vida castrense, ambiente que plasmará en *Una nobile follia* (1867, publicada en entregas en *Il Sole*), en la que se considera loco a un oficial tras un descarado y radical rechazo a la vida militar. Tras abandonar el ejército, regresa a Milán, donde junto a los amigos de *Rivista minima* inicia una vida desordenada y turbulenta, pero también literalmente fecundísima, frecuentando los más importantes salones burgueses, como el de la condesa Maffei, y las redacciones de periódicos radicales como el *Gazzettino rosa*. Pese a su temprana muerte con apenas treinta años a consecuencia de la tuberculosis, la producción de Tarchetti figura como una de las más recordadas y reeditadas de toda la Scapigliatura, siendo especialmente reconocidos sus relatos breves, caracterizados por una mezcla particular de géneros donde abunda siempre el detalle grotesco, el delirio, la enfermedad mental y la fijación patológica.

\*\*\*

### **Iginio Ugo Tarchetti, *Rey por un día. Historia de veinticuatro horas de mi vida***

¿Por qué la historia de un día?

Y me dirán: «Si piensa que los sucesos de su biografía pueden ser objeto de una historia curiosa y entretenida, ¿por qué no cuenta la historia entera de su vida?».

Ya me imaginaba, al escribir estas primeras líneas, que algún lector me dirigiría una pregunta como esta.

Debo explicarme.

Antes que nada, diré que si la vida se midiera con los años antes que con las pasiones, he de reconocer que yo no he dado hasta ahora más que unos pocos pasos en ella. Que sepan mis lectoras –en concreto es a ellas a quienes dirijo estas observaciones– que no tengo más de veintisiete años y que estoy totalmente lleno de vigor y salud. Aparte de esto, mi vida hasta ahora ha transcurrido de forma siempre igual, siempre modesta y anodina; ha sido una vida como todas las demás, una lucha del deseo contra la impotencia, de las aspiraciones contra la nada, de los ideales contra la cruda realidad. En medio de todo ello, apenas algún punto negro y algún rayo de sol, algunas virtudes, algunos vicios, algunas culpas, muchos afectos, muchas lágrimas y muchas desilusiones... así es la historia resumida de mi existencia.

Aun así, en este pobre drama que es mi vida, hubo un día tan memorable, tan repleto de extraños e inesperados sucesos, tan lleno de inmensos placeres como de inmensos dolores que, dado que soy escritor y me he propuesto despertar en el alma de los demás un eco de las

sensaciones de mi propia alma, me parecería que no estoy en paz conmigo mismo si privase a la humanidad de la narración de unos sucesos tan maravillosos.

Siento de todos modos en mi corazón una voz que me dice: no te creerán, te dirán que mientes... No, mis lectores, no me podréis desmentir: os expondré mi caso con toda la consciente veracidad de un historiador, no exageraré en lo más mínimo la importancia de mis aventuras y, si estas os parecen desde un primer momento un poco extrañas o imposibles, intentad al menos juzgar su veracidad solo cuando hayáis leído completamente mi relato.

\*

La gran isla de Potikoros está en el océano equinoccial, a treinta grados de latitud y no muy lejos del pequeño Archipiélago de los Navegantes.

Es uno de esos rincones maravillosos de la tierra, tan maravilloso que si se reunieran y dispusieran en un solo lugar gracias a la sabia mano del Creador todas las fabulosas delicias del Edén, los paisajes encantados del Bósforo, las estupendas orillas del Rin, la exuberante vegetación de Asia, las miles de maravillas que la naturaleza disemina aquí y allá por toda la vasta superficie del globo, ofrecerían tan solo una idea bastante vaga de la belleza de aquel pequeño paraíso desconocido que es la isla de Potikoros.

Pues bien, la memorable mañana del veintisiete de abril de mil ochocientos sesenta y dos, yo llegué a aquella isla; su trono estaba vacante y yo era el único heredero.

Me permito una aclaración.

Veinte años antes de esto que os estoy contando, mi padre, un honesto comerciante de algodón, naufragó en las costas de Tahití cuando iba de camino a Caledonia. Subidos a una balsa hecha con trozos de madera, él y otros doce compañeros lograron salvarse y llegar a Potikoros. Eran los primeros europeos que ponían los pies en aquella isla: los indígenas eran en parte salvajes, aunque humanizados, ya que la civilización americana había adocenado en cierto modo sus propias costumbres y un tratado comercial con la pequeña república de Tongia los había educado según ciertos usos de la vida social, habituándolos a las artes y costumbres del resto de las naciones. Pese a ello, y al mismo tiempo, un cierto sentimiento instintivo en el hombre les impedía abandonar algunos prejuicios y algunas extrañas exigencias que los nativos imponían en su atuendo: la peor era que estos solían llevar un hueso blanco de ballena atravesando de lado a lado sus narices.

Así es que, cuando mi padre, junto a sus doce compañeros de naufragio, les pidió hospitalidad y que les permitieran seguir con vida, los potikoreses, aunque aceptaron su petición, les presentaron a cada uno de ellos uno de esos ornamentos para que, poniéndoselos, dieran así su primera muestra de sumisión.

Vanidosos y temerosos al mismo tiempo, los otros europeos dudaron, vacilaron y se negaron a hacerlo... lo que provocó que los indígenas acabaran ensartándolos con sus flechas. Aunque no fue así con mi padre, hombre de espíritu fuerte, quien blandió en el aire su hueso de ballena y, gritando «¡Viva la isla de Potikoros!», se lo colocó heroicamente en la nariz. Las tribus indígenas, maravilladas ante tal acto, lo llevaron triunfalmente sobre sus arcos y lo eligieron Presidente de la República. Un año después mi padre daba un golpe de estado y se aseguraba legar una corona a su descendencia. Esa corona le había costado perder la nariz, pero también es verdad que no todos los reyes conquistan su trono a un precio tan bajo.

Yo estaba un día escribiendo una disertación sobre la influencia de la deuda en el equilibrio social cuando se me comunicó que una delegación de embajadores potikoreses venía a anunciarme la muerte de mi padre y mi derecho a la sucesión en el trono de Potikoros.

Todos los que, como el mismo autor de esta historia, fueron algún día condenados a ejercer el oficio de escritores –pésimo oficio... y quiera el cielo que sea de unos pocos, por el bien de la humanidad– podrán imaginar mi alegría febril, mortal, y la desatada turbación de mi espíritu. Yo, que tanto me había desesperado conmigo mismo, que había considerado como la gran meta posible de mi futuro ese estado de imbecilidad mental y de consciencia capaz ella sola de traer fama y bienestar a los escritores en Italia... yo, que había luchado tanto tiempo contra ese instinto rebelde de dignidad que me había cerrado cualquier otra vía... ahora me encontraba con que era hijo de rey, rey yo mismo y heredero de un trono.

No podía dar crédito a tanta felicidad. Me costó asimilarlo. Aceleré mi partida, ¡di un último adiós a Electra!... (¡Pobre criatura!... Electra... la que tantas veces me había socorrido dándome pan y amor) y después de tres meses navegando, la mañana del veintisiete de abril de mil ochocientos sesenta y dos llegué finalmente a la isla de Potikoros.

Desde una distancia de varias millas, me pareció que la isla era como un gran ramo de flores emergiendo del agua; algunos islotes dispuestos aquí y allá, alrededor de mi reino, hacían que se pareciera a esas ninfas acuáticas gigantescas que encontramos meciéndose en las plácidas superficies de nuestros lagos. El cielo estaba alto, sereno, límpido, y se teñía curvándose en el horizonte con tonos de un deslumbrante color azafrán y cinabrio; el mar yacía calmo y majestuoso, y un céfiro perfumado encrespaba ligeramente la superficie como el hálito que empaña el velo de una virgen. Innumerables bandadas de liras y de aves del paraíso volaban por los puntos más luminosos del cielo, reflejando en sus colas plateadas los primeros rayos de sol. Algunas golondrinas marinas, posadas en las arboladuras de nuestra nave, festejaban el nuevo día con un trino vivaz y armonioso. No podría haber nada más encantador que aquella escena, ni nada más celestial que aquella música: ni siquiera un niño o una virgen podrían imaginar en sus sueños un edén tan delicioso. Tampoco podrían los poetas imaginar una arcadia tan pura y tan divina.

Por mucho que yo rememore ahora las impresiones de aquella mañana, de ningún modo me será posible ofrecer un cuadro que no sea imperfecto, tan lejano a la realidad; me temo que casi traicionaría mi descripción al intentar hacer tal cosa, en lugar de dejar, por el contrario, que sea el lector quien se lo imagine. Más difícil será, en todo caso, contar la inexplicable agitación que embargaba mi alma. ¿Quién podría describir las mil sensaciones suavísimas que bullían en mi pecho, los miles de halagos que asediaban mi vanidad, los mil proyectos, los mil sueños, todo lo que conllevó esa maravillosa transformación que supuso pasar de ser un pobre escritorillo a ser un rey opulento y poderoso?

¡Extraño prestigio el de una corona! ¡Extraño poder el de presuponer que hay virtudes sobrehumanas en las cabezas, con frecuencia insensatas, que ostentan una corona real! Muchas veces me ha venido el deseo de saber si entre los vivos del pueblo, en medio de las ovaciones de la multitud, en medio de los espectaculares arcos de triunfo y de las multitudes llegadas de muy lejos tan solo para alegrarse la vista del rey, algún rey ha llegado a sentir alguna vez que se despertaba en su corazón la consciencia de su propia nulidad, de si alguno llegó alguna vez a despreciar o a compadecer a su pueblo, y de si fue capaz de desdeñar aquella estúpida y vil admiración. Y sin embargo, yo mismo, que tantas veces me había enfadado por esta razón con el ser humano, no podía dejar de contemplar, sin experimentar un gran sentimiento de complacencia, el gran cordón de la orden de la Anunciación que en ese momento me colgaba del pecho y que, transfundiéndome unas gotas de sangre real en mis venas plebeyas, me había convertido, en un instante, ¡en primo de Su Majestad!... ¡Primo de Su Majestad!... ¡Dios, qué

honor! Yo mismo era rey, y la perspectiva de ostentar una corona convertía la alegría de tener parentesco real en algo banal y sin importancia.

\*

Pocos instantes antes de llegar llamé ante mí a mi primer ministro, que formaba también parte de la comisión potikoresa, para que me informara sobre la situación financiera, sobre el ejército, sobre las características de mi pueblo y sobre la constitución de mi estado.

–Respecto a la población que el cielo le ha destinado a gobernar –me dijo mi primer ministro deslizando entre el índice y el pulgar su hueso de ballena– esta no se divide más que en dos tribus numerosísimas, separadas la una de la otra por una marca concreta de la naturaleza; se trata de la tribu de los Dientes Blancos y la tribu de los Dientes Negros.

–¡Dientes negros! –dije yo–, pero... eso es horrible. Sus dientes no serán todos absolutamente negros...

–Todos –me respondió el ministro con esa digna impasibilidad que le confería el estar habituado a su cargo–. Y que no me permita el cielo decir esto con tal de exaltar la tribu a la que pertenezco y menospreciar con ello a la otra, la cual, todo hay que decirlo, ha dado valiosos súbditos a su padre –dijo haciéndome ver con cierto orgullo sus treinta y dos negrísimo dientes–. Con todo, los Dientes Negros son la mitad mejor de su estado.

–Y las mujeres –añadí– también ellas...

–Sí, también ellas... excepto las mujeres de vuestro harén, a las que la piadosa Serenidad de vuestro padre eligió exclusivamente de entre mujeres de la tribu de los Dientes Blancos.

He de confesar que esta última noticia del ministro me llenó el ánimo de un gozo extraordinario. ¡Ah! La idea de tener un harén embriagaba todos mis sentidos. Es ahí, me decía a mí mismo, donde me repondré de las preocupaciones de mi cargo, donde me resarciré sin freno de una juventud carente de placeres, donde me vengaré de la falsa virtud de nuestras mujeres europeas.

¡Un harén! Cien jóvenes que te adoran, las bellezas más deslumbrantes de Asia, las más lindas criaturas del mundo cayendo a mis pies con un solo gesto. Sí, me dije, intentaré resolver la cuestión de si Sardanápalo fue más grande que Alejandro y si el Sultán fue el más sabio y el de moral más elevada de entre todos los reyes de la tierra.

Desde el momento en que supe que poseía un harén, me abandoné totalmente a ese pensamiento e intenté recordar todas las historias extraordinarias y fabulosas que había leído sobre estos ritos de placer: la segura vigilancia de los eunucos, los abanicos de plumas de pavo real, los suaves vestidos orientales, las alfombras de terciopelo persas, los embriagadores perfumes de las Indias... todo lo que, en definitiva, estimula el goce y lo eleva a su máxima expresión.

El ministro, viéndome totalmente absorto en mis pensamientos, no osaba interrumpirme, y yo, temiendo que entendiese el motivo de mi silencio y que ello me hiciese perder un poco de mi dignidad real, me apresuré a preguntarle con cierta gravedad:

–¿Y el ejército? ¿Cuál es el reglamento del ejército?

–El ejército es, en sí mismo, el mejor que pueda haber –dijo el ministro un tanto afrentado por la pregunta–, aunque, ciertamente, la disparidad entre las tribus constituye un motivo incesante de disensiones entre la facción de los Dientes Blancos y la de los Dientes Negros. Con todo, Vuestra Majestad debe saber (y noté entonces cómo mi cuerpo empezaba a levitar un par de dedos por encima del suelo al oír que me llamaban Majestad) que hay dos ejércitos, así como hay dos tribus, y que la falta de otra nación en la isla con la que se pueda entrar en guerra hace que los dos ejércitos de vuestro estado estén llegando a las armas constantemente

los unos contra los otros. Es una pena que la ubicación geográfica de Potikoros haga tan difícil y tan improbable una guerra con nuestros vecinos del continente, algo que, de suceder, acrecentaría muchísimo el prestigio de la corona, al tiempo que disuadiría a vuestro pueblo del deseo de unas leyes más libres y más progresistas. Todo ello ayudaría no poco a consolidar el trono de Vuestra Majestad.

–¿Y eso qué quiere decir?

–Que a la población le gusta sentirse oprimida sabiendo vuestra fuerza, es decir, la fuerza del ejército, lo cual es todo uno, y ello casi tanto como verse distraída del deseo de mejoras internas por otros medios, como sucede cuando se comprometen los intereses y el destino común en tiempos de guerra.

–Pero entonces, sería necesario... las condiciones de la monarquía serían tales que...

–No afirmo eso –continuó diciendo mi ministro visiblemente turbado–, pero... pero ciertamente... la seguridad de la corona requiere mucha atención, muchas previsiones, tal y como Vuestra Majestad verá muy pronto. No le hablaré de algunos movimientos revolucionarios que vuestro padre tuvo que sofocar vertiendo gran cantidad de sangre, ni de que el vacío causado en el trono tras su muerte ha podido acrecentar sensiblemente... ciertas ideas republicanas que han ido metiéndose en muchas cabezas. Aunque esto es algo que sin duda no será demasiado difícil cortarlas de raíz.

–¿Las cabezas? –exclamé horrorizado.

–Según guste a Vuestra Majestad –respondió el primer ministro–, las cabezas... o las ideas junto a las cabezas.

Confieso que mi ánimo, aunque en ocasiones había sido violentado por la razón, no ha perdido nunca ni una pizca de esa imbécil mansedumbre de cordero con que lo dotó la naturaleza, así es que, por darle un poco de color a aquel discurso tan poco conforme a mis benignas inclinaciones, añadí:

–¿Y cuál es el uniforme del ejército?

–El más simple y, al mismo tiempo, el más económico: la desnudez. Vuestros súbditos no tienen en este sentido el mismo pudor que los habitantes del continente. Admiraré, sobre todo, el desarrollo de las caderas y del pecho de las mujeres, las cuales han incluso adoptado en gran parte la simplicidad primitiva de este hábito.

–En un país tan economizador –le dije–, las finanzas del estado y la economía familiar estarán, supongo, en unas estupendas condiciones.

–¡Pésimas! –respondió mi ministro con acento mortificado–. Aprovechando que durante mi viaje a Europa he deducido algunas medidas para remediar la ruina económica del estado, tengo pensado someter cuanto antes a su aprobación un proyecto para reducir el déficit en algunos miles de millones, algo que vuestros súbditos aceptarán con gran gratitud.

–¿A cuánto ascienden las rentas de mi padre?

–A una suma considerable: varios cientos de millones sin contar la asignación a cargo de la nación que le es pagada puntualmente por el banco del estado.

–¿Y esto no le parece una carga excesiva a mi pueblo?

–Vuestra Majestad acaba de iniciarse en el arte de gobernar: bastará visitar un establecimiento público, un hospital, una guardería, un instituto cualquiera, y asignarle de tanto en tanto algunos centenares de franco tomados de su propia cuenta privada para que se le considere el más generoso de todos los monarcas. Esto no hará disminuir en absoluto vuestras rentas: el tesoro de su padre es el más grande de todos los que hay en los reinos que nosotros conocemos.

–¿El más grande?

–Lo admirará dentro de poco: podrá ver en la sala de los lápices de colores un diamante del tamaño de un huevo de águila que es considerado, entre nosotros, como el más valioso de cuantos hay en la tierra.

Ante esta noticia no pude contener una sonrisa de complacencia que no pasó desapercibida a la penetrante mirada de mi digno ministro de negros dientes.

–¿Y cuáles son –pregunté– los principales deberes del rey, sus ocupaciones públicas?... Sabéis que yo no me eduqué en la Corte y que el gobierno de un reino me pilla, cuanto menos, de improviso.

Mi ministro sonrió al escuchar esta pregunta, la cual debió parecerle signo de una ingenuidad poco menos que pueril, y dijo:

–Las ocupaciones de Vuestra Majestad son prácticamente inexistentes: su consejo de ministros se encarga de la política interna, ya que la política exterior no crea problemas de gran importancia dada la relación amistosa que mantenemos con nuestras naciones vecinas. Vuestras atribuciones se reducen a la firma de decretos concebidos por el Consejo, a mostrarlos ante el pueblo en las ocasiones solemnes, a procrear príncipes de sangre azul para el estado, a recitar discursos circunstanciales escritos por vuestro secretario personal ante los presidentes de las diputaciones y, finalmente, a velar por el orden, la variedad y la buena marcha de vuestro harén. Todo esto es lo que constituye sus atribuciones exclusivas.

–Espero poder satisfacer –dije– todos estos mandatos, especialmente el último, con un celo tal que merezca granjearme la simpatía y la gratitud de mi pueblo.

Mi ministro se inclinó hasta casi tocar el suelo.

Puse fin a esta conversación en el preciso momento en que el barco real lanzaba el ancla en el puerto de Potikoros, la capital de esta isla de mismo nombre.

Subí entonces a la cubierta de la nave para admirar, de un solo vistazo, las maravillas naturales de mi reino, pero la visión de los preparativos que se estaban haciendo para mi solemne recibimiento desviaron la atención de este examen. Aún no me había mostrado a mis súbditos cuando fragorosas ovaciones estallaron en la orilla, totalmente abarrotada de gente, y centenares de barcas adornadas de telas de vivos colores y de preciosas plumas de marabú vinieron a rodear mi nave. No tuve más remedio que descender a una barca en la que se encontraban reunidos mis ministros y que, adornada con los símbolos reales, entendí que estaba destinada a mi propia persona. El emblema real (ya que el de la república había sido abolido por mi padre) consistía en una elipsis dividida en dos campos por un tronco de palmito; en uno de ellos estaba representado un brazo que blandía uno de esos huesos de ballenas que ya he mencionado anteriormente cuando he recordado el heroico acto que le había procurado el reino a mi padre; en el otro, había un mirlo negro que, según supe más tarde por boca de mi oficial de heráldica, había sido adoptado en honor a un pájaro de esta familia que el difunto rey, mi padre, había hecho traer de Europa y que había maravillado sobremanera a sus súbditos, ya que hasta entonces no había en toda la isla de Potikoros otra especie de mirlo que no fuese blanco como la leche.

No me pararé a hablar del embarazo que sentí al tener que responder a las numerosas preguntas que me hacían mis ministros y las delegaciones de diputados que habían venido de todas las ciudades de mi reino. Habían pensado, es cierto, poner en mi séquito algunos intérpretes, pero aun así la carga conceptual de sus preguntas me resultaba oscura, además del hecho de que me las formulaban de un modo tan singular que me las veía y deseaba cada vez que intentaba responder alguna. Apenas puse el pie en la barca, un prolongado grito del pue-

blo y del ejército saludó mi llegada. Al preguntarle a uno de mis intérpretes el significado de aquel grito, supe que quería decir «bienvenido sea nuestro rey, que ha llegado del país de los mirlos negros».

Me incliné respetuoso frente a la multitud congregada en las balsas y a lo largo de la playa y sentí incluso durante un segundo un fuerte impulso de arengar a la multitud y de ganarme su simpatía pronunciando un elogio a los mirlos blancos... pero la necesidad de tener que servirme de intérpretes, los cuales habrían ralentizado todo mi ardor oratorio, me persuadió de ello. Por otro lado, la multitud era tal, y tal la algarabía ensordecedora, que mi voz se hubiera perdido sin dar ningún tipo de resultado.

Según íbamos abriendo con dificultad un camino entre las barcazas y nos íbamos acercando a la orilla, el espectáculo se presentaba más imponente aun. El fragor se iba haciendo tan grande que mis pobres oídos se estaban quedando sordos. Literalmente. El grito de «¡Viva el rey que viene del país de los mirlos negros!» salía de todas y cada una de las bocas, y las damas potikoresas, especialmente, lo pronunciaban con una voz de soprano tal que hacía que se me erizaran todos y cada uno de los pelos de mi real cabeza.

Gracias a Dios, llegamos finalmente a la orilla, donde me paré un instante a observar los preparativos de mi coronación y a los dos ejércitos dispuestos en fila a lo largo de la playa. Llegados a este punto, no creo que sea capaz de contar la fuerte impresión que me causó ver mi ejército. Los Dientes Negros, por los que había pensado que sentiría un horror insuperable, tenían un aspecto tan dulce, tan manso y tan afectuoso, que enseguida me sentí atraído por ellos con una simpatía irresistible, mientras que los Dientes Blancos me parecieron de índole tan rebelde, tan ariscos y tan fieros, que casi me asustaron.

Aquellos dientes largos, incisivos, blancos, horriblemente blancos, descubiertos hasta la raíz tras unos labios un tanto levantados, afilados y curvos hacia la punta como los de los perros, casi como si parecieran hechos para aferrar, para morder, para lacerar la carne viva y palpitante, daban a sus rostros una apariencia horriblemente cruel. Los dientes negros, por el contrario, eran regordetes, pequeños, cuadrados, bien encastrados y cubiertos por las encías, y presuponían tipos y caracteres tan mansos que habría dado la mitad de la isla de Potikoros porque mi reino no estuviese poblado más que por gente de esa raza.

Más tarde, cuando volví a mi vida anterior, he llevado a cabo numerosos estudios sobre el color de los dientes y sobre la naturaleza de los caracteres asociados a ellos. No sé si Lavater o Gall han ampliado sus respectivos estudios hasta cubrir este aspecto, pero creo que no me he equivocado nunca con las relaciones que he acabado estableciendo y con las deducciones que he extraído en este sentido: no os fieis de las personas que tienen los dientes blancos y regulares, pero sobre todo blancos. Difícilmente una mujer dotada de dientes minúsculos, bien hechos, cándidos, con esa candidez deslumbrante que tanto suelen desear, es una mujer sabia y fiel. Las bellezas más despampanantes, las cortesanas más célebres, las mujeres más famosas por sus grandes vicios o por cometer grandes delitos, tuvieron todas ellas, os lo aseguro, este honor.

Los dientes negros o amarillentos, mal colocados, por el contrario, indican casi siempre mansedumbre de ánimo, sufrimiento, virtud, resignación. Una mujer con los dientes negros será repugnante, pero nunca mala: uno puede estar seguro de la virtud de una mujer que tenga este tipo de dientes.

Aunque, tal vez, lo que me ha llevado a esta convicción y a esta afirmación tan rotunda sea el hecho de que perdí un reino por culpa de hombres de dientes blancos. Ojalá me equivoque. Lo cierto es, sin embargo, que en cuanto vi a esa mitad de mi ejército, supe que no estaría se-

guro en mi trono, y pensé con dolor en las palabras que me había dicho mi primer ministro al afirmar que los Dientes Negros constituían la mitad mejor de mi reino.

Estaba meditando en torno a todo esto cuando me pareció advertir que mi primer ministro y otros honorables miembros que formaban la comisión miraban con rostro inquieto hacia la orilla y, en concreto, a las filas del ejército de los Dientes Blancos, preguntándose entre ellos y hablándose al oído con cierta inquietud.

Por lo demás, las filas de ese ejército parecían tan espaciadas y su actitud tan provocativa y fiera que yo, sospechando algún tipo de desorden, pregunté el porqué de tal conducta entre los miembros de la armada y de tal agitación entre mis ministros.

–Debo comunicarle a Vuestra Majestad con gran dolor –me dijo uno de mis oficiales– una noticia cuanto menos desagradable: han estallado revueltas en algunas provincias del estado y gran parte del ejército de los Dientes Blancos se ha alzado contra el gobierno. La otra mitad que veis duda indecisa entre ayudarle a subir al trono o unirse a los rebeldes. Solo los Dientes Negros permanecen fieles a Vuestra Majestad, pero su valor no es equiparable al de la otra mitad del ejército. Será necesario adelantar vuestra coronación. Esta ceremonia solemne aquietará todos los tumultos, borraré las dudas de todos aquellos que no saben todavía si apoyar la monarquía o secundar las ideas republicanas de las provincias sublevadas. Nos ha llegado también la noticia de que en algunos lugares se han echado abajo los emblemas reales y se ha mancillado el símbolo del mirlo negro que hay en ellos, aunque ya se ha procedido con celeridad a restituirlos. Así es que lo mejor será que en cuanto se haya llevado a cabo la coronación, Vuestra Majestad entre en la sala del tribunal solemne, tal y como requiere la ocasión, y pronuncie algunas palabras sobre los delitos acaecidos durante la jornada, de forma que el ejército y la población, tras tener muestras de vuestra sabiduría, no ponga obstáculo alguno a vuestro ascenso al trono.

–¡Dios mío! –dije–, ¡bajo qué tristes auspicios comienza mi reinado! Todavía no he puesto un pie en mis dominios y ya una feroz rebelión sacude la mitad de las provincias y la parte más valerosa de mi ejército me ha abandonado para apoyar una revuelta... Pero... vamos –proseguí con voz firme–, vamos a cumplir con esta formalidad de la coronación, si es que ha de hacerse de inmediato. Y si el valiente ejército de los Dientes Negros presta su brazo a la monarquía, espero no solo someter a los rebeldes, sino consolidar mi trono y conservar intactas las sacras leyes del país.

–Vayamos –repitieron en coro mis ministros sumándose a mis palabras.

Uno de los oficiales añadió:

–La coronación puede celebrarse ahora mismo, todo está preparado: la capa real, la corona, el sagrado hueso de la nariz...

–¡El sagrado hueso de la nariz!... –interrumpí sobresaltado–, ¿qué quieres decir?

–El hueso de ballena que Vuestra Majestad debe introducir en sus reales narices.

–¡En mi nariz!

–Es la costumbre del país y una obligación esencial del rey. Vuestro padre...

–Lo sé, lo sé –le interrumpí de nuevo–, no prosigáis... pero, ¡qué horror! –exclamé para mí mismo–, en esto no había pensado... pero, es imposible... mi nariz... ¡mi hermosa nariz griega! La nariz más puramente griega que yo haya visto nunca... ¡ah! Me opondré a una costumbre tan cruel, a una costumbre tan terrible. ¡Si volviese a Europa! Si la rebelión me privase de mi reino... volvería con la nariz agujereada, traspasada por un hueso de ballena... no, no, eso no puede ser.

Y volviéndome a mis ministros les dije disimulando cuanto pude mi terror:

–Ilustrísimos señores, yo estoy contentísimo de poder proceder ahora mismo con mi coronación, pero ha ocurrido, creo, un horrible malentendido... quisiera... deseo, si es posible, esperar unos días por lo que respecta a la formalidad esta del hueso en la nariz: un terrible constipado, un tremendo catarro que he ido arrastrando durante el largo viaje y que ha provocado la inflamación de las paredes internas de mi nariz hacen de esta operación, sin lugar a dudas, algo cuanto menos peligroso; quisiera pedirle al excelentísimo ministro que me ha acompañado hasta Potikoros que le comunique a mis súbditos que este es mi deseo y que decrete una pequeña demora... siendo mi intención última cumplir esta formalidad ante la que me siento, por lo demás, tan sumamente halagado.

Ante estas palabras, mis ministros se miraron entre ellos poniendo los ojos en blanco, atorrizados, especialmente el Ministro de la Guerra, quien no dudó en dar muestras de su asombro y de su desaprobación.

Yo callaba por vergüenza.

Después de un instante de silencio, mi primer ministro respondió:

–Estamos totalmente convencidos de la veracidad de la justificación que aduce Vuestra Majestad, pero no será fácil convencer al ejército y al pueblo. La ceremonia solemne que debe llevarse a cabo hoy ha reunido aquí a casi la mitad de la población de Potikoros, y no creo que quieran irse sin haber asistido a tal evento. Negarse a ello podría interpretarse de un modo poco favorable y causar graves desórdenes en el reino. Por lo que a mí respecta, no me veo capaz de conjurar el furor del pueblo que se desatará en cuanto exponga el deseo real que Vuestra Majestad me ha dado el honor de manifestar.

Ante tal negativa, me sentí empequeñecer, y apenas tuve fuerzas para añadir:

–Si yo mismo debo mostrarme ante mis súbditos... si puedo arengarlos yo mismo, no desespere de poder convencerles de la verdad de mis afirmaciones... Porque mi nariz... mi mucosa...

En ese instante una estupenda idea me vino a la cabeza. Me acerqué a mi primer ministro y le dije al oído: «convence a la población, predisponla a escucharme y te daré el control de la provincia más fértil del reino, te condecoraré con el Gran Cordón del Mirlo Negro...». Y añadí para mí mismo: «si puedo salir de esta con la nariz intacta, cesaré de inmediato a todos estos, reharé mi consejo de ministros y alejaré de mí a estos súbditos rebeldes y corruptibles».

En efecto, tal y como había previsto, mi ministro cedió y decidió a llevar a cabo el intento. Se giró hacia mi séquito y les dijo:

–Verdaderamente... el interés, la paz del estado... nos obliga a concederle a su Majestad el beneficio de la duda en esto cuanto nos pide. La situación es delicada. Dispuesto a sacrificar mi popularidad por el bien del país, he decidido dirigirme al pueblo para contarles los motivos que nos impiden, por el momento, celebrar esta tan importante operación. ¡Ojalá quiera el cielo que mis palabras sean bien acogidas y creídas!

En ese momento, dirigiéndose a mí, que mientras tanto había subido a una especie de carro destinado a trasladarme al lugar de la coronación, añadió: «vayamos». Y reemprendimos el viaje.

Atravesamos un buen rato la calle entre las vivísimas ovaciones de la multitud hasta llegar finalmente a un pequeño promontorio de tierra en el que se había alzado mi pérgola real. Todo el campo que nos rodeaba estaba a rebosar de gente; las hermosas damas potikoresas, vestidas con un traje bastante simple, diría incluso que adánico, estaban reunidas en grupos bajo las pagodas naturales que formaban las palmeras y los bananos. Gigantescos árboles del paraíso cercaban el recinto destinado a mi coronación y, encaramados en ellos, grupos de

chavales sentados a horcajadas aquí y allá en sus ramas tocaban unos instrumentos de coco que producían un sonido endiablado. Desde aquel promontorio de tierra se abría ante mi mirada un horizonte estupendo: por un lado, el mar, sembrado por todos los lados de islotes casi imperceptibles, todos verdes por efecto de la exuberante vegetación; por el otro, infinitas campiñas, llanuras surcadas de ríos, colinas recubiertas de bosque, montañas cubiertas por inmensos brezos y, por encima de todo ello, el estupendo cielo del trópico, el cielo alto, sereno y siempre cálido de aquella tierra predilecta del sol.

Pero yo estaba sumido en otras meditaciones causadas por motivos más bien distintos. El temor a que mis súbditos reclamasen en ese mismo instante que se llevaran a cabo todas las formalidades requeridas en mi coronación, el pensamiento de que, aunque de momento, se me había dado el beneficio de la duda y que, tarde o temprano, debería afrontar la exigencia de aquella cruel costumbre, y, por último, la rebelión en mis provincias, la revuelta del ejército, la desertión, la poca fidelidad de mis ministros... todo ello me volvía amarga la alegría que debía sentir, tanto que varias veces casi estuve a punto de echar de menos mi vida anterior, modesta, pero libre, de escritor.

Era cierto, por otro lado, si podía superar aquellos obstáculos, ¡cuántos placeres me esperaban! Lo primero de todo, mi estupenda posición; y luego el lujo, aquella pompa, ese estar de continuo despreocupado; y el harén, el harén ante todo; y ese traje tan gracioso, tan simple, tan excitante, de las mujeres potikoresas... todo ello era con diferencia preferible a la oscura aridez de mi juventud.

Mientras iba pensando en todo esto, entré en la rica pagoda donde iba a ser coronado y donde daría inicio mi reinado.

\*

Las sorpresas más gratas me esperaban en aquel lugar. Aparte de los riquísimos regalos en forma de vasijas de oro y plata y de piedras preciosas que me habían sido enviados desde las provincias por los fieles a la corona, las jóvenes de mi serrallo me habían mandado una embajada escogidas por ellas mismas y formada por doce de las más bellas con el encargo de recibirme y de prestarme todo tipo de servicios en la pagoda real. Yo no había visto en toda mi vida mujeres de una belleza tan deslumbrante, ni es posible que pueda manifestar la emoción que sentí al verlas.

Su vestido oriental estaba todo ornado de plumas de cisne y de perlas, sus pantaloncitos de seda azul estaban atados a sus pequeños y delgados tobillos con un magnífico lazo de borlas doradas, y sus piecitos, resguardados por sandalias bordadas, eran tan pequeños que podían caber en mi mano; todas sus formas eran al mismo tiempo tan perfectas y delicadas, y exhalaban tal voluptuosidad, que estaba seguro de que nunca en mi vida había visto, ni siquiera imaginado, criaturas más graciosas y más seductoras.

Pero había una, por encima de todas, que logró centrar, especialmente, mi imaginación. Es imposible describir lo hermosa que era, es incluso imposible hasta de imaginar: la blancura de su rostro era casi luminosa, deslumbraba; su cuerpo y su figura se perdían en una especie de vaporosidad ligeramente rosada; sus cabellos eran tan delgados, tan negros y tan luminosos, que ondeaban bajo aquella luz como un pañuelo de seda. Mientras contemplaba aquel prodigio lleno de encantos, se me acercó tímida y sonriente y, tras pronunciar algunas palabras en potikorés que me resultaron del todo incomprensibles, me secó el sudor que me rodaba por la frente con un pañuelito no más grueso que una tela de araña y que despedía los per-

fumes más embriagadores. Animado ante tanta amabilidad, y más todavía con el pensamiento de que yo era el rey y que aquella divina criatura era mía, tuve el coraje de decirle:

–¿Cómo os llamáis?

–Opala –dijo ella–, la más servicial y la más fiel de sus esclavas.

Pronunció estas palabras en mi propia lengua.

–¿No sois nativa de mi reino? –le pregunté maravillado.

–No –dijo la joven–. La difunta Serenidad de vuestro padre me trajo consigo de niña desde Oriente y me enseñó la lengua y las costumbre de vuestra nación. Él me honraba particularmente con su afecto y me confirió una especial autoridad entre las mujeres de vuestro serrallo.

«Mi padre –me dije a mí mismo–, no tenía mal gusto, no carecía de cierta inclinación estética... ¡qué criatura tan bella! Aunque... mi padre debía tener ya más de sesenta años... es imposible que...». Así es que, volviéndome a Opala, le dije:

–¿Mi padre la amaba?

–Mucho.

–¿Con qué tipo de afecto?

El rostro de Opala se cubrió de un vivo rubor. Yo, que con cierta dificultad me entendía a mí mismo, no supe aguantarme y la abracé diciendo:

–Yo también os amaré mucho y, además, os dejaré intacta la autoridad conferida por mi padre. ¡Dios mío! ¡Sois tan bella! Vos seréis mi predilecta y mi reina.

–¿Es eso cierto? –dijo Opala.

–Tan cierto como lo es el afecto que ya siente mi corazón por vos.

–¿¡Por mí!? ¿¡Su esclava...!?

–No digáis eso –la interrumpí mientras, en ese mismo instante, observaba que las demás mujeres se retiraban inclinándose y nos dejaban solos–. No digáis eso, decid vuestra amante, vuestra esposa; encontrad, si podéis, una palabra más dulce que pueda expresar lo que vos seréis para mí.

Opala se arrodilló y, abrazando mis rodillas, dijo:

–Gracias, gracias, yo también os amaré. Hasta ahora languidecía aquí tan sola, abandonada... porque vuestro padre... era tan viejo vuestro padre... ¡je irritable! Pero vos sois muy distinto. Porque yo no fui educada aquí en esta isla... ¡oh!, sí, yo os amaré mucho, no viviré para nada más que para vos; y dormiré en vuestra alfombra, os daré de beber a sorbos de mi misma boca, os haré cosquillas con las plumas de mi abanico, haré que descanséis vuestra cabeza en mis rodillas, ¡ya veréis, ya veréis!

«¡Oh, bella criatura! –me dije a mí mismo–, seré tan feliz contigo». Y pensé, «si fuese posible abandonar mi reino, huir con esta muchacha, llevarme conmigo los tesoros de mi padre, ese fabuloso diamante, esas vasijas de oro... y no volver a ver más a estos Dientes Blancos, a estos Dientes Negros... a estos odiosos ministros... evitar ese suplicio despiadado del hueso...».

Y movido por un arranque de sincero afecto, añadí abrazándola y levantándola del suelo:

–Sí, mi predilecta muchacha, ¡si yo pudiese huir contigo, llevarte conmigo a mi propia patria!... porque debes saber que ya quieren quitarme el reino, que pretenden deformarme el rostro, agujerarme la nariz, mi nariz griega, esa nariz tan peculiar de mi familia... y luego...

Justo en aquel instante un horrible estruendo vino a interrumpir mis palabras. Me giré y vi al primer ministro entrando jadeante y pálido en la pagoda. Tras él venían algunos oficiales de la corte, uno de los cuales me dijo:

–Se están produciendo grandes desórdenes. Es necesario que Vuestra Majestad se dé prisa y se instale en el trono. Luego pensaremos en la ceremonia de coronación... El pueblo no se ha creído las palabras del honorable ministro, quien pretendía justificar la negativa de Vuestra Majestad a asumir todas las formalidades de esta coronación. Ha asegurado en vano que se debía a un fuerte resfriado, que él mismo ha sido testigo durante el viaje de fragorosos estornudos reales... pero no le han creído. El sentimiento nacional ha sido sacudido en lo más hondo por esta noticia, y los pocos miembros que quedaban del ejército de los Dientes Blancos han abandonado sin más sus banderas para sumarse a las filas de los rebeldes. Es necesario adelantar su entrada en la capital, ya que los reaccionarios aún no se han organizado y no son capaces todavía de impedirlo. Los Dientes Negros están con usted. Si en el juicio público que Vuestra Majestad debe presidir hoy encuentra el favor popular, la monarquía todavía podría estar a salvo.

–Tal vez he podido mostrarme débil –dije yo entonces irguiéndome todo lo que podía y movido por no sé qué fuerza interior– frente a una exigencia que las costumbres contraídas en mi patria me hacen parecer un tanto repugnante, pero no lo seré nunca más ante los hombres que quieren sacarme del reino y privarme de los sagrados derechos que han sido transmitidos por mi padre. Si no puedo sentarme en el trono de Potikoros, sabré al menos morir defendiéndolo.

Y asomándome al quicio de la pagoda, mirando con ojos desafiantes a la multitud, exclamé en voz alta: «traedme mis armas y mi caballo, dejad que me ponga mi capa real, todos mis distintivos reales y la corona», y añadí mientras la cogía y me la ponía en la cabeza, «esta sí que sabré defenderla de todos los que intenten quitármela».

Mis ministros y mis oficiales, maravillados ante tal muestra de valentía, me trajeron rápidamente mi caballo y me ayudaron a colocarme los distintivos. Después, lleno de coraje, ensillé mi montura con la desenvoltura de un jockey y me dirigí en medio de ellos a la capital del reino y a mi palacio real.

Lo cierto es que, según avanzábamos, el coraje me iba fallando.

La poca lisonjera bienvenida de la población, la fría conducta de mis ministros, el griterío salvaje de los rebeldes, aquellos corrillos de Dientes Blancos que íbamos encontrándonos a cada instante en nuestro camino me erizaban los cabellos, o lo que se dice más comúnmente, me ponían los pelos de punta, como si mi sagrada epidermis fuese la epidermis del más vulgar y del más innoble de mis súbditos. Intentando encontrar como podía una diversión cualquiera a mis ideas, pensaba en cómo es posible que las gallinas estén siempre en un estado incesante de pavor, si es que ese fenómeno de la piel es en ellas constante, y no dejé de sentir una cierta conmiseración y piedad por el género de los *gallus domesticus*. Porque si no fuese así, ¿cómo podríamos nosotros expresar, queriendo atenernos fielmente a esa misma frase hecha, el estado de pavor de una gallina? ¿Podríamos decir entonces que las gallinas tienen la piel de gallina?

Ahora comprendo que aquellas elucubraciones que iba formulándome a mí mismo en aquel doloroso viaje no eran más que pueriles tonterías que no se avenían bien con mi dignidad de monarca; debo confesar, por otro lado, que me encontraba totalmente turbado, y que fue gracias a esa turbación por lo que pude llegar al palacio real sin que las causas de tal terror que me inundaba provocasen en mí otros padecimientos más sensibles y más complicados.

\*

El palacio real era un edificio estupendo: todas las maravillas, todas las delicias, todas las riquezas de Oriente estaban allí acumuladas sin ningún tipo de medida.

Mi padre había sabido conciliar fastuosamente la suavidad de las costumbres orientales con la severa grandiosidad de la arquitectura europea. No creo que haya en Europa palacios reales o palacios privados más elegantes. La verdad es que no he visto nunca, ni siquiera imaginado, edificios tan suntuosos y tan espléndidos; las paredes eran todas de madera de nogal de la India, y las uniones eran tan estupendas y la decoración de oro, marfil y plata, estaba labrada tan magistralmente y con tanta grandiosidad en sus dimensiones, que las proporciones y la elegancia de tales ornamentos no podían considerarse ni mucho menos inferiores a las de cualquier casa real europea.

Mi apartamento privado era uno de esos encantadores retiros que se sueña poseer a los catorce años, uno de esos que con frecuencia no se es ni capaz de tener una idea, uno de esos edificios que nuestra arquitectura, ceñida a los límites inexorables del arte y de sus propias tradiciones, no habría tenido nunca el atrevimiento necesario para imaginar ni la osadía de crear. Por desgracia, permanecí tan poco tiempo en ellos que me es imposible dar una descripción detallada. No he guardado en la memoria más que el detalle de las estrellas móviles que se perdían en el azul del techo, del que no se veía el fin, y que lanzaban por todas partes ondas de luz deslumbrante de color esmeralda. Tal vez en aquel cielo artificial estaba representado todo el sistema planetario, con sus elementos, con sus órbitas, respetando todas las leyes de su evolución. Recuerdo el suelo, elástico y móvil, totalmente aljofarado de rubíes, cuya elasticidad se combinada misteriosamente de forma que, cediendo suavemente a la presión del pie y levantándose por su propia fuerza, evitaba la fatiga de caminar, haciendo que se pudiese pasear por él durante todo un día sin notar el menor síntoma de cansancio.

Me vienen a la memoria unos tipos de incensarios colgados de unos arpones de oro macizo que sobresalían de las paredes y que se balanceaban por sí solos. Emitían un vapor perfumado en cuyas espirales volteaban figuras desnudas, las cuales cambiaban de forma y de color a cada instante, hasta que, unidas en una determinada altura, se iban haciendo más pequeñas hasta acabar transformándose en humo. Los efluvios de aquellos incensarios actuaban tan potentemente en los sentidos que noté una cierta ebriedad: no podía prestar atención al suavísimo canto de ciertos pájaros que no veía, pero que pensé debían estar encerrados en jaulas suspendidas en el azul del techo.

No hablaré de mi lecho, de mi trono real, de todos los muebles de mi estancia... sería imposible dar cuenta de la forma, del uso, de los detalles. Todo eran pieles sobrepuestas a otras pieles, intercaladas por pétalos de rosa que se cambiaban cada día; las sillas se acunaban solas y, si se quería, se paraban; por último, las damas de la corte –las más atractivas bellezas de Potikoros–, cubiertas simplemente por un velo color de rosa, iban y venían por las habitaciones ansiosas por satisfacer cualquier pequeño deseo mío, cualquier necesidad por inexistente que fuera, y cumplirlo tan rápido como el pensamiento.

En cuanto puse el pie en mi habitación privada, algunas de estas damas me presentaron mi nuevo vestuario de monarca y se dispusieron a quitarme mi traje de burgués (bajo la capa real que me había puesto en la pagoda, yo llevaba todavía en ese momento un traje de espiga que, por cierto, aún no había pagado a mi sastre) con la finalidad de prepararme, con toda la prestancia requerida y todo el esplendor de mi cargo, para presidir el mencionado juicio.

Pese a todo, mi pudor me impedía ceder ante la amabilidad de aquellas damas respetables. Notaba que me ruborizaba hasta la punta de la nariz, así es que intenté darles a entender que me oponía a ello diciendo:

–Estimadas señoras... queridísimas señoras... mis hábitos de higiene personal... el respeto que yo siento por sus personas... no me permiten mostrarme aquí con toda la simplicidad de mi traje natural... y además de eso, mi ropa interior, mis calzoncillos... en un viaje tan largo... sin tener acceso a un lavadero... ustedes entenderán...

Pero aún estaba por llegar lo peor: me di cuenta de que ninguna de ellas entendía la lengua de mi país y, no pudiendo hacer nada más, me dejé hacer con tanta turbación por mi parte como el lector se pueda imaginar.

Cuando me encontré totalmente vestido, ceñido y apretado como una morsa con los cinturones de ese traje tan ornamentado con láminas de metal y perlas, pregunté la hora fijada para el mencionado juicio público y, viendo en mi reloj (un viejo reloj de Ginebra que había tenido la precaución de cambiar según el meridiano de Potikoros) que faltaba por lo menos media hora, pedí que me condujeran a mi serrallo. Me metí entre las gentes de mi séquito, que me precedieron agitando gruesos abanicos de plumas o portando algunos de esos incensarios que había ya visto en mis habitaciones privadas.

¡Dios! ¡Dónde encontraré expresiones capaces de manifestar la sorpresa y la fascinación que me sentí al ver frente a mí a mi serrallo! Me quedé mudo y totalmente bloqueado, y apenas tuve fuerzas para pronunciar algunas palabras de despedida para los honorables oficiales de mi casa que me habían acompañado.

No daré ninguna descripción de aquel lugar: sería imposible. La elegancia, la comodidad y el lujo de mi apartamento eran una pequeñez al lado de la magnificencia de aquello que veía. Todo se confundía en una inmensa luz: era una de esas ilusiones ópticas que se experimentan cuando se es pequeño, algo similar a esas visiones que se tienen en esa edad cuando uno se frota las pupilas con el reverso de la mano.

Aquí y allá, entre los intersticios de una inmensa columnata, estaban colgadas unas telas de seda llenas de velos y encajes dentro de los cuales, como si fueran hamacas, algunas de mis muchachas vestidas con ese simple y delicioso traje de Potikoros se mecían mientras movían, gráciles, unos pequeños abanicos. Otras estaban sentadas en ciertos divanes de raso azul contándose cuentos de hadas y de genios; otras comían confituras o nueces perfumadas, mordiendo las cáscaras con sus pequeños dienteillos (creo que ya he dicho que las mujeres del serrallo eran todas de la tribu de los Dientes Blancos), otras, en fin, jugaban con sus velos, con las plumas de su tocado, o les daban de comer a unas tórtolas que no eran más grandes que nuestros reyezuelos o a pequeños colibríes más pequeños incluso que una mariposa.

Opala (yo la había buscado con la mirada nada más poner el pie en aquel santuario) se había cambiado de vestido y, radiante, con la belleza más atrayente que se pueda imaginar, se encontraba sentada en un asiento más elevado, una especie de trono que ella ocupaba como signo de distinción.

Su graciosa cabeza reposaba en actitud pensativa sobre un suave cojín de terciopelo; sus piecitos, cubiertos por unas zapatillas imperceptibles de un tejido sedoso casi transparente, apenas reposaban sobre un taburete de oro y de marfil, sus manos, llenas de una tática voluptuosidad, le colgaban a los lados en una postura de abandono y sus largos párpados, semi cerrados, no dejaban adivinar bien si dormía o si estaba dormitando entre ensoñaciones.

Al sonido de mis pasos (ninguna de las zapatillas de mi guardarropa me entraban en el pie, así que llevaba mi único par de botas de media caña de doble suela), Opala se sobresaltó y, viéndome, se deslizó de su trono para venir a arrodillarse a mis pies.

En un instante, todas las cortinas que estaban suspendidas se deslizaron hasta abajo, hasta el suelo; las muchachas salieron vestidas tal cual estaban y se postraron, también ellas, a una

corta distancia de nosotros. Una música divina y susurrante comenzó entonces a oírse por el serrallo y a electrizarme con sus notas.

–Nobles damas –dije yo levantando a Opala del suelo y dirigiéndome a las demás–, nobles damas, hagan lo mismo, por favor... insisto en que se levanten; aquí no vale la etiqueta de la corte, aquí no hay normas de etiqueta... Les ruego que consideren mi real persona como si fuera la de un simple amigo, como a un familiar... yo... intento introducir algunas modificaciones en el régimen interno de esta nuestra sociedad... quiero decir, algunas leyes de igualdad, una paridad de derechos, una igual repartición de...

Y no viniéndome a la cabeza la palabra que debía utilizar, temiendo prometer demasiado y deseando, por otro lado, encontrarme aunque fuera un instante a solas con Opala, añadí:

– Bien... sé bien que lo que yo intento hacer... Les ruego, mientras tanto, que vuelvan a sus cortinajes, a sus nidos... les ruego que vuelvan a ocupar sus divanes... yo me comprometo a volver más tarde... con tiempo... En cuanto me lo permitan las gravosas exigencias de mi cargo vendré a rendirle a cada una de ustedes el debido homenaje de mi respeto y admiración.

La Serenidad de mi padre tuvo un gran acierto al introducir en el sistema educativo del serrallo la enseñanza de la lengua de mi país, así es que todas aquellas muchachas volvieron al instante a sus cortinajes mientras que Opala, previendo mis evidentes deseos, me tomaba de la mano y me conducía a su habitación particular.

Nos sentamos en una suave alfombra de Persia. Yo estaba tan cansado por los esfuerzos realizados durante la jornada y tan turbado por todas aquellas cosas impresionantes que aquel estado de postración me inducía casi por necesidad a la ternura de una relación más confidencial y sincera.

–¡Qué buena eres! –le dije abrazándola–, ¡qué bella eres! ¡Criatura divina! Me habéis precedido en este palacio real, donde no me quedaré tal vez durante mucho tiempo y de donde no sería doloroso alejarme si no fuera por el pensamiento de vuestra pérdida. No pensaba que os encontraría enseguida aquí, os lo agradezco; sentía justamente la necesidad de relajarme un poco con vos tras los dolorosos desvelos que me provoca mi estado.

–¿Tanto puedo en vuestro corazón? –dijo la muchacha– ¡Sí que os soy grata! Oh... vos sois tan distinto a vuestro... sí, a vuestro aburrido padre. No le gustaba más que le leyéramos cuentos, pasear arriba y abajo por nuestras salas, regalarnos algún juguete, que le acompañásemos, cogidas de su brazo, hasta la puerta de su apartamento, que le sostuviéramos la cola del traje... Era insufrible, disculpadme... pero era insufrible... Lo sé, creo que tenía setenta años.

–Más o menos.

–¡Pues eso! Pero vos sois tan joven, tan bello, tan vivaz. No sabéis... yo temblaba viéndooos en la pagoda... temía que se os obligase a sufrir esa bárbara costumbre de nuestro país. No es que me asuste el pensamiento de que podáis perder vuestro trono, pues os amaría lo mismo y vos me amaríais aún más; sino que temblaba por mí misma... me repugnaría veros con la nariz perforada, os abrazaría con disgusto. Si hubieseis visto a vuestro padre... ¡qué pinta tenía vuestro padre con la nariz traspasada por aquel hueso!... Pero... ¿qué haréis para evitar tal suplicio? ¿Tenéis claro que no lo haréis?

–Sí.

–¿Y pensáis que podréis evitar el cumplimiento de esa cruel obligación?

–No lo sé –dije yo–, pero sí sé que estoy decidido a no hacerlo. Y aun más sabiendo que vos me preferís así, que no me amaríais de otro modo...

–Oh, sí, sí –dijo la muchacha abrazándome con inocente coquetería–, no quiero, no, que os echen a perder vuestra nariz, esa nariz griega, esa nariz tan graciosa... Pese a ello, os amaría de cualquier modo. Y si tuvieseis que abandonar esta isla, os seguiría igualmente. ¿No es cierto que me dejaríais seguiros?

–Soy yo –dije– quien os seguirá, quien, perdiendo mi reino, encontraré un justo consuelo en el hecho de tener vuestro amor. Porque... solamente con que vos me améis, con que estéis dispuesta a refugiarnos conmigo en mi país, me dará la fuerza necesaria para oponerme a todas las torturas que me acechan. Creo que los tesoros de mi padre superan con mucho las más ricas fortunas que hay en Europa, y, en cuanto a los medios para la vuelta, mis ministros son lo bastante corruptibles –como todos los ministros que he conocido en mi país– como para darles un poco de coba y poder llegar a un acuerdo con ellos.

–¡Cómo me alegraría ir con vos a vuestro país! No piense que podríamos ser felices aquí dentro. No amamos a nadie, nosotros; nadie nos ama: yo, por ejemplo, me consideraba la muy desventurada antes de veros; y ahora... de veras siento que seré felicísima con vos, tanto más si es lejos de aquí, porque... entre estas damas... hay muchas más agraciadas que yo, muchas de ellas son más encantadoras que yo, muchas...

–Imposible –dije yo con firmeza.

–Oh, sí –dijo ella–, algunas son más agraciadas que yo... y deberéis admitirlo.

–Nunca.

–Lo haréis.

–Vamos –le dije abrazándola–, no penséis en esas cosas.

«Una escena de celos a estas horas», pensaba para mí entretanto. Y viendo que a Opala se le habían humedecido los ojos, llenos en un instante de lágrimas, pensé que debía darle un giro más amable a nuestra conversación... aunque lo cierto es que no encontraba ningún tema divertido que me distrajesen también de mis pesares. Cambié de tema de improviso.

–¡Qué ojos más pillos tenéis! –le dije mirándola con un aire entre admiración e insolencia.

–No es verdad.

–Sí, lo es, ¡tenéis realmente unos ojos maravillosos! ¡Y qué pelo! Dejadme tocarlo... ¡qué trenzas más tupidas y abundantes! Pero, ¿no sentís frío en los pies, calzados así con estas zapatillas casi transparentes?

–No.

–Es imposible. ¡Qué piecitos! Apuesto a que son más pequeños que mi mano. Veamos, permitidme que los mida.

–Aquí los tenéis.

–Veis: sobra toda la uña del dedo, así... ¡Sois tan graciosa! ¿Cómo no amaros, bellísima criatura?

–Vamos, vamos, me aduláis...

–No, no es cierto.

–Sí.

–No, os lo juro.

–Jurad solamente que me amáis.

–Lo juraré luego. Dadme un beso.

–Sí...

\*

Pero Opala había dicho muy rápido esa palabra; justo en el momento en que empezaba a inclinarse hacia mí para besarme, su rostro se quedó helado a medio camino... había escuchado un inesperado ruido en la puerta de la estancia.

–Majestad, daos prisa –gritaba desde fuera el primer ministro con su estentórea voz–. La hora prevista para el juicio ya ha pasado y la multitud os espera con impaciencia. Una mayor demora podría empeorar aún más la complicada situación política en que estamos metidos, no les hagáis esperar más.

–¡Dios mío! –dije, preguntando de nuevo a mi viejo reloj de Ginebra– es cierto, pasan ya varios minutos de la hora fijada. Aunque esto no deja de ser un abuso... ¿soy o no soy una autoridad soberana, absoluta? ¡Venir a molestarme, sorprenderme así, en mis estancias privadas, interrumpirme durante la expansión más ineludible de mis tiernos quehaceres domésticos! Si consigo consolidarme en el trono, reharé de arriba abajo el reglamento interno de mi casa.

Y acordándome de que el ministro me esperaba fuera de la puerta añadí en voz alta:

–Voy, ya estoy con vos, avisad al pueblo.

Abracé entonces a la muchacha diciéndole:

–Es todo un menosprecio a mi persona venir a importunarme en este momento. ¡Qué horror!... pero nos veremos esta tarde.

Me fui directo a la sala del juicio. Era mi intención mostrar una postura severa, imponerme, hacer que se me temiera; me parecía que sería mucho más eficaz que mostrar una indulgencia que mis súbditos ni de lejos se merecían.

Además de esto, tenía en mente introducir en las leyes del estado algunas disposiciones que, al mostrarse sabias, darían al pueblo una imagen más favorable de mi capacidad y de mi sabiduría gubernativa. «Seré severo –me decía mientras ponía el pie en el quicio de la sala–, seré inflexible». Y debo confesar que en aquellos momentos iba maquinando por dentro funestos proyectos que perjudicarían a mi pueblo. «Si logro consolidarme en el trono; si con los tesoros de mi padre puedo formar un partido numeroso afin a mi causa, cambiaré al instante los viejos estatutos del reino, –rumiaba dentro de mí–. Cambiaré el gobierno constitucional que me tiene atadas las manos en un gobierno despótico. Daré, como hizo mi padre, un golpe de estado. ¿Qué es esto de gobierno constitucional? Una burla a mi persona, a mi misma calidad de rey, a las tradiciones gloriosísimas de mi casa real. ¿El pueblo hace lo que le quiere y yo debo decir que sí con la cabeza como un guiñol de Núremberg cuando se le tira del hilo que lo maneja?».

Yo había aprendido en mi país cómo debe gobernarse una nación: entonces era un súbdito más, pero en aquel momento... No se trataba más que de invertir los roles. «¡Ay de aquel jefe de estado –me repetía una y otra vez– que no sabe hacer de su pueblo un pueblo lleno de perfectos cretinos y que, en lugar de pensar en disfrutar de todos los recursos de su posición y de dar al país un buen número de súbditos con mezcla de sangre real y plebeya, se ocupa concienzudamente del futuro y de la dignidad de esa nación que ha puesto su destino entre sus manos! Esa cabeza coronada es una cabeza que ya no está sobre sus hombros. La civilización es un hacha con tendencia a cortar las cabezas de aquellos que llevan corona».

He de confesar que mi orgullo no le ponía ningún límite a mi fantasía. En ese instante de entusiasmo la teocracia misma era poco para mis ambiciones.

Entré en la sala y tomé sitio en el trono: a ambos lados estaban los ministros, frente a mí, los culpables y, alrededor, la multitud.

Los Dientes Negros se alzaron y me dedicaron una fragorosa ovación, pero los perversos Dientes Blancos, con sus horribles dentaduras blancas, armados de pies a cabeza, me miraban torvos y desdeñosos en silencio. Di entonces un pequeño discurso de ocasión que provocó algunos aplausos en la tribuna de los periodistas a sueldo. Para dar mi gran golpe de efecto, pedí que me trajeran todos los volúmenes que contenían las leyes del estado y le pedí a mi secretario particular que leyese los nuevos reglamentos que había ido improvisando durante el largo viaje hasta Potikoros y que pretendía insertar en aquellos estatutos.

Consistían en una serie de artículos relativos a la abolición del melodrama en el teatro potikorés, basándome en la siguiente razón: que el drama musical es el sinsentido más grande que hay, el absurdo más monstruoso y más ridículo del que la ciencia es culpable. A este proyecto se le añadía otro relativo a los mimos, a los bailarines, a los tenores y a los barítonos de tráquea más o menos dilatada; a los primeros, a los tenores, se les debía infligir la pena de hacer el ridículo por el mero derecho de ejercitar su oficio; a los segundos, los barítonos, se les imponía la obligación de que recordaran que todo su mérito residía en la forma y en las dimensiones de su tráquea.

Un segundo proyecto de ley regulaba los derechos de los autores y de los editores. Cincuenta artículos se referían exclusivamente a estos últimos. Y eran tan severos y, al mismo tiempo, tan justos, que siento un gran dolor por tener que callarlos ahora dada su prolijidad. Me limito a señalar que en uno de ellos, el que se refería a los casos de piratería editorial, la propuesta de pena era tener al editor colgado de los pies hasta su muerte. Y creo que incluso así era poco.

Otros artículos establecían penas para los delitos literarios. Eran severamente castigados los trabajos de recolección de textos en antologías y aquellos volcados en la mera escritura de circunstancia; en definitiva, esos trabajos que se hacen tan solo cargando peso sobre las espaldas pero que intentan hacerse pasar por trabajos hechos con la cabeza, etc.

Un apéndice de esta disposición hacía referencia a esa clase de profesores que se creen escritores, a los que se culpaba de ser responsables ante la posteridad de la formación eunuca y de la catalepsia intelectual a la que se ha sometido a las jóvenes generaciones de nuestro tiempo.

Otra disposición legislativa trataba del hambre impuesta y del hambre usurpada; proponía penas para los escritores de tipo funambulista; condenaba a perpetuo destierro de la isla a los poetas que atentaran contra el bien público dando lectura de sus versos ante cualquier infeliz obligado a padecer tal violencia, y prohibía, finalmente, la representación del drama y de la tragedia, consideradas como las más ridículas parodias del dolor y de la desgracia humanas.

Eran, en una palabra, un conjunto de leyes inspiradas en la más alta sabiduría, y mi mortificación no fue tan grande como mi maravilla cuando entendí que todas ellas habían sido ya incluidas en el Código de Potikoros desde los tiempos en que esta isla se constituyó como república.

¿La república había sido pues útil en algo? Por primera vez comprendí que el golpe de estado de mi padre había tenido, en sí mismo, el carácter de una indigna traición, y me sentí tentado de apreciar de forma más benigna a aquellos Dientes Blancos que, con su postura amenazante y sus terribles incisivos tallados como agujas de media, reclamaban la restitución del primer sistema gubernativo del estado, la república.

De todos modos, en ese momento no podía, como hubiese querido, pararme en estas consideraciones. Por otro lado, mis propios intereses personales me habían hecho difícil el apreciarlas. ¿Pensáis que todos los que se han sentado en un trono alguna vez –tal y como yo lo

hice— no se han planteado en algún instante determinado las mismas consideraciones aunque luego las hayan acabado enterrando en el fondo de su conciencia movidos por el mismo espíritu egoísta?

Un hecho maravilloso se presenta, desde las primeras edades de la historia de los pueblos, a los ojos del observador y del filósofo: cinco o seis listillos con estudios legislan con el látigo los destinos de toda esa masa diezmada de ovejas que es la humanidad. He leído, no sé dónde, este dicho: «mala bestia es el hombre, cosa divina es la humanidad». ¡No es cierto! Yo he tenido siempre que mirar al hombre, al individuo, a la criatura aislada, para poder encontrarme menos a disgusto frente a él que con la masa de los hombres; desde que tengo conciencia, no me he reconciliado, como mucho, más que con tres o cuatro de ellos, pero creo que no me reconciliaré nunca con el resto de la humanidad. Por otro lado, esta creencia ha dejado ya de hacerme daño.

Aunque me estoy dejando llevar por banas digresiones.

Había llegado ya el momento de comenzar el juicio, así es que hice que se presentara el primer condenado y se procedió a la lectura de la acusación.

Yo era todo oídos (diría, usando una frase hecha inglesa, que era todo orejas), pues no ignoraba que mi destino dependía del resultado de aquel juicio.

La acusación se había redactado, más o menos, en estos términos:

«Akriundaz, de la provincia de Pikliya-pokenos, de treinta y dos años, perteneciente a la tribu de los Dientes Negros, de oficio captor de mirlos blancos, ha sido imputado por el robo de dos panes en la tienda de Srikis Tenariabikeloz, sita en la avenida principal de nuestra ciudad de Potikoros, tras la rotura de un escaparate y sin que haya circunstancias atenuantes».

Aunque la lectura de la acusación en potikorés me había poco menos que destrozado los tímpanos de ambos oídos, reordené como mejor supe mis ideas e invité al imputado a exponer su defensa.

—La captura del mirlo blanco —dijo él— convertida en una actividad más difícil y menos lucrativa tras la introducción del mirlo negro en la isla llevada a cabo por la Serenidad de vuestro padre como homenaje a nuestro pueblo, y habiendo, por lo tanto, provocado la desvalorización de los mirlos de otros colores, ha hecho que me encuentre desde hace algún tiempo en tal precariedad que me es imposible vivir del fruto de mi negocio. Así es que esta mañana he pedido al honorable hornero Tenariabikeloz que me diera a cuenta algunos panes. Tras negarse a hacerlo, he roto el cristal del escaparate y he cogido dos. Yo soy un honesto Diente Negro. La causa principal de este acto violento ha sido mi deseo e intención de festejar, según me permitían mis posibilidades, la subida al trono de Potikoros de Vuestra Majestad.

Esta defensa, en la que no faltaba el aderezo de la adulación, me predispuso a favor del imputado.

—Deberías haber dado a conocer a las autoridades de vuestro pueblo (Pikliya-pokenos, si no me equivoco) que os encontrabais en la situación que acabáis de exponer —dije yo—. Este solícito inspector de policía que tengo a mi lado os habría autorizado a pedir limosna sin necesidad de violar la ley de la honradez con un acto de apropiación tan violento.

—¡Pedir limosna! —se sobresaltó maravillado mi ministro mientras veía cómo los que estaban escuchando abrían los ojos como platos al oír tal palabra.

—Sí —continué en voz alta—, se le habría autorizado a ejercer la mendicidad, se le habría proporcionado la pertinente chapa distintiva, tal y como es costumbre hacer en los países civilizados de Europa.

Un murmullo inmenso se fue levantando entre la multitud, un murmullo de desaprobación universal. Yo noté cómo me iba subiendo la sangre de los pies a la cabeza y, de repente, cómo caía de la cabeza a los pies para volver a remontar el camino de nuevo hasta la cabeza.

–Ignoro –añadí con coraje– cuáles son las leyes policiales a este respecto en estas tierras, y es evidente que de momento lo que he dicho puede no satisfaceros. Será una de mis prioridades informarme cuanto antes.

–Entre nosotros –me interrumpió mi secretario particular– la mendicidad no se admite bajo ningún concepto; apenas conocemos el significado de esta palabra a través de unas pocas noticias que hemos tenido de los usos predominantes en Europa. En la isla de Potikoros, todos y cada uno de los súbditos tiene derecho a un trabajo y, en caso de incapacidad, a recibir una manutención a cargo del estado.

–Son, sin duda, leyes verdaderamente considerables –dije yo–. Doy las gracias a mi secretario particular por haberme informado, pero... retomemos el curso de nuestro juicio: el honorable hornero... Tenar... Tenar...

–Tenariabikeloz –completó uno de los ministros.

–Tenariabikeloz... ¿se encuentra presente en la sala? Si es así, que confirme si es cierto que el imputado le había pedido los dos panes a cuenta antes de robárselos.

El hornero se acercó a la mesa presidencial y confirmó que era cierto.

–En tal caso –continué–, ciñéndome a los hechos, oída la justificación del acusado, vista la necesidad de mantener invioladas las leyes fundamentales de cualquier derecho civil, teniendo en cuenta la declaración de la víctima del robo, así como el resto de las causas atenuantes, condeno al ya mencionado Akriundaz (este era el nombre, creo), captor de mirlos blancos, a la pena de cuatro años de trabajos forzados.

¡Ojalá no hubiese pronunciado nunca esa sentencia! De repente un grito de desaprobación brotó de entre la multitud, un grito tan fragoroso y feroz que incluso mis mismos ministros se asustaron. Los cabellos se me erizaron tanto en mi regia cabeza que pensé que la corona debía haberse alzado al menos dos buenas pulgadas del cogote. Los Dientes Blancos, rechinando sus terribles incisivos, pedían que se liberase al acusado y que, por el contrario, se le abriese un proceso al honorable hornero Tenariabikeloz. Aducían para ello el derecho que tenía el primero de apropiarse de aquellos panes que había pedido y que le habían sido negados, y citaban tal o cual artículo de la ley en el que se decía que cualquier ciudadano necesitado que, por el motivo que fuera, estuviese impedido para poder trabajar, podía exigir una manutención gratuita a cargo de particulares ricos o del estado.

No sé cómo fui capaz de calmar aquel tumulto. La firmeza de mi conducta y la de mis ministros –siento que debo hacerles justicia en esto– logró que, poco a poco, se restableciese un tanto el orden en la asamblea.

La amenaza de hacer desalojar la sala usando medio pelotón de Dientes Negros dio resultado.

En cuanto se restableció la calma, ordené que se trajese al segundo culpable.

Era el director del diario *El Juicio Universal* (el periódico oficial de Potikoros), que había sido acusado de causar el deshonor a una honesta familia publicando algunos rumores infames carentes de toda veracidad.

El honorable director me pareció una persona seria y merecedora de todo respeto, dejando de lado que yo me encontraba, en algún modo, unido a él por una vieja intimidad familiar y laboral. Así es que sentí el deber de defenderlo y de pronunciar una sentencia bastante favorable para él.

–¿Dónde está el gerente? –pregunté–. Si el acusado no es el director responsable del periódico, que se me traiga al gerente y se deje libre al periodista.

–¡El gerente! –exclamó mi juez instructor–, ¿qué es el gerente? ¿Es posible que una persona cualquiera se haga responsable de los delitos de otra? ¿Castigamos los delitos o castigamos las conciencias?

–Los sistemas como este –dije yo– son frecuentes en todas las naciones de Europa. Además, yo no puedo juzgar una acusación como esta sin conocer las leyes concretas que regulan la prensa potikoresa. Por otro lado... me parece que este ha sido un fallo cuanto menos menor: una simple reprensión... una simple advertencia. No pronunciaré mi sentencia, de todos modos, hasta que no tenga pleno conocimiento de las leyes que ahora acabo de mencionar. Le ruego al honorable magistrado que haga entrar al tercer imputado.

Habiendo salido airoso de la situación a duras penas, miré a la multitud para conocer la impresión que pudieran haber producido mis palabras. El desorden se había renovado. No era exactamente el mismo barullo, la misma desaprobación teatral de antes... aunque más o menos. Se veía bastante claro que la impaciencia del auditorio acabaría desencadenando algún tipo de manifestación más enérgica y más difícil de reprimir. El interés que despertaba el tercer acusado, sin embargo, ayudó a que se apaciguaran sus ánimos.

Se trataba de un funcionario del gobierno imputado en un grave delito de prevaricación tras haber sustraído una suma de varios millones de las cuentas del estado. Tal y como suele suceder en casos como este, las pruebas eran cuanto menos manifiestas pero refutables de mil maneras distintas, de forma que fácilmente podían dirigirse a inculpar a otros funcionarios. Yo conduje e iluminé en algunos puntos el desarrollo del proceso, pero, aunque era unánime la convicción de que se trataba de un delito, las pruebas que la ley requería no aportaban todos los datos necesarios para pronunciar un veredicto de culpabilidad.

Yo me encontraba metido de lleno en una situación insostenible, digamos que entre la espada y la pared, considerando que el acusado era un Diente Blanco y formaba parte de esa tribu de la que debía granjearme su favor con especial cuidado, que pertenecía a las altas esferas del gobierno en las que reside el principio de que una mano lava la otra mano, y que la cantidad sustraída hubiera sido considerada en mi país una bagatela sin importancia, una especie de *movimiento de cifras* (palabras con las que algunos gobiernos constitucionales definen el robo a manos de funcionarios gubernamentales)... con todo ello, creí que debía mostrarme lo suficientemente severo en la sentencia dejándolo fuera de su puesto y exonerándolo de su cargo.

Fue la chispa que prendió la mecha; el furor popular se manifestó tan unánimemente, tan violentamente, que me di cuenta enseguida de que no había medio alguno de contenerlo. Mis mismos ministros se quedaron perplejos tras escuchar lo estúpido de mi sentencia y, temiendo que los rebeldes los consideraran como afines al rey, se apresuraron a retirarse prudentemente a la antecámara. Yo me quedé paralizado, petrificado, en el trono. Solamente después de unos segundos, cuando me di cuenta de que la multitud empezaba a gritar «abajo el rey, destituyamos al rey» y otras gracietas de este tipo y que se aprestaban a saltar a la tarima para capturar mi real persona, pensé en ponerme a salvo dentro del palacio real.

No diré cuáles fueron los pensamientos que me pasaban entonces por mi cabeza, rápidos, tumultuosos, absurdos todos...

La incertidumbre, sin embargo, me duró solo un instante. En cuanto vi que las gentes de mi propia casa intentaban refugiarse en el interior de mis habitaciones secretas y que no solo no les importaba nada salvar mi real majestad, sino que ya podía darme por contento si no

buscaran ellos mismos directamente mi ruina, y que, por otro lado, los Dientes Blancos habían penetrado ya en algunas salas del palacio real... decidí ponerme a salvo y huir.

\*

Me fui precipitadamente hacia el serrallo, pues no tenía fuerzas para abandonar mi reino sin llevarme al menos conmigo a esa muchacha que tanto me había fascinado. Así que, abrazando a Opala, le dije:

–La revuelta está a punto de arrebatarme el trono y la vida... huyamos, ven conmigo. Yo seguiría siendo el monarca más feliz, el más rico, el más afortunado, si pudiera pasar el resto de mi vida contigo... si tú fueras mía, mi querida Opala, ¡mi dulce muchachita! Sí, sí, huyamos a mi patria, allí donde la dignidad y la conciencia popular libran a la monarquía de estos peligros, allí donde los reyes no están obligados a ponerse un hueso de ballena en la nariz, sino que son ellos mismos los que se pasan por las narices a sus devotísimos súbditos... ven, ven... Pero deja que antes coja los tesoros de mi padre... Por cierto, ¿dónde están esos tesoros de mi padre, ese fabuloso diamante, esas esmeraldas...?

Opala, abrazándose a mi cuello con sus brazos blancos y delicados, me decía con voz sollozante:

–No salgáis, no salgáis de aquí. Tal vez los Dientes Blancos no entren en este templo y respeten el culto que estas vírgenes rinden al amor, tal vez...

–Es imposible –la interrumpí yo–. Huyamos, huyamos, vayamos hacia el mar. Si pudiéramos atravesar la capital sin que nos reconociesen, si...

Pero justo en aquel instante se abrió de par en par la puerta del serrallo y una turba de Dientes Blancos apareció amenazante en el quicio. Yo solo vi una cosa, sus dientes, tan horribles de los *blancos* que eran, largos, afilados, sobresaliendo de unos labios que la ávida costumbre de morder había deformado y contraído dándoles un gesto feroz. Lo volveré a decir: no vi más que sus dientes. Incluso en estos momentos en que escribo, esas horribles ristas de dientes que rechinaban por sí solas como si fueran independientes de sus dueños, como si estuvieran royendo algo que no podía verse, se me asemejan a esas dentaduras artificiales de un cadáver expuestas sobre el fondo de terciopelo negro de una vitrina. Verlas y estremecerme y quedarme allí mismo inmóvil y petrificado como si hubiese echado raíces, fue todo uno. Un Diente Blanco se aventuró a sobrepasar el quicio de la puerta y vino hacia mí lanzándome una especie de jabalina que tenía entre las manos. Pasó en un instante. Opala lo vio, se giró y se interpuso y... ¡oh, Dios mío!... recibió el golpe mortal que me había sido destinado a mí.

No intentaré evocar aquí aquel fatídico momento. Todavía veo su cándido seno desgarrado con una profunda herida, veo sus grandes ojos zambulléndose en la muerte y bañados en lágrimas, y escucho sus últimas palabras interrumpidas por leves suspiros: «muero por ti... te he amado tanto... recuérdame».

Conmovido, con la razón perdida, furioso frente aquello que veía venir hacia mí, quise entonces lanzarme, indefenso como estaba, contra los rebeldes... pero aquellas horribles dentaduras ocupaban todavía mi visión. Las veía allí, largas, blancas, ante mí, con vida propia como los diente de un cadáver, y solo oía aquel sonido sordo, aquel crujido frío y seco que hacían al rechinar los dientes unos contra otros. Me quedé a mitad de camino; algo negro me pasó ante mis ojos y sentí que mis fuerzas me abandonaban... vacilé y caí al suelo sin sentido.

Cuando recobré la consciencia me encontraba encadenado y rodeado por un grupo de ancianos de la tribu de los Dientes Blancos que habían constituido expresamente un consejo de guerra para juzgarme.

Se me leyó el acta de la acusación, en la que se me imputaba el haber querido subvertir las leyes del estado con una interpretación falsa y tendenciosa de las normas que lo regían, de haber despreciado las costumbres del país (costumbres que tenían la consideración de leyes) al negarme a agujerear mi griega nariz con aquel gracioso ornamento de ballena, de haber puesto en gran peligro la tranquilidad y la seguridad de la nación, obligándola, siguiendo la decadencia de mi propio poder, a volver a adoptar la forma primitiva del gobierno, el régimen republicano, o a elegir un rey nacional. Debido a aquellos delitos se consideraba que había perdido el derecho al trono de Potikoros y se me condenaba a la pena de muerte por ahorcamiento.

Se me invitó a que expusiera mi defensa.

—Antes que nada —dije—, no puedo admitir el derecho de este honorable Consejo de Dientes Blancos a juzgarme. Aquí veo representada únicamente a la mitad de mi población. ¿Dónde está la otra mitad? ¿Dónde están los dignos representantes de los Dientes Negros? Pero, aunque así fuera, aunque formaran parte de este consejo, los derechos de un rey no pueden ser puestos en tela de juicio por sus súbditos, así como sus delitos (¡si es que un rey puede cometer algún delito!) no pueden ser ni juzgados ni castigados por ellos. Vine aquí, a un país cuya legislación se había relajado durante un largo interregno, en el que la demagogia comenzaba a difundir sus doctrinas revolucionarias, un país cuyas leyes estaban siendo violentadas por una anarquía imposible de frenar. Vine aquí llamado por el voto popular, invitado por una delegación que representaba a la nación y elegido tras el voto de todos los gobiernos de Europa. Vine a gobernar este pueblo ciego y descarriado que necesitaba ser reconducido bajo un régimen monárquico, vine movido por un puro instinto de humanidad, por un simple espíritu de abnegación. Otras inquietudes e intereses me retenían en Europa. ¡Mi sangre, la sangre de mi padre, es una de las más antiguas y más nobles de entre todas las dinastías de ese gran continente! Tuve piedad de vosotros; yo había venido a traeros el *orden* y la felicidad que reinan en muchas capitales de aquellos estados; me sacrifiqué para cambiar mi gorrito de algodón europeo por un turbante de plumas, a recibir cuarenta millones de asignación, a hacer vida de monarca en este palacio real... hice todo eso por vosotros.... ¿Y cuál es la recompensa que me habéis dado a cambio? No quiero justificarme ya más: la raza de los reyes es una raza especial, y un rey que se precie no podrá admitir en vosotros el derecho a juzgarlo. Los historiadores profesionales y los devotísimos súbditos que nunca faltarán en las generaciones futuras serán quienes me juzguen. He dicho.

Un estallido de feroces risas siguió a mis palabras, mientras de entre la multitud se elevaba una sola voz que gritaba: «¡a la sogá, a la sogá!».

Acto seguido me condujeron al lugar destinado a mi suplicio. Era una sima profunda, inmensa, que se abría en el seno de una montaña; en el fondo de ese abismo, por encima de sus bordes de granito y metal cortante como cuchillas, sobrevolaban bandadas de halcones y águilas.

Me ataron a una cuerda anudada en la punta de un árbol, el cual, inclinándose sobre el abismo, pendía justo en mitad de la sima. Antes de que soltaran la cuerda y me suspendieran perpendicularmente sobre el abismo, aún pude dirigir algunas palabras a los Dientes Negros:

—Os pido —les dije— que mis restos reales sean llevados a Europa para que reciban allí sepultura en la tumba de mis padres. De lo contrario, si no cumplís este mi último deseo, mi nación enviará inmediatamente una flota a bombardear los puertos de Potikoros y adueñarse de la isla.

En aquel momento no pensaba que me fuera posible salir de aquel abismo y que pudiera evitar hacerme pedacitos mientras caía en las puntas de granito que constituían su fondo. Comprendía también perfectamente que mis restos debían de tener de sagrado lo mismo que los restos de una rata de alcantarilla, pues el cuerpo de un rey y el cuerpo de un mendigo producen, a fin de cuentas, el mismo tipo de gusanos. Tal y como había leído en Hamlet, puede pescarse un pez poniendo en el anzuelo un gusano que devoró el cuerpo de un rey y un mendigo podrá comerse ese pez, de forma que el cuerpo del rey acabe en los intestinos del mendigo. Aun así, mi vanidad me empujó a proferir aquellas palabras.

Vanidad inútil, por lo demás, pues los Dientes Negros volvieron a sonreír con esa sonrisa feroz que poco antes me había helado la sangre en las venas, contrayendo los labios en aquel gesto infernal del que no sabría daros una mínima idea sin traer a colación lo que vemos cuando los mastines y las fieras están a punto de abalanzarse sobre una presa, y que nosotros describimos diciendo: enseñan los dientes.

No logré suscitar ningún tipo de duda respecto a mi suplicio.

Me condujeron al borde del precipicio y me empujaron de tal forma que, estando atado a la cuerda, me encontraba suspendido perpendicularmente encima de él. Los caballeros de los Dientes Blancos, mis ministros y las personas de mayor autoridad del estado, estaban apostados en círculo alrededor del borde de la sima, intentado cortar la cuerda que me tenía suspendido lanzándole flechas.

Era un suplicio largo, lento, cruel y tremendamente atroz. Cada trencita de la cuerda cortada se iba arremolinando formando ricitos a un lado y otro de la soga, volviendo cada vez más fino el centro de la misma al que se dirigían las flechas. Después de dos o tres horas de infinitos sufrimientos, la cuerda se había roto por tantos sitios que no sostenía mi peso más que por un par de hilillos.

Curvándome y mirando por debajo de mis pies, veía el abismo negro y profundo que me aguardaba, las aves carroñeras que ya esperaban mis restos para devorarlos y, aquí y allá, los huesos ya blanquecinos de los infelices que habían padecido antes que yo aquel tremendo suplicio...

Un solo hilo mantenía aún la cuerda, las flechas pasaban a mi alrededor desde todos los lados y no acertaban a darle: yo miraba la cuerda y la sima, luego la cuerda, luego la sima, y me acurrucaba en el aire, me doblaba, como si haciendo eso pudiera librarme de caer al fondo del abismo.

No sé cuánto duró aquella agonía. De repente una flecha acertó en la cuerda, la rompió, me precipité al vacío, solté un grito de horror y... oh, ¡Dios mío!... al despertarme me encontraba en mi propio lecho.

—¡Qué vergüenza! —me dijo Electra apoyada con sus codos en el cabezal de mi cama—. Estás durmiendo desde ayer, desde hace veinticuatro horas...

—¡Veinticuatro horas!

—Sí, con esta costumbre tuya de beber... estaba a tu lado velándote inquieta.

—¡Veinticuatro horas! —me repetí a mí mismo totalmente aturdido: un sueño de un día, entonces ahora...

—Es por la tarde. Has dormido un día entero.

—¡Un día!

Así es que entonces, mis lectores, ¿aún dudáis de que fui rey por un día y de que esta es la historia de veinticuatro horas de mi vida?

**Iginio Ugo Tarchetti, *En busca de la muerte***

Hace algunos años, en un viejo edificio de la calle Recourse de Londres conocido con el nombre de *Casa de los Juegos de Azar*, se reunían cada tarde todos los elegantes jóvenes del barrio llamados comúnmente *Reckless-men* para apostar algunos miles de libras jugando al *whist* o a las cartas, pero, sobre todo al *juego de los diamantes*.

Los *fashionables*, los jóvenes modernos de ese barrio, después de cabalgar por las calles de Regent's Park o de practicar la esgrima en los salones de Mr. Wooden, el célebre espada-chín, o tras haber competido en las regatas del Támesis, tenían con frecuencia ataques de *spleen* tormentosos, horribles instantes de aburrimiento, de ese aburrimiento frío, lleno, profundo y mortal que no pueden experimentar más que los ingleses y que tanto se parece a su cielo, a su lluvia y a su perenne niebla. Era natural que sintieran, pues, la necesidad de sensaciones más vivas, de emociones más excitantes y que, no pudiendo procurárselas de otro modo, fueran a buscarlas en el juego. El carácter de los ingleses es frío y sosegado, pero en el fondo de su corazón siempre hay algo de palpitante y vivo. Ellos sienten y padecen constantemente, muy a su pesar, el peso de su naturaleza lenta e inflexible; las mayores excentricidades de los ingleses no indican por lo general más que el límite extremo de los inmensos esfuerzos que hacen para dominar y vencer esta tendencia. Y si es cierto que la querencia al dinero constituye una de sus pasiones más tenaces, también lo es que el juego, uno de sus medios más comunes para multiplicarlo o perderlo, les ofrece sin duda una fuente de emociones potente e inmensa.

He aquí por qué los jóvenes del barrio *Reckless-men* se juntan con sumo gusto en las salas de la *Casa de los Juegos de Azar* en las largas tardes de invierno, para sacudir su alma paralizada por la atonía, para revigorizar de algún modo su sensibilidad con el roce de los dados del *whist* o con el peligroso juego de los diamantes.

Hemos dicho los jóvenes, pues entre los ingleses de más edad esta manía de correr tras emociones fuertes ha quedado ya lejos; una vez superado ese período de excentricidad, un inglés de cuarenta años es la personificación misma del positivismo, es la viva encarnación del cálculo... solo los jóvenes pueden jugarse a un as de oros o a un sota de bastos una buena herencia o una fortuna acumulada durante años de inversiones y trabajo.

¡Cuántas fortunas se han evaporado o echado a perder de este modo! ¡Cuántos de esos elegantes jóvenes, que por la tarde entraron en ese salón de Recourse-street con una bolsa llena con cien mil libras, acabaron saliendo más pobres que el último obrero de Londres y terminaron embarcándose al día siguiente en un barco postal hacia la India con un puesto de tercera clase con la idea de intentar reconstruir su fortuna perdida! Se ve en esto, en concreto, lo que hay de singular en los jugadores ingleses: que no arriesgan una pequeña suma, una mísera parte de sus propiedades, sino que ponen también en el juego toda su valentía y su juicio. Ahí va una carta con la que se apuesta cien mil francos. Uno, dos tres; uno, dos, tres; el siete de tréboles y la reina de corazones, el as de diamantes y el rey de picas. Nada, se dobla la apuesta, nada; se vuelve a triplicar, y nada... ¡no hay problema! Mañana uno se va a Hang-King o a Calcuta, confiado, imperturbable, tranquilo; se hacen negocios con el caucho, con los dátiles, o con los pétalos de clavel; se monta una industria de abalorios, se perfecciona un tejido, se inventa una máquina, se compra a mitad de precio un pedido para los campesinos... y la fortuna ya se ha recuperado. Entonces se vuelve y se dice: yo soy ese inglés que hace ocho años dilapidó su propiedad jugando a las cartas; hoy vuelvo con el doble de mi capital y con un

inmenso crédito en el exterior; mis relaciones comerciales me aseguran que en pocos años tendré una importante cuenta corriente.

En este punto de su vida, el inglés ya no juega más, deja ya de buscar nuevas emociones; vuelve a ocupar su espacio en la familia y en el orden social, frecuenta la bolsa, hace que lo elijan miembro de cualquier asociación democrática y lega a sus legítimos herederos un patrimonio de medio millón de guineas.

País singular en el que todo lo grande es extraordinario, donde también en el vicio se encuentran las huellas de una virtud no común, donde se reverencia el genio y se santifica el trabajo, donde en cada hombre hay tantos derechos como deberes y una gran consonancia en sus aspiraciones. Considerando en muchas ocasiones el carácter de mis connacionales, estudiando sus peculiaridades y sus gustos, comparándolos con el alemán grave y melancólico, con el inglés docto y laborioso, con el francés sencillo y culto... me he acabado avergonzando de la frivolidad general de los italianos... ¡Oh! ¿Por qué no habré nacido bajo aquel cielo severo y melancólico de Inglaterra, donde los hombres nacen libres, nobles y dignos?

\*

No hace muchos años que en la *Casa de los Juegos de Azar* se perdió en el juego una de las fortunas más grandes de Inglaterra. Era una tarde triste y lluviosa, las calles de Londres estaban desiertas, los teatros permanecían cerrados y los clubs prácticamente vacíos. El joven barón de Rosen, sin saber cómo quitarse de encima el mal tiempo y el aburrimiento, entró, a su pesar, en esa casa en la que había ya hecho evaporar considerables sumas y donde había resuelto unos pocos días antes no volver a poner nunca más los pies. Pero las buenas propuestas de los jugadores son tan lábiles como las de los amantes: entre el juego y el amor existen paralelismos muy definidos; el amor no es más que un juego, el juego no es más que un amor al dinero; amor y dinero constituyen las dos pasiones más ardientes del alma humana y participan ambas en la misma medida de todas esas debilidades que son propias de nuestra naturaleza.

El barón de Rosen había vuelto, pues, a una de esas salas y se había sentado en una mesa ocupada ya por un buen número de parroquianos. En aquella estancia reinaba un silencio absoluto tan solo interrumpido por el tintineo de los dados, el ruido de las cartas sobre el tapete o el crepitar del fuego en la chimenea; los cigarros y las pipas exhalaban nubes de humo entre las que surgían confusamente los rostros calmos e impassibles de los jugadores.

La llegada de Rosen no fue advertida más que por el leve crujido de otra silla que vino a colocarse a un lado de la mesa. Los vecinos levantaron los ojos, se saludaron moviendo la cabeza y continuaron con su juego. Se podría decir, en cualquier caso, que estaban esperando algún tipo de sustanciosa ganancia del recién llegado, pues le miraban fijamente por el rabillo del ojo y parecía que esperasen que les pidiese cartas por la suma total que había sobre el tapete frente a la banca. Aquella iba a ser, de hecho, una triste velada para Rosen. La apuesta era de un millar de libras esterlinas. Rosen se sacó la cartera del bolsillo, sacó algunos billetes y, poniéndolos sobre la mesa mientras los señalaba con el dedo, dijo:

—¡Cartas!

La banca le repartió tres a él y se dio tres a sí misma.

Rosen las examinó desplegándolas con una sola mano, pues la otra la llevaba constantemente en el bolsillo. En cuanto su adversario le dio la vuelta a las suyas, dijo:

—¡Nada!

Y colocando de nuevo varios billetes en la bandeja añadió:

–Doblo.

Se le dieron nuevas cartas, pero la fortuna volvió a serle desfavorable. El barón vació sus bolsillos sobre la mesa y repitió con el mismo tono de voz:

–Doblo.

Los espectadores se agruparon alrededor de él en círculo; el juego comenzaba a tener cierto interés y a perturbar en cierto grado aquellos impassibles rostros. El semblante de la banca aparecía, aunque se esforzase en ocultarlo, visiblemente alterado. El barón de Rosen había vuelto a poner una mano en el bolsillo, mientras que con la otra apretaba la punta de un puro que todavía no había tenido ocasión de fumar.

Tal impassibilidad en el juego puede llevar a grandes resultados, aunque generalmente no conduce a nada. La fortuna tiene sus propias reglas y aquella tarde Rosen estaba predestinado: volvió a perder.

Hubo un momento de duda; se comprobó la suma... trescientos mil francos. El vencedor miró al barón como diciéndole con la mirada: «¿continuamos?», y este, señalando con un dedo su cartera ya vacía en el tapete, miró de lado a la banca como queriendo preguntar: «¿se juega a crédito?».

Cuando la banca le dio a entender con un gesto que estaba conforme, el barón sacó la mano del bolsillo, deshizo el cigarro con los dedos y, tirándolo al suelo mientras acercaba la silla a la mesa, dijo:

–A todo o nada.

Se volvieron a repartir las cartas... y fueron igual que las otras, nada que hacer. Rosen se enderezó y, como si le animase una inspiración infalible, dijo:

–Doblo la apuesta.

Se repartieron las tres cartas: la banca tenía un siete y dos sotas; el otro, una dama y dos ases. Rosen había perdido.

Se dejó caer en la silla, se quedó un instante pensativo y luego, volviendo a encender otro cigarro, dijo:

–Veamos si la suerte se apiada un poco de mí; me juego mi propiedad de Littleford contra la suma total que está depositada ahora mismo en la banca.

En este punto, su adversario pareció titubear. Algunos amigos se le acercaron y le dijeron:

–Rosen, modérese.

Pero la buena estrella de Rosen había acabado. También este gesto le fue desfavorable: perdió su propiedad de Littleford.

Una viva emoción pareció despertarse entre los que apostaban. La banca, asumiendo ese aspecto mortificado y displicente de los que vencen en el juego, dijo con palabras entrecortadas e indecisas:

–Veo que la suerte con las cartas le es contraria y no quisiera aprovecharme demasiado... si desea parar o cambiar de juego... probar con los dados, o con otro tipo de baraja, o...

–La mosca –le interrumpió Rosen.

–La mosca –dijo el otro jugador sumándose.

Y recogiendo el dinero depositado en el tapete, se levantaron y entraron en otra sala.

El barón y su adversario se sentaron y pidieron dos vasos de cerveza doble, los cuales les trajeron junto a un vaso lleno de pequeñas tablillas de marfil.

–¿Cuánto cada una? –preguntó el rival de Rosen.

–¡Mil libras esterlinas! –respondió el otro.

Cuando se las habían dividido en partes iguales, derramaron frente a ellos una gota de cerveza de igual tamaño, al tiempo que apoyaban los codos en la mesa, ponían la cabeza entre sus manos y le decían al camarero:

–Estamos listos.

El camarero, tras comprobar que las gotas eran de iguales dimensiones y que la luz era igualmente favorables a ambos, advirtió a los jugadores que no alteraran su respiración y a los que apostaban que se abstuvieran de cualquier movimiento si no querían pagar el montante de la apuesta. En ese momento, tocó un cordón que pendía de pared a pared e hizo girar un ventilador, provocando que algunas de las moscas que cubrían de nubes el techo alzaran el vuelo y fueran a posarse en la mesa, mientras otras volaban por la estancia zumbando.

Una gran ansiedad se reflejó entonces en todos y cada uno de los rostros, mientras sus ojos seguían con impaciencia las distintas direcciones de los pequeños insectos. Tres de ellas habían empezado a revolotear alrededor de la gota de Rosen, pero acabaron posándose en la de su adversario.

Era una fatalidad desesperante: el barón le dio al vencedor tres tablillas de marfil. El camarero, tras espantar a las moscas sacudiendo una rama de helecho por encima de la mesa, dijo:

–Volvamos a empezar –y movió de nuevo el ventilador.

Una mosca descendió en ese momento directamente desde el techo para acabar posándose en la desdichada gota de Rosen, pero otras siete fueron a parar en ese mismo instante a la de su rival.

Rosen le pasó otras seis piececitas.

Decididamente, no estaba destinado a vencer. Jugó hasta bien entrada la noche... siempre con la misma suerte. Por la mañana, todas las tablillas habían pasado ya a su adversario. Rosen había perdido su hermosa propiedad de Littleford y dos millones y medios de libras.

Su fortuna se había esfumado.

\*

Al dejar la *Casa de los Juegos de Azar* para dirigirse a su casa, Rosen cruzó uno de los puentes del Támesis y se apoyó un instante en la barandilla. Vio el sol que ya iba saliendo rodeado de niebla, las barcas que se deslizaban a lo largo del río y los techos de las casas cubiertos de esquisto color plomo... la naturaleza parecía inquieta y enferma, y pensó que la vida era triste y que las olas del río eran profundas.

Una voz interior le decía al oído: «Rosen, estás perdido; examina bien tu posición; suma las graves pérdidas de hoy a las del ayer y verás que no te queda más que una quinta parte de tu fortuna; esas moscas te han arruinado. ¿Qué vas a hacer aquí, ahora, en un país en el que se desprecia la pobreza? ¿Qué harás, incapaz de cualquier tipo de trabajo físico o mental; tú, barón, honorable, incluso envidiado, a quien todas las bellas muchachas de Redstreet aún miran con envidia? Mira, el mundo es como es; a todos nos llega una hora aciaga, y la tuya ya ha llegado. Es necesario buscar el mejor remedio posible. Un joven que no perteneciese a la ilustre familia de los Rosen se volcaría en la creación de negocios y en trabajar, pero tú eso no lo puedes hacer. No tienes remedio... ¡Fíjate cómo discurre el Támesis, qué profundidad ocultan sus olas, qué silencio reina allá abajo en el fondo, qué paz! ¿Qué crees? Desde esta barandilla al agua no debe de haber más que unos treinta pies ingleses... es cosa hecha, tanto como vaciar un vaso de *grog*: decídete, Rosen, coraje, Rosen, tírate del puente».

Rosen estaba a punto de lanzarse cuando, de repente, recordó que tenía una mujer de no más de veintidós años a la que, con su viciosa conducta había arruinado no solo la juventud, sino también la fe, y cuya inmensa fortuna en forma de dote había en gran parte dilapidado.

Su mujer pertenecía a una familia noble de Dublín. Se había casado con Rosen por amor. Se habían conocido tres años antes en un viaje que el barón hizo a Irlanda; la mente fantasiosa de la muchacha, incendiada con las lecturas de las novelas de Walter Scott, había creído ver en él ese ideal de hombre que hasta aquel preciso momento había estado buscando en lo más íntimo de su corazón. Le creyó por lo mismo por lo que una mujer cree todo lo que quiere creer del hombre que ama, porque Rosen era hermoso. La belleza, a los veinte años, ejerce un gran atractivo.

Él era, de hecho, uno de los jóvenes más encantadores de Londres. Era alto y delgado, proporcionado, tenía el pelo largo y rubísimo, unos ojos grandes y azules, y vestía con ese toque de dejadez tan buscado por los *fashionables* ingleses, los únicos que, tanto por el cultivo del ingenio como por firmeza mental, se diferencian en gran medida de esa clase corrupta y viciosa de la sociedad que suele llamarse mundo refinado. Dejando esto de lado, Rosen cabalgaba como un experto jockey, manejaba la espada y el sable, y no había quien pudiera hacerle morder el polvo en un duelo, era buen tirador, podía atravesar a nado el Támesis, y poseía, además, una virtud que no es común entre los ingleses, cantaba con gran dulzura y tocaba el arpa con un gusto y una sensibilidad propias de un artista.

Todas estas virtudes le hicieron creer a Emilia Strafford que su marido debía tener también un corazón; ciertamente no se engañaba, Rosen tenía uno y no era malo. Pero aquellas tristes costumbres suyas, aquella continua despreocupación, aquella insatisfacción ante todo, aquel deseo de emociones siempre nuevas, lo habían vuelto, si no ignorante, sí al menos indiferente a sus más sagrados deberes, lo habían vuelto ajeno a las castas y alegres bondades de la familia.

Hay muchos hombres de los que se dice «tiene un gran corazón» y que luego, sin embargo, acaban siempre lejos de las personas que aman, las compadecen, pero nunca son capaces de ir a socorrerlas con un consejo o con un muestra de sacrificio, y acaban dilapidando su fortuna o haciendo gala de un egoísmo cruel. Son hombres capaces de un arrebató puntual de virtud, pero no de ejercer la virtud de forma continua.

Estos hombres constituyen uno de los grupos más numerosos de la sociedad, un grupo cuyas mujeres, como decíamos, son casi siempre las víctimas. Sin ningún tipo de duda, son mejores esos jóvenes fríos y calculadores de los que se suele decir con desprecio: «¡No tiene corazón!».

Emilia Strafford, aunque de naturaleza débil e ingenua, no tardó en darse cuenta del difícil temperamento de Rosen y de su carácter turbulento e inquieto. Ella no lo amaba menos por ello; por una extraña contradicción del corazón humano y por la necesidad que este tiene de contrastes, de compartir un lecho y también, con frecuencia, el dolor, hombres como este suelen ser los preferidos de las mujeres. Aun así, Emilia lo amaba, aunque sin alegría, sin esperanza; vivía su cariño mismo como un pulsión impuesta a la que nunca podría renunciar.

Desde luego, ese no era el modo con que le gustaba ser querida por su marido. Rosen se pasaba con frecuencia días y noches enteras sin verla; hacía pequeños viajes, muchas veces planeados de forma imprevista en reuniones de amigos, y sin más se marchaba con ellos sin avisar a su mujer. Dos veces lo habían devuelto a casa cubierto de heridas causadas durante un duelo, otra vez se cayó del caballo haciendo un salto y se había destrozado un brazo. Durante esas horas de ausencia, Emilia vivía presa de una inquietud mortal, mientras que, por

otro lado, esas desventuras no dejaban de ser el único pretexto que la acercaban a él de un modo afectuoso y duradero. Porque, estando enfermo, Rosen era bueno, comprendía el silencioso sufrimiento de su mujer, su cálida y piadosa preocupación por él, ese cariño firme y delicado.

De tanto en tanto, en los momentos de mayor efusión, le decía:

–Perdóname, Emilia, a partir de ahora seré mejor.

Pero cuando recuperaba la buena salud, todas sus buenas intenciones se desvanecían; poco a poco había ido experimentado un gran desagrado por todo, la necesidad de nuevas emociones le había llevado al juego; había perdido, le había hecho perder gran parte de su patrimonio e introducir duras restricciones en la economía doméstica. Estos cambios habían alejado a su mujer de esa elegante sociedad en la que había sido, con justicia, una de las bellezas más notables y la habían forzado a un penoso aislamiento, a un sistema de vida mucho más modesto y oscuro. Rosen había visto todas aquellas privaciones, había experimentado las suyas propias, y viéndolo se había vuelto melancólico y triste. Había intentado olvidarlo todo, había desatendido su casa: sus sirvientes llevaban las libreas hechas harapos, sus caballos languidecían desde hacía tiempo en los establos, sus perros dormitaban todo el día junto a la chimenea, él mismo rehuía a sus amigos, los clubs, los teatros, cualquier tipo de distracción. No vivía más que por y para la pasión fatal por el juego.

Y ahora... ¿qué había hecho? Había perdido esa gran propiedad de Littleford que pertenecía a su mujer y que había constituido su única dote; había perdido prácticamente casi toda su fortuna. ¡Cómo lo podría remediar!

Esto es lo que le rondaba a Rosen por la cabeza mientras se apoyaba en la barandilla del puente y pensaba si podría seguir afrontando aún la vida en medio de aquellas desventuras. El recuerdo de Emilia le volvía con una insistencia lacerante, con una exactitud y unos detalles desgarradores. La veía afligida, descorazonada, llorosa; todavía joven y ya marchita de dolor; todavía hermosa y obligada a rehuir la sociedad, a ocultarse en su aislamiento y a lamentar, en la pobreza y el abandono, las penas de una precoz viudedad.

–No –se dijo a sí mismo negando con la cabeza–. Pase lo que pase, no me suicidaré. Si estuviese yo solo y estas aguas fuesen más profundas que las de Foreland, me tiraría de cabeza hasta el fondo, pero así, con mi mujer, ¡ah!... no, no seré yo el asesino de mi mujer... vayamos a casa, vayámonos a la cama, durmamos y mañana veremos qué se puede hacer.

Y esa voz que le había reprendido poco antes volvió insistente: «Tienes razón, Rosen, bravo; sé juicioso, vete a casa y métete bajo las sábanas; tu sueño estará lleno de buenos pensamientos, todo lo remediará el sueño y, si no es así, el Támesis no desaparecerá por ello; siempre tendrás tiempo para volver y tirarle a él».

Rosen se dio la vuelta y se dirigió a casa. De camino, uno de aquellos chavales que van por las calles de Londres repartiendo esos anuncios que entre nosotros se suelen pegar en las paredes, le puso entre las manos un folletito de color rosa. El barón lo cogió, leyó la primera página sin entender una palabra y se lo metió en el bolsillo.

Cuando llegó a su habitación cerró los postigos, se desnudó con prisa, tiró sus ropas aquí y allá por la habitación, entró de mala gana en la cama, se dio las noches a sí mismo y, echándose la colcha hasta las orejas, decidió no pensar en nada hasta el día siguiente e intentar dormir.

\*

Pero el sueño no llegaba. Era inútil: daba vueltas de un lado para el otro, le parecía que las sábanas estaban cubiertas de espinas; cerraba los ojos y se veía a sí mismo frente a la mesa de

juego, frente al montón de billetes perdidos y frente a aquel rostro oscuro e impasible de su vencedor mirándole de lado. Y volvía a escuchar el zumbido de aquellas moscas que, por alguna razón inexplicable, habían decidido ir a posarse indefectiblemente sobre la gota de su rival. Estuvo soñando así, con los ojos abiertos, durante dos horas; luego se levantó y empezó a vestirse sin saber bien qué hacía o qué iba finalmente a hacer. Metió las manos en los bolsillos y, encontrando el folletito que le había dado aquel chaval en el puente, lo sacó y lo leyó: *Reglamento de la Sociedad Aseguradora. Normas para asegurarse, etc.*

Levantó los hombros molesto, hojeó algunas páginas y empezó a leer:

«Art. 24. *Cualquier persona puede hacerse un seguro de vida y abrir una renta vitalicia de acuerdo a la mayor o menor renta anual que se pretenda destinar a la persona asegurada, según el prospecto anexo.*

*Art. 25. El pago de una sola cuota da derecho al total de la renta convenida, cuando la muerte del individuo que ha abierto la póliza tenga lugar de forma natural y no por voluntad de la persona misma».*

Rosen pensó que lo había entendido mal, no podía creer que fuera cierto... Lo volvió a leer: *Cualquier persona puede hacerse un seguro de vida y abrir una renta vitalicia, etc.*, y más adelante: *el pago de una sola cuota da derecho al total de la renta convenida, siempre y cuando la muerte del individuo... tenga lugar de forma natural.*

Rosen lo entendió, lo vio, lo adivinó todo, decidió... un nuevo horizonte se abría ante sus ojos. No había lugar a dudas, todavía podía remediar su error, salvar a su mujer de una ruina inminente, resarcirse ante ella de todos los sufrimientos y de todas las privaciones a los que la había condenado su conducta. Acabó de vestirse con una especie de frenesí, dejó su casa y corrió derecho a la oficina de la Sociedad Aseguradora.

–Vengo –dijo presentándose al director de la Sociedad– a hacerme un seguro de vida en favor de la baronesa Emilia Rosen-Strafford, mi mujer, nacida en Dublín, sin hijos y de veintidós años.

–De acuerdo –le respondió el director–, pero es necesario, antes de formalizar la póliza, que el señor barón sea sometido a una revisión médica.

Y señalándole una puerta a su derecha sobre la que figuraba el rótulo *Certificados sanitarios*, le invitó con la cabeza a que entrara.

Rosen salió pocos instantes después con un documento entre las manos que entregó al director, el cual leyó en voz alta: «Declaramos que el barón Alfred Rosen, originario de Londres, de veintinueve años de edad, presenta todos los requisitos de una constitución sanísima; su tensión arterial es correcta, tiene un notable desarrollo muscular, sus órganos están perfectos y no tienen ninguna malformación; ha pasado las oportunas vacunaciones y está en condiciones de alcanzar una edad avanzada. Ante nuestras preguntas, ha declarado tener una forma de vida regular, algo que trasluce su estado de salud actual y viene a confirmar, dentro de lo que permiten los estrechos límites de la ciencia, las afirmaciones antes referidas».

El director se mostró satisfecho tras la lectura y dijo dirigiéndose al barón:

–La mayor renta vitalicia que nuestra Sociedad asume asegurar es de treinta mil libras esterlinas anuales. Teniendo en cuenta su edad y constitución, debería pagar unas cuotas anuales anticipadas de quinientas setenta y dos libras con dos chelines y medio, según podrá comprobar en lo dispuesto en los artículos 32, 42 y 44 de nuestro Reglamento.

Rosen nunca hubiera esperado unas condiciones tan cómodas y favorables; las aceptó todas, firmó finalmente el contrato, pagó la primera cuota y, tras recibir el comprobante, se despidió del director.

Antes de salir, este le dijo:

–Consideramos que es inútil recomendar al señor barón Rosen la escrupulosa observancia del artículo 54, en el que se aconseja a las personas aseguradas que presten la mayor atención posible a su salud y donde se prohíbe, asimismo, poner en peligro una vida tan valiosa para nuestra Sociedad, a no ser que esté justificado por un deber humanitario universalmente patente o por una cuestión de honor.

Cuando llegó a casa, Rosen se presentó ante su mujer con una incipiente sonrisa en los labios. Abrazándola con ternura, le dijo:

–Querida Emilia, han caído sobre nuestra economía doméstica las complicaciones más extrañas e impensables. Esta noche he perdido jugando a las cartas y a la mosca tu parque y tu castillo de Littleford, así como gran parte de mis tierras de Kingston. En todo caso, he encontrado un modo de asegurarte una renta anual vitalicia de treinta mil libras a partir de este mismo año. Además, me he embarcado en un viaje a Italia en el que encontraré, definitivamente, la tranquilidad económica y la paz que necesito. Te pido que escuches con el mayor silencio posible esta confidencia y todo sobre lo que te voy a contar sobre este proyecto, como también que me permitas omitir ciertos detalles. En unos días recibirás un contrato formal que te asegura la renta de la que te he hablado, así como mi primera carta desde Dover, donde embarcaré en dirección a Calais. Abrázame, querida esposa; te he hecho mucho mal, pero espero compensarte. Abrázame con ternura... partiré esta misma tarde, sabiendo que, aunque un viaje como este que estoy a punto de emprender no ofrece nada de peligroso o de extraño, Italia no deja de ser una tierra de granujas, llena de mujeres infieles y de hombres de mala fe... y nunca se sabe qué puede pasarle a alguien que la visite.

Diciendo esto, Rosen, conmovido muy a su pesar, se deshizo del abrazo de su mujer y, encerrándose en su cuarto, le escribió a su amigo Edoardo Barth la siguiente carta:

«Querido amigo,

Te doy con esta carta mi último adiós. Me he arruinado en el juego. No me quedaría en la vida más salida que suicidarme si no fuera porque el art. 54 del Reglamento de la Sociedad Aseguradora me obliga a morir de muerte natural. Parto esta tarde mismo para Italia. Ocúpate de mi mujer, la buena Emilia Strafford, cuya dote he dilapidado y a la cual estoy a punto de garantizar una renta vitalicia de treinta mil libras a cambio del sacrificio de mi propia vida. El reglamento que te adjunto lo explicará todo; voy a hacer que me maten, todavía no sé por quién ni cómo, pero imagino que no me resultará difícil poder morir de modo que eluda las inoportunas disposiciones de ese artículo.

Creo que mi mujer siente cierta simpatía por ti; así es que cuando me muera, confortarías mi alma si te casaras con ella y le dieras a entender que he muerto para remediar el estado al que la ha llevado mi vida disoluta y, al mismo tiempo, intentar resarcirla por la pérdida de su propiedad de Littleford, la cual me he jugado esta misma noche a la mosca.

Tu amigo  
Alfred Rosen»

\*

Aquella tarde Rosen compró un billete de primera clase para Dover. Acurrucado en una esquina del carruaje, se subió las solapas del abrigo hasta las mejillas, se caló el sombrero hasta los ojos, se metió las manos en los bolsillos, se dejó caer el abrigo sobre el pecho y empezó a pensar en cómo sería posible hacerse matar y si le convenía más esperar hasta llegar a

Italia o si era mejor aprovechar la primera ocasión que se le ofreciera durante el viaje. Después de dudarlo un rato, se decidió por esta última opción.

Pero era muy fácil decirlo... aprovechar la primera ocasión que se presentase. Estas ocasiones no vendrían por sí solas, haría falta buscarlas, preverlas, provocarlas; y, es más, hacer todo ello sin que se viese ninguna sombra de premeditación o de culpa. Rosen sabía que no sería tan fácil. Había que intentar que le provocaran y, aquí, las posibilidades eran muchas: bastaba comportarse de forma brusca e insultante y seguro que se toparía con alguno de esos a los que a la mínima se les sube la sangre a la cabeza y te retan. Aun así, no quería desafiar a ningún hombre inocente, al igual que tampoco deseaba comprometer su buena fama de espadachín. Además, el art. 54 parecía que no consideraba válido ningún tipo de duelo que no estuviese provocado por una cuestión de honor. Quedaba la opción de verse envuelto en algún peligro, de estar presente en la emboscada de algún robo, verse envuelto en una revuelta, lanzarse de cabeza a un incendio o a un río con el pretexto de querer salvar a algún inocente, que le pillara justo debajo el derrumbe de un edificio, coger alguna enfermedad contagiosa, una caída, una herida mortal... pero todo eso dependía en gran medida de la fortuna y, digámoslo directamente, aunque Rosen no tenía miedo a la muerte (¡había pensado en ella en al menos dos ocasiones ese mismo día!), sí quería evitarse el dolor... morir, sí, lo quería firmemente, pero de forma súbita y sin dolor.

Ni la muerte es algo tan sencillo como se cree, ni la vida es tan pertinaz y segura como unánimemente se piensa.

Mostradme algo que esté más cerca de la muerte que el dolor y, luego, mostradme un dolor del que se pueda morir. Se dice con frecuencia: «este sentimiento me mata, acabaré muriendo por él, moriré de esto o de esto otro», pero uno no se muere nunca de esas cosas que uno pensaba que le llevaría a la muerte. Parece que a toda la naturaleza la mueve un juego de contrastes, una ley, un espíritu de contradicción inmutable. Echad la vista atrás y veréis que vuestra vida, vuestro trabajo, vuestros sentimientos, no han sido más que una serie de contradicciones continuas. ¿Queréis vivir? Morid. ¿Deseáis morir? Tendréis una vida larga y ocupada. ¿Qué es esta infelicidad de la que los hombres se lamentan? ¿A qué se refiere esta eterna elegía de dolor que la humanidad eleva al cielo desde hace siglos, si no es este formidable impulso de contradicción que nos gobierna? La contradicción es el salto, el motor, la lucha, el resultado de dos fuerzas misteriosas en cuya unión reside, tal vez, el secreto de la vida universal. Ciertamente, si del conocimiento de nuestros destinos podemos deducir algunas ideas sobre quiénes gobiernan otros mundos y otras criaturas y aventurarnos en lo desconocido, podemos sin duda afirmar que el universo no es más que una enorme contradicción.

Mientras Rosen le daba vueltas a estos pensamientos, alargó maquinalmente una pierna y puso el pie, sin quererlo, encima del de otro viajero que estaba sentado enfrente. Él no se dio cuenta pero, pensando Rosen que aquello podría dar lugar a algún tipo de discusión propicia a sus proyectos, no lo quitó; es más, dirigió a su vecino una mirada llena de rencor como queriendo decir: «¿¡No osarás quejarte!?».

Pero el de enfrente retiró el pie y, mirando al barón Rosen con expresión dulce e indiferente, le dijo:

–Discúlpeme si he puesto mi pie sin darme cuenta debajo del suyo.

–No ha sido usted el que ha puesto su pie bajo el mío –respondió Rosen con resentimiento–, he sido yo quien ha puesto el mío sobre el suyo.

Al instante, en cuanto comprendió lo pueril y ridículo de su pretexto, agachó la cabeza para esconder el rubor que notaba se iba extendiendo por sus mejillas.

–¡Santo Dios! –continuó el otro–, ¿será posible que dos hombres sensatos puedan llegar a discutir por esto? En todo caso, permíname si insisto, pero si afirma haber puesto su pie sobre el mío, es porque el mío se encontraba, sin lugar a dudas, debajo. Este punto está totalmente claro. Por lo demás, mi pie estaba ahí desde hace un rato, mientras que el suyo lo ha puesto al acomodarse... está, pues, más claro que el agua que ha sido el mío el primero que ha causado este encuentro y el que ha ido a parar bajo el suyo. Pero me doy cuenta de que está preocupado por algún penoso pensamiento. Hace rato que le observo y que siento dentro de mí un vivo interés por usted. ¿Qué le sucede?, si es que me permite hacerle tal pregunta. ¿Me sería posible ayudarlo?

Mientras decía esto, aquel magnífico caballero cogió una mano de su vecino, la apretó entre las suyas y, quitándose las gafas de la nariz, lo miró con tal gesto de afecto que Rosen se sintió súbitamente conforme y dispuesto (con ese alivio que siempre nos procura confesar un gran dolor) a compartir su secreto con él.

Por lo demás, aquel desconocido tenía un aspecto tan dulce, tan leal y tan abierto, que incluso inspiraría la confianza más grande al hombre más desconfiado.

Parecía tener unos cincuenta años, tenía unos bigotes largos y canos, pómulos sobresalientes de un color rojo vivo y unos ojos grises escudriñadores. Vestía bien, aunque austero; llevaba un pañuelo blanco y ancho que le rodeaba dos veces el cuello y cuyas puntas a duras penas llegaban a juntarse en un nudo central; vestía un chaleco verde a rayas y un ancho abrigo con solapas de piel. Continuamente se pasaba de una mano a la otra un largo bastón de caña acabado en un grueso mango dorado.

–Sí, usted podría serme ciertamente de ayuda –le dijo Rosen respondiendo a su oferta.

–¿De qué modo?

Rosen se inclinó hacia él y le dijo al oído una sola palabra que le hizo estremecerse.

–¡Cielos! –exclamó el otro–. ¿Lo dice seriamente? ¿Y por qué motivo?

–Escuche –respondió el barón volviendo a hablarle al oído.

La conversación fue larga y animada; el desconocido se mostró afligido y sorprendido por lo que le contaba Rosen. De tanto en tanto le decía algunas palabras que parecían indicar su desaprobación o expresar un consejo. Pero, al fin, empezó a mostrarse casi convencido y abrumado por la aplastante lógica de Rosen, quien seguía hablándole al oído afectuosamente. Apartándose un poco, como si hubiese agotado esa parte de su confidencia que implicaba secreto y silencio, le preguntó en voz alta:

–¿Y ella lo ignora?

–Lo ignora.

–Pero convendría que lo supiese.

–Se lo he encomendado a un amigo.

–Bien, yo mismo me hubiera encargado de ello. De todos modos, si a usted no le importa, yo podría seguirle para poder contarle más adelante la manera en que ha llevado a cabo su proyecto.

–Eso es lo que deseo. Le ruego que le escriba una carta, cuando llegue el momento, con el relato exacto de mi fin.

–De acuerdo –le dijo–. Por cierto, ¿adónde va?

–No tengo un destino fijo... pensaba ir a Italia, pero casi... ¿Y usted?

–Yo tampoco tengo un trayecto concreto, viajaremos juntos.

–¿Cómo se llama?

–Benvenuto Lampert.

–Me viene usted que ni pintado.

–Estupendo. Ahora que le conozco, me molesta que vaya a perderle tan pronto. Pero, ¿dónde contaba usted con quedarse esta noche?

–En Dover.

–Justamente ahora mismo estamos llegando –dijo Lamperth escuchando el silbato de la locomotora–. Es un pueblo de discutidores, este de Dover, seguro que saca algo de provecho –añadió en voz baja mientras se le acercaba de nuevo al oído.

En cuanto dijo esto, el convoy se paró. Rosen bajó con su compañero, se metió con él en una carroza e hizo que le llevaran al *Chicken's hotel*.

Una vez en la habitación, le dijo a Lamperth:

–Es lo mismo morir que hacerse sacar un diente; en el momento en que empieza a doler y que debe extraerse, lo mejor es que se haga lo antes posible; y ya que usted me dice que este es un país de pendencieros, cuento con intentar esta misma tarde llevar a cabo mi plan.

Rosen tocó la campanilla del servicio, pidió papel, pluma y tinta, y escribió la siguiente carta:

«Querida Emilia,

El señor Benvenuto Lamperth te hará llegar esta carta que te escribo desde Dover. Mi amigo Edoardo te dará a conocer las condiciones de ese plan con el que pienso sustraerte a las terribles exigencias de nuestra ruina económica. Lamperth completará estas noticias informándote de los detalles de mi muerte. Espero que este sacrificio que hago pueda disculpar todas las crueles injusticias de este tu marido.

Alfred Rosen»

Plegada la carta en cuatro, se la dio a su compañero diciéndole:

–Tengo hambre, bajemos; se escuchan bajo las voces de gente que está bebiendo y tengo ánimos para meterme con alguno de ellos y ponerme ya manos a la obra.

Dicho esto, bajaron al comedor.

\*

Era una sala elegante y espaciosa, iluminada por algunas viejas lámparas de techo adornadas con colgaduras de cobre y cuentas de cristal. La estancia estaba decorada con algunos paisajes marinos de Viardot descoloridos por el tiempo. Alrededor de las paredes había dispuestas grandes mesas de madera de encina cubiertas de manteles a cuadros rojos y azules, esos viejos manteles alemanes tan en boga estos últimos años, tanto que no puede decirse de una familia que no tenga uno. En cada una de las mesas se sentaba un buen número de personas, entre las que había grupos de viajeros y de hombres de negocios, además de algunos oficiales de la marina destinados a navegar en las naves de transporte que cubren el trayecto del estrecho.

Cuando Rosen y Lamperth entraron en la sala, todos los sitios estaban ocupados. Rosen dio un vistazo general y se dijo a sí mismo: «Empezamos bien, aquí tenemos un buen pretexto. Los obligaré a apretarse para dejarme un sitio en su mesa. Veamos si tienen el coraje de negarse». Y se aproximó a uno de ellos.

Unos marinos franceses que estaban sentados discutiendo acaloradamente algunos detalles de su viaje cesaron al instante de conversar, se llevaron la mano a sus sombreros, se levanta-

ron y, apretándose como pudieron, le hicieron una seña a Rosen y a Lamperth para que se sentaran a su lado.

«Maldita cortesía francesa que me evita cualquier pretexto para discutir con estos bribones—se dijo Rosen—. Pero... no dejan de ser franceses, así es que les tocaré su orgullo nacional... En cuestión de peleas, este tipo de gente promete mucho».

El barón y Lamperth se sentaron y pidieron su cena mientras sus vecinos retomaban la conversación antes interrumpida.

—¿Desean algún Laffitte de Burdeos, un Saint Julienne, algo de la zona Champagne o vino de Boullon o Abbeville?

—Queremos vino inglés —dijo Rosen animoso—, nada más que vino inglés; ya que... bueno, por lo que a mí respecta, no soporto ningún vino francés y, en general, todas las cosas que vienen de Francia —acabó en voz alta.

Dicho esto, miró a sus vecinos de mesa, pero estos, o no le habían oído o simulaban que no le habían escuchado.

—¡Miserables! —murmuró Rosen al oído de Lamperth— ni siquiera se alteran con un comentario tan ofensivo.

Poco después el camarero colocó frente a ellos algunos platos decorados en los que estaban representados los principales episodios de la vida de Napoleón, lo que dio pie a Rosen a coger uno y, mostrándoselo a su compañero, le dijese de modo que pudiese ser escuchado por todos:

—¿Qué le parece? Aquí tiene a un hombre que en Inglaterra no hubiese llegado a nada más que a tamborilero y que en Francia lo hacen pasar por un gran general. Pero no importa, todos saben que en Waterloo los ingleses le hicimos morder el polvo.

Aunque estas palabras no obtuvieron el efecto deseado, uno de sus vecinos se giró, miró a Rosen, quien a su vez le estaba mirando, e, imaginando que tal vez quería participar en su conversación, les preguntó:

—¿El señor ha viajado alguna vez?

—Sí —respondió Rosen—, he hecho en otra ocasión el viaje de Dover a Calais pasando por el archipiélago griego.

—¿Cómo decís?

—Desde Dover.

—¿A Calais?

—Sí, exactamente, a Calais, pasando por el archipiélago griego.

Todos los parroquianos estallaron en una gran risotada; incluso el mismo Lamperth tuvo que hacer como que se agachaba a recoger la servilleta que se le había caído de entre las rodillas para esconder la sonrisa que se le estaba asomando en los labios y no echar a perder el plan de su compañero.

—Señores —dijo Rosen con gravedad—, a menos que tan solo hayan navegado en un barquito de papel en la piscina de su jardín o que vistan en este preciso momento el uniforme de la marina francesa únicamente porque forman parte de una compañía de teatro, deberían saber que se puede zarpar de Dover, atravesar toda la tierra, no solo el archipiélago griego, y llegar a Calais después de haber realizado el viaje más simple y más natural del mundo.

—Usted tiene un conocimiento de la geografía muy vasto —dijo uno de los viajeros—, pero yo le aconsejaría que no lo manifestara públicamente, siempre y cuando no le importe que se rían de usted, y que, por otro lado, defendiera su postura con menos ardor, si no desea encontrarse con alguien que le acabe calentando las orejas.

–¡Vaya por Dios! –exclamó Rosen levantándose y agitando el puño sobre la mesa mientras se alegraba por dentro del buen éxito de su intento y se esforzaba en disimular su satisfacción–, ¿¡no será usted, tal vez, ese que va a calentarme las orejas!? Lo veremos enseguida, en cuanto me termine este *beefsteak*. Eso si es que tiene tanta valentía a la hora de actuar como arrogancia a la hora de hablar...

–Salga fuera, salga... –dijo el francés lanzando fuego por los ojos.

Y Rosen, cortando un trozo de su *beefsteak* como si quisiera darse prisa, se inclinó en el oído de Lamperth y le dijo:

–¿Le parece que la excusa es válida? Ya... se trata de amor nacional... de una cuestión de ciencia, que...

–¡Oh!, sin duda, validísima –le interrumpió Lamperth alzando los hombros.

Rosen lanzó entonces el resto de su *beefsteak* al plato casi como quien cumple un último acto de sacrificio y dijo:

–Puesto que he sido yo el retado y me toca a mí elegir las armas, elijo la espada, pues entre nosotros no se siente ningún aprecio por esos rasguñitos que hacen sus sables... Una vez puestos, las heridas se han de hacer como toca... Este caballero, mi compañero de viaje, será mi padrino. ¿Dónde nos batimos?

–Hay aquí cerca, junto a la playa, un terraplén que no podría ser más idóneo a nuestro propósito. Vayamos.

–Le sigo.

Rosen y los demás que les acompañaban llegaron enseguida al lugar.

Es inútil decir que Rosen había decidido no defenderse, sino tan solo un poco, lo justo para no desenmascarar su plan, y quedarse al descubierto en cuanto su contrincante le dirigiese una estocada decisiva.

Trajeron las armas: los dos adversarios cogieron las espadas y se abalanzaron el uno contra el otro. El francés se batía con pasión, hacía fintas rapidísimas, era un brillante espadachín. Rosen rechazaba sus lances con calma, sonriendo dentro de sí, aunque se exasperaba por no poder mostrar toda su valentía en aquel juego. La lucha no duró demasiado. Rosen estaba a punto de dejarse atravesar por la espada cuando advirtió que su contrincante se obstinaba en tener alta la punta para herirlo en el rostro. Esto fue lo que causó que perdiera toda la frialdad y que, olvidando el objetivo último de aquel duelo, olvidara que tenía tan solo que golpear levemente a su enemigo. Prosiguieron batiéndose con saña; el francés había ya rozado un hombro de Rosen cuando, quedándose al descubierto en un movimiento de retirada, este le alcanzó el pecho y cayó.

Rosen se dio cuenta enseguida de su error, pero era demasiado tarde. Lamperth se le acercó y le dijo:

–¿Qué ha hecho? Ha matado a un hombre inocente.

–Sí –dijo Rosen–, pero será el último. ¿Qué quiere? Soy un insensato... partamos pronto para Francia: juro al cielo que en el primer encontronazo que tengamos en aquel país dejaré que me disparen como a un conejo.

A la mañana siguiente se embarcaron para Calais y emprendieron la marcha hacia París.

\*

De camino, Rosen no paraba de pensar con dolor en el triste resultado de aquella su primera aventura. Había matado a un hombre en duelo; aquello, literalmente hablando, no era un

homicidio, pero el duelo lo había provocado él... No, no había disculpa alguna, aquel joven se había visto forzado a batirse y su muerte se debía únicamente a Rosen.

Es una apreciación extraña e insensata que juzguemos un homicidio según el modo y las razones en las que ha tenido lugar. No hacemos de él tanto una causa de humanidad, de principio moral, sino más bien una causa de forma: el mismo acto nos lleva a la gloria o a la fama o nos arrastra hasta el delito más turbio y al castigo más atroz; puede ser heroísmo o asesinato, tanto en la guerra como en un lance privado; puede suponer coraje y honor, igual que en el duelo.

Rosen, durante el trayecto, iba masticando para sí esos pensamientos y meditaba con dolor aquella triste aventura en Dover.

–¿Qué piensa? –le preguntó dirigiéndose a Lamperth, quien dormitaba acurrucado en una esquina del coche.

–¿Sobre qué?

–Sobre el duelo de ayer.

–Mal, muy mal. Si tiene intención de hacerse matar, no debe matar a los demás; hay mil maneras de morir. Le he de confesar que me impresionó dolorosamente lo que pasó.

–Tiene razón –añadió Rosen con semblante mortificado–, no me meteré más en duelos. Hay algo instintivo que nos empuja, aunque no queramos, a defendernos. Pero, puesto que la vida nos ha otorgado una sola forma de nacer (algo triste) y nos abre mil puertas para morir (algo mucho más dulce), me aprovecharé de cualquier otro modo de esta prodigalidad de la naturaleza. Dígame: ¿piensa que me será fácil morir? ¿qué cree?

–Esperémoslo, sí –dijo Lamperth–. Si los rezos de una persona que le estima pueden tener algún tipo de influencia en su destino, le aseguro que yo rezo al cielo para que su deseo sea cumplido.

–Se lo agradezco –repuso Lamperth apretando la mano que su amigo le había ofrecido sin girarse–, se lo agradezco desde lo más hondo de mi alma... y que sepa que pronuncio estas palabras casi conmovido y con la más sincera efusión del corazón.

Aquella tarde Rosen y Lamperth llegaron a Amiens. Ante las puertas de la ciudad se pararon a contemplar el espectáculo, tal y como es costumbre de todo inglés que se precie, y vieron en la pared un amplio cartel decorado con algunas figuras de animales en el que, con tinta roja, leyeron estas palabras:

*«Gran casa de fieras del señor Gustavo Lachard. Dos tigres, cuatro panteras, una gran variedad de simios, un elefante y dos leones africanos. A las ocho se dará de comer a las fieras. Media hora antes, el renombrado domador Gustavo Lachard entrará en la jaula de los leones».*

Rosen miró el reloj, eran las siete pasadas; faltaban pocos minutos para la representación. Se dio la vuelta hacia Lamperth y le dijo indicándole el cartel:

–¿Quiere que vayamos a visitar esa casa de las fieras? Puede que encontremos alguna ocasión propicia a mis planes.

–Vayamos –dijo Lamperth.

En poco tiempo estaban en el recinto. Cuando el señor Lachard salió de la jaula de los leones y la multitud se retiró poco a poco y se dispersó, Rosen le dijo a su compañero cogiéndole de la mano:

–Creo, mi querido Lamperth, que hemos encontrado un medio infalible para hacerme matar; permítame que no le diga más. Vuélvase al hotel del Cíclope, donde en un par de horas o

me volverá a ver vivo o tendrá noticias de mi muerte. No se olvide, se lo ruego, de la carta para mi mujer.

–No tema –y se llevó la mano al corazón–. Me apena perderle tan pronto, pero si es inevitable... Os deseo buena suerte.

Una vez solo, Rosen se puso a hablar con el señor Lachard y, llevándolo a un ángulo del recinto, le dijo:

–Soy un barón inglés aficionadísimo a la lucha y anhelo ponerme a prueba con algún luchador que sea notablemente más fuerte que yo. Deseo combatir contra uno de sus leones, pero es necesario que un secreto quede entre nosotros. Tiene que dejarme solo entre todas estas fieras y que se crea, para justificarse usted y yo mismo, que he entrado sin su consentimiento y que, tras abrir yo mismo la jaula, alguno de ellos me ha asaltado. ¿Cuánto es el precio de este animal? Yo le pagaré el doble.

–No menos de cinco mil francos –dijo el domador–. Me refiero a Behemet, el más alto y el más fuerte. Lo compré yo mismo en Bourck, en el límite occidental del desierto. No ha cumplido todavía los dos años y no le falta ni un pelo. Pero, entendámonos, yo no debo saber nada de esto; me iré del recinto, igual que hago todas las tardes, y usted será tan imprudente como para entrar sin mi permiso. Esto es todo. Si luego mata al león, la cosa quedará entre nosotros y no habrá ninguna otra consecuencia.

Rosen le pagó los diez mil francos. Como ya la tarde había estado muy avanzada, el domador despidió a su vigilante y dejó a Rosen en el recinto diciéndole mientras cerraba las puertas:

–Espero que salga victorioso, pero me temo que Behemet sabrá darle para el pelo.

Una vez solo, Rosen se dio cuenta de que le poseía un pánico indefinible. Hubo un instante en que incluso estuvo tentado de renunciar a aquel tipo de muerte e ir a reunirse con Lamperth en el Hotel del Cíclope para tramar con él cualquier otro medio menos inhumano de darse fin. Pero era demasiado tarde. Por otra parte, ya que tenía que morir, convenía en aceptar que aquel medio era el más rápido y el más eficaz, aparte de que no despertaría ninguna sospecha de fraude. ¡Quién sabe! Tal vez morir entre las zarpas de un león podía ser más dulce y más rápido que morir a causa de las heridas de un duelo o de un veneno o de cualquier otro medio. Ciertamente era más verosímil y más audaz.

Animado por este razonamiento, Rosen se acercó a la jaula y levantó las tres barras de hierro que formaban la puerta. Paralizado por el temor y con las manos apoyadas en el quicio del enrejado, esperaba en actitud de víctima que Behemet saliese.

Pero el león, después de estirarse un par de veces y de dar varios largos bostezos redondeando la lengua como una bestia segura de coger a su presa, se acercó hasta la puerta y no hizo más que mirar con aire de indiferencia al barón Rosen, quien, muy a su pesar, tenía la piel de gallina. Luego, bajando a la zona reservada a los espectadores, comenzó a pasearse de un lado para otro, moviendo la cola y dando de tanto en tanto un prolongado y sordo bostezo de gusto y satisfacción.

Cuando Rosen se dio cuenta de que Behemet no se preocupaba lo más mínimo de él, hizo acopio de valor en ese breve intervalo de tiempo, descendió, se dirigió directamente hacia el león y le dio un latigazo con la fusta. Ante aquella provocación, Behemet, como una bestia obediente, se retiró precipitadamente a su jaula. Así es que Rosen lo siguió, cogió una lanza puntiaguda de hierro y le pinchó con ella intentando hacerle salir... de nuevo el león, acurrucado en el fondo de su covacha, rugía y abría sus fauces de par en par sin inmutarse. Rosen estaba al borde de un ataque de impaciencia y de ira.

Olvidándose de que hablaba con un león le gritó: «Sal, sal de la maldita jaula, miserable». Todo era en vano. Behemet no entendía ese lenguaje provocador y yacía más tranquilo que tranquilo, una balsa de aceite.

Desesperado por no poder medirse con él, Rosen tomó la decisión de entrar en la jaula de las panteras, pero se dio cuenta de que Lachard, a excepción de la de Behemet, había cerrado todas las demás puertas con doble llave.

–¡Ah, Lachard! ¡Asesino! –gritaba Rosen ciego de ira–. Sabías que ese león era un conejito y me has sacado diez mil libras sin darme siquiera la compensación de un rasguño... Seguiremos nuestra partida mañana.

Y lanzando una mirada de desprecio a la jaula de Behemet, salió de la casa de fieras y se fue directo al Hotel del Cíclope.

\*

Lamperth estaba releyendo algunas cartas sentado en la mesa mientras le servían los primeros entrantes de su cena y se mostró maravillado del retorno de Rosen, tan cegado por la indignación ante lo ocurrido que a duras penas pudo contarle cómo había ido esta nueva aventura.

–¿Qué pido? ¿Qué quiero? ¿Qué espero? Morir, eso es todo. La cosa más simple, la más fácil, la más natural del mundo –decía Rosen mientras acababa su relato–. Y, sin embargo, aquí estoy, condenado por una desoladora fatalidad a seguir vivo pese a todos mis esfuerzos, pese a todos los peligros a los que me expongo para impedirlo. Le aseguro que afrontaré el riesgo que sea, aprovecharé cualquier circunstancia para salir de esta situación.

–Cálmese –le respondía Lamperth–. No le faltarán las ocasiones, debe tener fe. Mientras tanto, pida la cena, el estómago tiene sus necesidades y estoy seguro de que debe de tener hambre.

–Es cierto –replicó Rosen–, cenaré; el hombre es esclavo de su estómago, es más, el hombre es un estómago... creo que esta es la definición menos inexacta entre todas las que se han hecho de este animal que somos.

Y pidió unas chuletas de cordero con patatas.

Sin embargo, aún no había Rosen dado ni un bocado a sus chuletas cuando un recién llegado entró en la sala y vino a sentarse frente a él en el lado opuesto de la mesa.

Rosen no perdía detalle observando los movimientos de aquel comensal, y esperaba a que una de las puntas de sus botas le golpease sin querer su pierna para tener un motivo de pelea, cuando el otro, metiendo las narices en su plato e indicándoselo con un dedo al camarero, le dijo:

–Tráigame un plato como este... y unas chuletas con salsa dulce.

–No tenéis gusto alguno, oh caballero –le dijo Rosen levantándose un tanto en su silla–. Estas chuletas están hechas con salsa picante.

–Santo Dios –exclamó el otro un tanto turbado y sorprendido–. Estimáis demasiado el sabor de vuestras chuletas y hacéis de ello una cuestión de honor; por lo demás, no hay mucho más que decir, habéis usado una expresión más que precisa; tratándose de sabores, yo, justamente, no tengo gusto alguno. ¿Sois vos inglés?

–De Londres.

–¿Y pensáis atravesar Francia?

–Exacto.

–Pues dudo que lleguéis a acabar vuestro viaje sin que encontréis a alguien que...

–¿A alguien que qué?

–A alguien que os haga morder el polvo. ¿Habéis estado alguna vez en la Gascuña?

–¡Oh! ¿Sois tal vez vos de la Gascuña?

–Efectivamente.

–Es una provincia que en cuanto a vanidad se refiere, tiene grandiosas tradiciones; espero que sepáis vos darme a conocer en toda su extensión los peligros que correría si hubiese insultado a alguien en su tierra.

–O sois un loco o un imbécil o las dos cosas –dijo el otro, gascón de pura cepa, mientras se le enrojecía de ira hasta la punta de la nariz–. Venga conmigo a la muralla de aquí detrás y nos daremos un par de cortes como toca.

–Estoy a vuestra disposición –respondió Rosen.

Y se despidió de Lamperth, quien pudo decirle al oído: «Tenga juicio, conténgase como hombre honesto que es, déjese matar, piense en su mujer, piense que este hombre ha sido provocado por usted y que la fortuna no le regalará todos los días ocasiones tan magníficas como esta».

–¿Tenéis vos padrinos? –le preguntó el desconocido al inglés una vez fuera.

–No, no tengo ninguno.

–No importa, estos señores servirán a ambos como testigos. No excluyamos los golpes de cabeza y de punta... nos batiremos hasta que solo uno de los dos quede en pie.

–Estoy de acuerdo, esa era mi intención.

–Entonces, podemos comenzar.

–Comencemos.

El gascón, sin esperar nada más, asió bien el puño de su espada y se lanzó lleno de furia contra su adversario. Rosen lo esperaba de pie, firme. La noche era tan oscura que apenas se podía distinguir la dirección de los golpes de uno y otro. Los espectadores no veían nada o casi nada; solo se intuían dos masas negras que se agitaban, que chocaban; únicamente veían de tanto en tanto el resplandor de las hojas de sus espadas en las que se reflejaba un débil hilo de luz que venía de una farola, mientras escuchaban el continuo choque del acero sin poder adivinar cuál de los dos adversarios tenía mayor pericia en las armas y cuál podría salir vencedor en el lance.

Pero, en un instante, uno de ellos se paró, vaciló y cayó. Los espectadores se abalanzaron para ver quién era... era el gascón.

¿Qué había sucedido? El francés era un pésimo espadachín, Rosen no había tenido todavía tiempo de descubrirse como tocaba cuando, tras hacerle una finta a la derecha, el otro le respondió con un movimiento desde la izquierda con lo que, girando su sable, se había herido gravemente a sí mismo en el cuello sin que Rosen pudiese evitarlo.

Rosen se quedó petrificado de dolor y completamente anonadado. Se trataba, sin duda, de una extraña fatalidad que pesaba sobre él, que volvía vanos y funestos todos sus intentos de hacerse matar.

Mientras estaba apoyado con las manos juntas en la empuñadura de su espada, creyó entender que uno de los espectadores preguntaba:

–¿Quién es ese que le ha herido?

Y que otro respondía: «Es un inglés».

–Bien. Es necesario enterarnos de lo que ha pasado. No puede decirse que esto sea un duelo; no había padrinos, no había ningún tipo de reglas; ha sido un homicidio con todas las de la ley. Mirad, el muerto es francés, es gascón, y se han batido en duelo solo por una chuleta.

Aquí está su colega Pirolet, quien puede confirmarlo. No debemos dejar que este marrano inglés se vaya de rositas. Hagamos las cosas bien y llevémoslo ante el comisario de policía.

Rosen, que al entender desde el principio aquellas palabras había notado que nacía en su corazón un débil rayo de esperanza, se estremeció completamente cuando oyó mencionar al comisario de policía. Tuvo claro que era necesario irse cuanto antes, si todavía era posible, y salir aquella misma noche de Amiens.

Pero no había acabado de tomar aún aquella resolución cuando se vio rodeado de toda aquella gente y vio que uno de ellos, que se había acercado más que los demás, le obligaba a darle el sable y a acompañarlo hasta la oficina de policía. Rosen tomó entonces una gran determinación. Habiendo observado que algunos de ellos iban armados con un estoque y que uno tenía entre las manos la espada de su adversario, imaginó que le resultaría fácil hacerse matar por aquellas personas abalanzándose sobre ellos como un hombre desesperado y dando a ciegas golpes con la espada y obligándoles, de este modo, a devolvérselos.

Dicho y hecho, en un instante Rosen empuñó su sable con las dos manos y se lanzó en medio de aquellos hombres dando golpes a diestra y siniestra, según le venía mejor, y gritando con todas sus fuerzas: «granujas, miserables, cobardes, defendeos, paradme si tenéis agallas».

Pero justamente consiguió el efecto opuesto: todos aquellos hombres, asustados ante tanta osadía, se dieron a la fuga. Rosen no pudo ver más que con disgusto que cuatro de ellos caían a sus pies heridos y que, con esto, se añadía con toda certeza una terrible carga en su conciencia y, lo que le importaba aún más, una terrible responsabilidad frente a las autoridades legales.

Rosen pensó durante unos instantes: nadie lo conocía en Amiens, no había dicho su nombre a nadie, apenas nadie lo había podido ver más que a la luz de un farol... Así es que se escabulliría por el campo e intentaría llegar de noche a Montdidier valiéndose de alguna montura que esperaba conseguir en alguna posta a lo largo del viaje.

Una hora después de este suceso, Lampert recibía de manos de un campesino un papelito en el que ponía:

«Querido Lampert,

Un destino singular, además de inexorable, vuelve infructuosos y funestos todos mis intentos por hallar la muerte. Sigo vivo muy a mi pesar y a deshonor de todo y de todos. Habrás comprendido ya que he matado a aquel gascón, además de herir a tres o cuatro franceses que querían llevarme, como un malhechor, ante la policía. Estos hechos me han obligado a huir a Montdidier sin ser visto usando un pésimo caballo que he comprado en una casa de campesinos desde la que te escribo. Te espero, pues, en Montdidier, en el Café de la Paz, donde se puede beber *flor de leche*, la mejor bebida que puedas encontrar en toda Francia».

\*

Mientras Rosen cabalgaba por aquellas amenas campañas que discurren desde Neufchatel hasta Hermont y la orilla del río Oise, pensaba en aquella vida suya despreocupada en Londres, en su mujer, en sus amigos, en sus riquezas dilapidadas y en por qué extraño capricho del destino había elegido una camino tan inapropiada y tan singular para remediar todo aquello.

La noche se había vuelto lluviosa y Rosen estaba triste. Nunca antes, como en aquel momento, había sentido más vivo en él el deseo de morir, nunca antes, como en aquel momento, el destino le parecía que lo alejaba aún más de la muerte. ¿Era tan difícil morir? Sentía en sí una plenitud vital extraordinaria, una armonía inusitada en todas las partes de su cuerpo. Era un orden, un fluir de la sangre tan reposado, tan regular y tan dulce, que no recordaba haber sentido nunca un estado similar de bienestar ni siquiera en sus años de su juventud.

Aquel monótono trote de su caballería parecía que lo acunaba como si fuese un niño; el agua que le iba salpicando ligerísimamente y casi vaporosa la cara y el cabello parecía acariciarlo igual que lo haría la mano de una mujer querida. Además, los árboles estaban llenos de ruiseñores que cantaban pese a que arreciaba la lluvia, y había en el aire un no sé qué de voluptuoso y de cándido que hacía imposible cualquier sentimiento que no fuese grácil, afectuoso y gentil.

Pese a todo ello, Rosen seguía pensando de qué modo podría lograr morir mañana. No soportaba la duda... y rumiaba nuevos peligros y nuevos planes.

Ante cada sombra que parecía formarse a los lados del camino, ante cada leve rumor de pasos, el corazón de Rosen latía más inquieto y recuperaba la esperanza y la alegría. Se internó con decisión entre los matorrales y atravesó el pequeño bosque de Cok-sautin conteniendo el aliento, tal era su estado de ánimo y la impaciencia por meterse en algún problema o dar emboscada a algún bandido.

Cada montoncito de plantas le parecía un nido de ladrones, cada arbusto un asesino apostado en el sendero, cada rama cubierta de líquenes el filo de un cuchillo o el cañón de una escopeta.

Pensaba qué haría con ellos... Ciertamente, los ladrones no serían menos de dos o cuatro, tal vez alguno más —¡qué bien!—... y llevarían con ellos buenas armas... Pero, ¿cómo tratarlos?... ¿A las buenas?... ¡Peor! No harían nada. Habría que decirles: «asesinos, granujas, no huyáis. Soy el comisario general. Mañana os arrestaré y juro al cielo que os haré colgar como a los perros sin daros tiempo ni de confesaros».

Rosen se había metido tanto en su papel que increpaba en voz alta a estos asesinos imaginarios como si los tuviese delante, tanto que se salió del bosque de Cok-sautin sin darse cuenta.

Estaba a punto de amanecer y ya empezaba a divisar a lo lejos los campanarios de la ciudad. Escuchó el rítmico repique de una campana que parecía dar la alarma. Aguzando la mirada en aquella blanquecina línea del horizonte sobre cuyo fondo se entreveían como bultos oscuros las casas de Montdidier, le pareció distinguir una ancha columna de humo que se elevaba en volutas negras y pesadas acumulándose en nubes aún más oscuras y densas que venían a pender sobre la ciudad. Rosen espoleó su caballo y en cuanto llegó junto a las murallas distinguió lenguas de fuego que salían del techo y de las ventanas de una casa. Se trataba de un incendio.

Reanimado por esta nueva esperanza, asió con fuerza las bridas de su caballo, le hincó las espuelas en el vientre y alcanzó las puertas de Montdidier antes de que los habitantes de la ciudad, que tienen fama de ser gente bastante dormilona y tener las mentes más lentas de toda Francia, se dieran cuenta de nada e intentaran controlar de algún modo el incendio.

Rosen llegó, pues, el primero. Aún no había tenido todavía ocasión de observar por qué parte o con qué pretexto podría abalanzarse dentro de la casa incendiada cuando le llamaron la atención una voz:

–Hay que salvar a papá Caupin, ¡el pobre de papá Caupin! Debe haberse quedado en su cama por culpa de la artritis... morirá asfixiado. ¿No hay nadie que pueda salvar a papá Caupin?

–Aquí estoy –dijo Rosen–, ¿dónde está la habitación de ese enfermo?

–¡Oh, señor, que el cielo se lo pague! Está en la primera habitación a la izquierda, en el segundo piso. Verá la puerta arriba, junto a la escalera. Si no estuviese allí, lo encontrará en la estancia contigua.

Rosen, sin esperar nada más, seguro de que aquel medio de darse muerte era infalible, entró sonriente en la planta baja y se dirigió resuelto escaleras arriba, diciéndose a sí mismo: «es el destino el que me ha mandado».

Pero no había subido más de dos peldaños cuando las llamas lo rodearon por todas partes y empezó a faltarle el aire; el cabello y la barba se le estaban socarrando ocasionándole horribles quemaduras en las mejillas; sus vestidos empezaron a chamuscarse, y solo fue gracias a un sentimiento instintivo de humanidad y su firme propósito de darse muerte los que le empujaron hasta el segundo piso, hasta la habitación de papá Caupin, que yacía desvanecido en el suelo. Alzarlo, cargárselo a las espaldas y descender a toda prisa las escaleras, fue coser y cantar para Rosen, quien se presentó con él ante la multitud reunida en medio de una salva de gritos y apretones de mano. Estaba a punto de volver a meterse en el incendio cuando notó que una joven lo cogía del vestido. Iba mal vestida y tenía el pelo suelto rizado sobre los hombros, y le decía llorando:

–¡Oiga!, por caridad, señor, salve a mis dos hijitos. Los encontrará en la tercera habitación a la derecha, en el tercer piso... dése prisa... vaya... ¡rezaré por usted toda mi vida!

Rosen no esperó más y se volvió a meter de cabeza en el incendio. Le vieron reaparecer poco después sosteniendo entre sus brazos a dos niños que entregó a su madre, aunque estaba tan desfigurado por las quemaduras y el esfuerzo que a duras penas se le podía reconocer. Pese a todo, no había perdido todavía la conciencia, ni había olvidado el verdadero y directo objetivo de su plan.

Así es que, aturdido por el dolor, casi sin aliento y prácticamente ciego por el humo y las llamas, se volvió a meter una tercera vez entre las llamas. Los que estaban allí intentaron en vano evitarlo diciéndole:

–¿Qué hacéis? Es inútil... ya no hay nadie más a quien salvar. Pobre joven, no entiende nada... ya... ya no volverá a bajar esta vez. ¡Qué heroísmo! ¡Qué gran corazón! ¿Es de los nuestros? ¿Es de Montdidier?

Pero Rosen no había entendido o no había querido entender nada. Su idea era llegar hasta la planta más alta, tumbarse donde el suelo amenazase venirse abajo y dejarse engullir por él cuando se derrumbara.

Había llegado ya casi al cuarto piso, bajo el quicio de una puerta que unía dos habitaciones; las vigas de los dos trasteros ardían, y las llamas salían por aquí y por allá por todas las paredes. Eligió de entre los dos suelos el que le pareció que se derrumbaría antes, pero apenas se había tumbado en él cuando vio que el de la otra estancia se combaba por el medio, se abría y se precipitaba al vacío descompuesto entre horribles estruendos, mientras que aquel sobre el que él se había tumbado apenas se venía abajo solo un tanto por las paredes y empezaba a descender suavemente, entero, cayendo despacio sobre los pisos inferiores que iban amortiguando el impacto de la caída.

En una palabra, Rosen se encontró en la planta inferior como si lo hubiesen bajado con poleas. Y no había tenido tiempo de pensar en su situación cuando los numerosos espectado-

res, que lo veían a través de las ventanas de la planta baja, entraron por todas partes y lo sacaron, muy a su pesar, de entre las ruinas.

Rosen estaba tan dolido y magullado que se desvaneció. La multitud, llena de agradecimiento y admiración, lo acompañó entre vítores hasta otra casa del señor Caupin, adonde fue llevado en una camilla y colocado en una cama para que se curase de sus heridas.

Aquella misma tarde, Lamperth, en cuanto llegó a Montdidier, se acercó al Café de la Paz en el que Rosen le había citado y, después de beber un vaso de esa *flor de leche* que tiene fama de ser la mejor bebida de Francia, cogió el periódico de la provincia y leyó con estupor estas palabras:

«*Heroísmo*. Un gran incendio se ha declarado en la casa del señor Caupin. A punto hemos estado de lamentar dolorosas pérdidas (la del mismo Caupin, incapaz de caminar, además de otros dos niños pequeños) si no fuese por un viajero inglés recién llegado a nuestra ciudad que los ha rescatado lanzándose, sin pensárselo, a las llamas, lo que le ha ocasionado tales heridas que le han obligado a guardar cama en casa del mismo señor Caupin, donde ahora mismo se está recuperando. El susodicho viajero es el barón Alfred Rosen, originario de Londres. Nos complace informarles de que el ayuntamiento de Montdidier, reunido hoy mismo, le va a otorgar por unanimidad la medalla de plata al valor civil.»

\*

Lamperth, enterado de la ubicación de la casa del señor Caupin, fue enseguida a hacerle una visita a Rosen. Lo encontró tan profundamente abatido y tan desfigurado por las quemaduras y la pérdida de las cejas, del pelo y de la barba, que a duras penas pudo reconocerlo. Lamperth mismo, que no tenía lo que suele llamarse un corazón sensible, sintió que se le revolvían las tripas ante aquella visión, y le preguntó:

–¿Cómo se encuentra?

–Ve en mí –le contestó Rosen con aire de un profundo abatimiento y evitando responder directamente a su pregunta–, ve en mí a un hombre que es, sin lugar a dudas, el más desventurado de cuantos hayan sufrido algún tipo de desventura en el mundo. Y lo peor es que siento el dolor de no poder matarme. Y no sé qué presagio tengo en mi corazón de que no debo vivir, mientras que por el contrario vivo inexorablemente en contra de mi voluntad y de mis planes. ¡Ah! ¡Solamente querer morir... y no poder hacerlo! ¡Es horrible! ¿Qué quiere? Me asalta una idea fija, una duda, una sospecha que me atenaza... ¿No estaré dotado de una naturaleza inmortal? Es un pensamiento que me estremece y que no me puedo quitar de la cabeza. Es que solo pienso que si fuese capaz de morir, bastaría tan solo con matarme.

–Escuche –siguió Rosen después de un intervalo de silencio–, si después de lo que pasó ayer, después de que en Montdidier se conociese mi condición de barón, lograrse morir envenenado... ¿cree que se sospecharía de mi suicidio?

–No lo creo –dijo Lamperth–, pero debe pensar que la sospecha recaería sobre personas inocentes; las crónicas judiciales han registrado en este sentido hechos horribles. Además, los primeros intentos llevados a cabo en este sentido ya le han creado una responsabilidad bastante grande.

–Es cierto –le interrumpió Rosen con acento mortificado–. La verdad siempre saldría a la luz.

Y viendo que Lamperth había movido la cabeza en un gesto de aseveración, después de un breve silencio, le cogió de la mano, se incorporó un tanto en su almohada y le dijo con un tono de voz suplicante:

–Lamperth, mi buen amigo, se lo pido, procúreme algo de veneno.

–Imposible –respondió Lamperth con gesto grave y sereno–. No puedo asistirle en su muerte. Puedo seguirle hasta un cierto punto en sus planes, ya que he comprendido que es imposible hacerle desistir, pero no puedo procurarle yo mismo los medios de su muerte. Diríjase a otro. Mi conciencia me impide ayudarle.

–Bien, bien –dijo Rosen–. Como si no le hubiera dicho nada. De todos modos, sepa que sigo sintiendo una gran simpatía por usted... Usted tiene el encargo de hacer llegar esa carta a mi mujer... ha escuchado mis confidencias... se lo ruego, querido señor Lamperth, no me abandone tan pronto... Si no puedo morir aquí, cuento con ir con usted a Italia, donde creo que un hombre que no pida más que morir podrá correr mejor suerte que en Francia.

–¡Oh! En cuanto a eso estoy seguro –dijo Lamperth–. No se preocupe, le seguiré a todas partes y que me quedará en Montdidier hasta que se recupere. Además, teniendo en cuenta que en Montdidier se bebe la mejor *flor de leche*... no hace falta decir que no es en absoluto un lugar desagradable...

–No, no –siguió Rosen– yo pasé aquí algunos meses durante mi infancia y ciertamente no es un lugar desagradable, ¡pero yo solo pido morir!

–Confíe en ello –concluyó Lamperth estrechándole la mano para despedirse de él–. La suerte es caprichosa y puede concederle mañana lo que le ha negado hoy. Es más, cuanto menos espere sus favores, más le colmará con sus dones. Esté tranquilo. Vendré mañana. Espero de corazón encontrarle muy pero que muy desmejorado.

En cuanto Lamperth se alejó, algo que Rosen esperaba con impaciencia, hizo llamar a un joven encargado de la farmacia que le había llevado algunas medicinas y aplicado algunos vendajes el día anterior, y le dijo:

–Tienes pinta de ser un buen muchacho. Tengo pensado favorecerte en todo lo que me sea posible, combinando tu interés y el mío en un asunto que voy a explicarte en dos palabras. El corazón me dice que conseguiremos hacerlo juntos. He aquí la cuestión. Se trataría de un... necesitaría... escúchame.

–Dígame, soy todo oídos.

–Te lo explicaré: tengo una amante en mi tierra, una chica estupenda... imagínate... de una hermosura poco común, de una belleza prodigiosa. Una de esas mujeres que tienen derecho a pretender un amante de irresistibles atractivos... Ahora bien... no quiero decir que yo no los tenga, pero ciertamente... tú lo puedes ver, mi cara, mis rasgos, han sido dañados tras el incendio... Yo soy ahora un hombre horrible, digámoslo con franqueza, horrendo... Esa es la palabra. Ya no tengo el coraje de que me vea en este estado, y he tomado una resolución enérgica, irremediable: he decidido que... ¿Cómo te llama, Tricotèt?

–Tricotèt, lo acabáis de decir.

–¿Y a cuánto ascienden tus honorarios?

–¡Oh!, a una suma ridícula, si queréis, pero considerable en cualquier caso para un joven encargado de farmacia... veinticinco libras mensuales.

–¡Bien! –siguió Rosen–. Quiero que sepas que por los motivos que te he expuesto que he decidido... morir, y que te daré ahora mismo veinticinco mil francos si me procuras un veneno para hacerlo.

–¡Un veneno! –exclamó Tricotèt levantándose dos palmos de la silla–. Pero, señor, aunque el temor a su deformidad os ha llevado a esta determinación, os aseguro que os repondréis. Fiaos de mí, estoy seguro de ello. Estudio tercer año de farmacia y no hace más de dos meses que con la pomada Vernicot le hice renacer todas las cejas y todo el pelo al ilustrísimos Verrrier, que es el abogado general del departamento y las tenía más lisas que la mejilla de un bebé... ¿Habéis dicho veinticinco mil francos?

–Veinticinco mil.

–¿Y qué veneno necesitaríais?

–¡Oh! Cualquier veneno, con tal de que sea potente, rápido y eficaz. Pero sobre todo potente.

–No se preocupe, no tenéis nada que temer. Creo haberos dicho que estudio tercero de farmacia; todos estos pormenores los conozco como la palma de mi mano.

–Bien, bien –siguió Rosen–, piénsalo seriamente. Te va la suerte en ello.

–Lo pensaré –dijo Tricotèt volviéndose hacia la puerta para salir.

Pero no había todavía cruzado el umbral cuando regresó a la habitación de Rosen y le dijo:

–Señor, lo he pensado... y creo que puedo aceptar. Tengo a mi disposición una pasta negra cuyo efecto es terrible e inmediato, aunque produce cierta irritación intestinal bastante notable. Si creéis que... si persistís en vuestra oferta, os la podría procurar tras el cobro de la suma que hemos convenido.

–No hay más que decir –le atajó Rosen–. Dadme el veneno... la pasta esa que mencionas, y yo te daré ahora mismo los veinticinco mil francos.

–De acuerdo –respondió Tricotèt con resolución–. Voy a cogerla. En dos minutos estaré de vuelta.

Rosen, finalmente seguro de que moriría, se abandonó por completo al disfrute de este pensamiento.

Un instante después volvió Tricotèt llevando consigo un pequeño vaso lleno de una sustancia negra que extrajo con mucho cuidado de cinco o seis trozos de papel en la que venía envuelta y se lo presentó a Rosen diciéndole:

–No tendréis tiempo más que para dar cuatro tragos... y ya estaréis en el otro barrio.

Rosen le desembolsó los veinticinco mil francos, que era todo lo que le quedaba de su fortuna, y Tricotèt se los metió en el bolsillo con la misma impasibilidad de un hombre de negocios. Bajó las escaleras dando saltos, pagó un asiento en la diligencia de Lafitte y partió aquella misma mañana para París.

En cuanto a Rosen, nada más quedarse solo se puso a meditar. Repasó todas las experiencias de su vida, volvió a pensar en su juventud y en su mujer, hizo un breve examen de conciencia, se puso en paz como mejor pudo con ella y consigo mismo y, dando un últimos adiós a su vida y a sus recuerdos, cerró los ojos y se bebió en quince o veinte tragos todo el veneno.

Tenía un sabor agrio pero dulce, aunque le pareció que ya lo había probado otras veces. Ciertamente no tenía nada de desagradable, pero estaba a punto de dudar de la buena fe de Tricotèt cuando le empezaron a brotar espasmos de un cólico tan potente que no pudo, aunque quiso, evitar dar gritos. Eran unos dolores horribles, insoportables y atroces que nacían en lo más profundo de su intestino. Rosen, como todas las naturalezas vivaces pero débiles, era cobarde frente al dolor. Sus lamentos hicieron que viniera el señor Caupin quien, pese a sus protestas, se apresuró en llamar al médico.

Por desgracia, Rosen, con el entusiasmo de su sacrificio, no había tomado todas las precauciones oportunas y había olvidado encima de la mesa el vaso con el veneno. Se dio cuenta

demasiado tarde, cuando el médico ya lo tenía en su mano. Examinando los restos que quedaban en el vaso le dijo:

–¿Qué demonios ha tomado, señor? ¿Qué doctor ha sido tan burro como para darle esta receta? ¡Oh, la ciencia! Hay tanto de lo que avergonzarse... ¡hemos llegado ciertamente a unos extremos!... ¡Cuatro onzas de conserva de ciruela con un potentísimo laxante! Es algo horrible, ¡la receta de un burro!

–Ha sido el señor Tricotèt –murmuró Rosen entre espasmos–, un encargado de la farmacia quien...

–¡El señor Tricotèt! ¡Diantres!... Acabo de encontrar a su jefe, el insigne farmacéutico Sapiston, que lo andaba buscando ahora mismo por tierra y por mar. De hecho, acababa de recibir una carta suya en la que le anunciaba que partía hoy mismo para París y que se iba a comprar la farmacia mejor surtida de la capital.

–¡Ah, Tricotèt, malvado! –dijo Rosen sujetándose el bajo vientre con las manos–, ¡pequeño granuja! Juro al cielo que me curaré, renunciaré a todos mis proyectos e iré en tu busca a París para darte tu merecido.

–Vaya, vaya –le dijo el doctor con aire conciliador–, parece que ese pequeño bribón le ha gastado una broma de mal gusto. De todos modos, la cosa no tiene en sí nada que no se pueda arreglar. Mañana por la mañana estará totalmente recuperado.

Veinte días después de estos sucesos, Rosen, ya reestablecido de su enfermedad, tomaba con Lamperth el camino de la capital.

Un nuevo campo de aventuras se le abría ahora a Rosen. En aquella gran capital que es París, donde las estadísticas registran cada día centenares de robos, de agresiones, de delitos y de desgracias de todo tipo, no debía resultarle difícil morir. Al menos es lo que Rosen esperaba. Consideraba las adversidades pasadas como un juego sucio de la fortuna, pero nada más que un juego. Era imposible que pudiese impedir durante mucho más tiempo la realización de un deseo tan simple y tan natural, la consecución de un destino tan inevitable y común a todas las seres vivientes. Además de eso, Rosen se había vuelto triste y taciturno; habría que añadir a las causas que lo empujaban a anhelar tan obstinadamente la muerte, un no sé qué de tristeza y de sorpresa que le venía de su enfermedad, además del disgusto por las marcas que le habían quedado en sus facciones. Porque Rosen apreciaba sus encantos, y no le había mentido el todo a Tricotèt cuando le dijo que no podría soportar la idea de volver a Inglaterra en un estado tal de melancolía.

Por lo general nos gusta estar guapos antes que nada, porque nos queremos a nosotros mismos y porque consideramos la belleza física como un reflejo y una manifestación de la belleza moral.

Los niños, aunque todavía no conocen la gran influencia que ejerce la belleza en los sentidos, ambicionan, sin embargo, ser hermosos. Este es el primer instinto de vanidad que nace en el hombre. Ha habido en todas las épocas mujeres marcadas por un encanto extraordinario que no amaron a nadie y, con todo, fueron felices y encontraron en la misma conciencia de su belleza un consuelo a los grandes y reales males de la vida que, de cualquier otro modo, no hubieran sabido tolerar. Se amaban rotundamente, y por encima de todo, a sí mismas. Con frecuencia se ha dicho que el amor que se da a los demás no es más que un resto, un residuo, del que sentimos por nosotros mismos; se quita a uno y se da a los demás. A más amemos a los otros, menos nos amamos a nosotros mismos. Es este, pues, el sacrificio del amor, y esa la ley inmutable de egoísmo que lo gobierna tan generosamente y lo frena.

Rosen retomó aquellos días una nueva serie de intentos.

Y aunque resuelto a no volver a tentar su suerte en un duelo (algo que hasta el momento no le había provocado más que crueles remordimientos) acabó por imaginar nuevas empresas y nuevos planes. Aun así, no era tan fácil ingeniar alguno que fuera seguro, eficaz y útil. Concebía muchos, pero también rechazaba otros tantos por considerarlos irrealizables. Siempre había en cada uno de ellos algún obstáculo, alguna probable consecuencia que le disuadía de realizarlo, porque Rosen se había hecho más sabio tras los primeros intentos. Además su conciencia, debilitada por la enfermedad, le aconsejaba ahora soluciones más cautas y honestas.

En aquel primer período de su estancia en París había intentado, en vano, morir de un modo común: se había tirado tres o cuatro veces bajo las ruedas de carrozas que cruzaban la calle, como si fuera una persona que tuviera algún defecto en el oído, o que, sumamente distraída, no se preocupa mucho de sí misma. Pero o los mismos cocheros eran siempre muy diestros o se había topado en el último instante con algún impertinente que le tiraba de las orejas diciéndole: «¡Señor! Vaya con cuidado, cuidado, que se le echa encima una carroza», mientras lo retenían a la fuerza cogiéndolo y sujetándolo violentamente del traje.

Había intentado pasear larga y pacientemente bajo los puentes y bajo los alerones de los edificios en construcción esperando que le cayera una teja, una piedra o un arnés cualquiera que pudiese matarlo, aunque siempre en vano. Se había recorrido toda la zona vieja de París buscado, entre las casas antiguas y entre aquellos recintos ajardinados, algún muro que amenazase derrumbe, pasando bajo ellos noches enteras esperando a que se vinieran abajo. Pero tampoco en eso tuvo más suerte de la que había tenido antes. Un destino misterioso, aparte de extraño, gobernaba la vida de Rosen.

A veces, hojeando para matar el tiempo los periódicos del día, se paraba a meditar, con un cierto sentimiento de desdén y envidia, mientras leía la lista de los fallecidos esa jornada, tres o cuatrocientos cada día. Entre ellos había incluso algunos mucho más jóvenes que él, una multitud de jóvenes que tenían un derecho mucho menor que el suyo a encontrar la muerte... Y, sin embargo, él vivía... A veces, le asustaba también darse cuenta de que gran parte de aquellos muertos habían vivido hasta una edad muy avanzada, hasta los setenta, hasta los ochenta años. Con frecuencia había algunos que incluso casi llegaban a centenarios... ¿Y si el tuviese ese mismo destino? ¿Y si estuviese condenado a una vida tan larga?

En esos instantes de descorazonamiento volvía a asaltarle la sospecha de que estaba dotado de una naturaleza inmortal, de que todos sus esfuerzos serían vanos, eternamente vanos. No podía imaginar una vida que no fuese mortal; y era este fin que él quería anticipar, el que él quería alcanzar. Y aunque se daba cuenta de lo absurdo de esa sospecha, con frecuencia le asaltaba el temor, y pasaba días angustiados, agobiados, tal y como estaba, por un pensamiento tan descorazonador y terrible.

En aquellos días, habiéndose enterado de que muchos asesinos pasaban la noche en los barrios más remotos de París, en los bulevares, en el bosque de Boulogne, en aquellos viejos y estrechos callejones que se encuentran en el lado occidental de la ciudad, se acercaba por allí todas las tardes y erraba durante horas sin ningún resultado. Volvía bien entrada la noche, cuando iba a amanecer, descorazonado, abatido y vencido por aquella ciega fatalidad que con tanta constancia velaba por su vida. Además de eso, tenía que esforzarse en ocultar su identidad: sus aventuras en Dover y en Amiens habían puesto a la policía sobre su pista. Y aunque no le había revelado a nadie quién era, bastaría un indicio, una sospecha, para que todo se supiese. Más que una publicidad deshonrosa, Rosen temía que se descubriera su secreto, la inutilidad de su sacrificio y las estrecheces domésticas de su mujer. Se había creado muchas

causas de dolor, mil motivos para estar apenado e inquieto, y comprendía que no lo podría remediar más que muriendo.

Había resuelto abandonar París cuando una tarde, entrando en una tasca tal y como solía hacer habitualmente en busca de aventura y tras sentarse de espaldas a un murete que atravesaba la estancia, vio a través de una grieta una mesa en la que había cuatro personas sentadas en un ángulo de la habitación. Estaban discutiendo en voz baja los detalles de un robo que se proponían llevar a cabo aquella misma noche. Pese a que hablaban muy bajo, no le fue difícil a Rosen, que estaba escuchando casualmente a través de la grieta, entender estas palabras:

–Os repito que el Teatro de la Ópera no acaba más que a medianoche. Es imposible que vuelva antes de esa hora.

–Pero, ¿estás seguro de que el señor Meustrier va todas las tardes?

–Todas las tardes.

–¡Bien! Creo que, de todos modos, debemos esperar hasta las once. Debes saber que en el segundo piso la señora Ronson no se acuesta antes de esa hora, y que suele parar en el rellano para regar sus macetas de basilisco. Padezco por ti, querido amigo, perdóname, pero eres tan despistado; me juego un ojo de la cara a que antes de que os hayáis ido y vuelto para seguir con el plan, habréis olvidado la calle, la casa, el número e incluso que el honorable señor Meustrier es médico, así como también el motivo de nuestra visita.

–Vamos, me lo sé de memoria como si fuese una letanía: callejón de Chiusa, número 42, tercer piso, puerta a la izquierda, cuatro ventanas en el callejón, habitación del señor Meustrier, doctor. Más bien me preocupan otras cosas...

–Y son...

–Ya os lo he dicho. Me refiero a este tipo que nos espiaba en la Cantina del Halcón y que hasta un ciego notaría que es un inspector de policía. Temo que nos haya oído.

–No ves más que inspectores de policía. Pero ya es hora de que vayamos a por nuestras cosas... no olvidéis cómo hemos quedado... cuando den las once en aquella esquina.

–¿Y si...?

–¿Qué?

–¿Y si al subir o al bajar, nos topamos con el señor Meustrier? ¿Y si nos lo encontramos en casa?

–En casa es imposible, no volvamos a cosas que ya están claras. Si nos lo encontramos en las escaleras sería otra cuestión... deberá bajarlas todas de golpe y de cabeza.

Rosen no quiso oír nada más, no faltaban más que algunos detalles para su plan. Salió precipitadamente de la taberna decidido a hacerse pasar por el señor Meustrier y apostarse en las escaleras del edificio. Lo más difícil era, por otro lado, encontrar la calle de Chiusa. No es sencillo encontrar un callejón en París con solo la simple indicación de su nombre, y Rosen temía ponerse en evidencia preguntando a algún viandante. No eran todavía más que las nueve, así que aún le faltaban dos horas para hacer la búsqueda: tenía razones para esperar salir airoso. Desde el primer momento en que había oído a los ladrones hacer referencia a aquel sitio, había supuesto que no estaría muy lejos de aquel barrio, puesto que no se habrían reunido en un lugar en la otra punta de la ciudad. Bastaría, en principio, recorrer una a una todas aquellas calles e ir leyendo los nombres de las bocacalles transversales. Si después de todo, esto fuese en vano, le preguntaría directamente a alguien. Aun a malas, no habiendo encontrando a nadie que se lo indicase, siempre podría parar un carruaje y que le llevase como si fuese su propia casa.

Una vez concebido este plan, Rosen se dispuso de buen grado a hacer sus pesquisas. Pero era inútil; el tiempo volaba a una velocidad espantosa y Rosen no tenía más suerte de la que había tenido días antes. A cada poco miraba con inquietud su reloj y veía las manecillas apresurarse acercándose a la hora fatal sin que tuviese ni un solo indicio de aquella calle. Eran ya las diez y media, faltaba media hora según lo previsto... Resolvió entonces preguntarle a algunas personas que le inspiraran confianza, pero ninguna de ellas supo indicárselo. Se atrevió a interpelar a un policía, el cual lo miró de arriba a abajo como si fuese sospechoso, pero tampoco este sabía más que los anteriores. Entretanto, ya habían dado las once. Rosen estaba en ascuas; se dio cuenta de que haría falta intentar un remedio extremo y, abriendo la puerta de un carruaje, se lanzó dentro como una persona desesperada gritándole al cochero al oído: «calle Chiusa, número 42, rápido».

El cochero, tras pararse un segundo como si quisiese dar un repaso a todos sus conocimientos topográficos, hizo restallar la fusta y enfiló el caballo en una dirección opuesta a la que había venido Rosen. Estuvieron en marcha durante más de media hora. Rosen estaba al borde de la desolación. Faltaban pocos minutos para la medianoche y ya había decidido renunciar a aquel intento y hacerse llevar de vuelta con Lamperth, cuando vio que la carroza giraba en una pequeña calle y que, en cuanto pasó la esquina, se paraba. Bajó de ella, miró hacia lo alto y vio el número 42 iluminado por una farola de la calle que parecía decirle: ¡esta es la casa, vamos! Pagó espléndidamente al cochero y, reuniendo todo el valor que tenía, entró en el patio y comenzó a subir con prisas las escaleras. Había apenas llegado al tercer piso cuando le pareció escuchar ruidos que venían del apartamento del señor Meustrier. Acercándose a la puerta, se dio cuenta de que los postigos estaban abiertos y que un hilo de luz iluminaba el interior.

No había duda, los ladrones aún no habían salido. Ahora hacía falta ser audaz, hacer bien el papel del señor Meustrier, entrar, increparles y dejarse degollar por ellos como un cordero. Pero Rosen no tenía aún su mano en el pomo cuando oyó una voz masculina que preguntaba desde dentro:

—¿Quién va por ahí?

—Yo —dijo Rosen abriendo de par en par la puerta y precipitándose en la habitación—, yo, el doctor Meustrier. ¿Quién ha entrado en mi casa?

—Honorable doctor —respondió una persona en la que Rosen pudo reconocer de inmediato a un gendarme—, los hemos pillado *in fraganti*.

Y abriendo la puerta de la segunda habitación anunció en voz alta:

—El señor Meustrier acaba de llegar en este preciso momento.

Rosen miró hacia dentro y vio una ingente cantidad de gendarmes ocupados en maniatar a los cuatro personajillos que había conocido en la taberna. El inspector de policía, apenas lo vio, se le acercó con aire de satisfacción y, quitándose respetuosamente el sombrero, le dijo:

—Querido señor Meustrier, tendrá que disculparnos por haber irrumpido en su casa, pero la justicia impone decisiones súbitas a las que no podemos renunciar... Por otra parte, hemos recuperado cuarenta mil francos de depósito que usted cobró esta mañana y que estos caballeros ya se habían metido en sus sacas. Ha sido una acción muy honorable por parte de la policía de París. No lo digo simplemente para vanagloriarme, pero... bueno, todo el mérito se debe a nuestro agente, el señor Chaperron, que ha sabido descubrir el complot en la Cantina del Halcón, donde estos señores se habían juntado para concertar su plan. He intentado buscarle, pero no me ha sido posible encontrarle. He escuchado en ese momento su carruaje y me he dicho a mí mismo: el señor Meustrier está aquí, se va a quedar de piedra cuando en-

cuentre tanta gente en su casa. ¿¡Cómo si no!? Ahora haría falta que tuviera la bondad de acompañarnos a nuestra oficina del distrito para que redactemos el informe y le devolveremos el dinero robado en cuanto verifiquemos con exactitud la suma total.

–Les estoy muy agradecido –dijo Rosen notando cómo le caía un sudor frío por la frente–, les estoy muy agradecido por el cuidado que su benemérita autoridad ha puesto en la tutela de mis propiedades, pero me duele no poder darles más que una declaración verbal por mi parte. Por lo demás, señor inspector, considero un deber dar testimonio ante todos de su gran perspicacia y su enorme celo, dándolo a conocer en todos los periódicos para admiración y gratitud del país entero.

El inspector se inclinó hasta casi tocar el suelo, momento que Rosen aprovechó para guíñarles un ojo a los cuatro estupefactos arrestados como queriendo decirles: «no temáis, no me traicionéis, yo no soy el señor Meustrier. Sé bien que no me conocéis, pero soy uno de los vuestros... uno que sabrá liberaros con tal de que tengáis un poco de cabeza».

Y dijo:

–Señor inspector, estoy a sus órdenes, vayamos.

Y se fueron todos a comisaría.

Una vez allí, Rosen, que sentía cómo se le iba erizando el cabello, tuvo que pasar por un largo interrogatorio, deletrear su nombre, su profesión y la proveniencia del dinero robado. Después de firmar el auto donde constaban los hechos y de que se le devolviesen los cuarenta mil francos que le habían sido robados al señor Meustrier, el inspector general le dijo:

–Señor doctor, ya puede retirarse. Pero es necesario que vuelva mañana a comisaría para presenciar el interrogatorio a los acusados.

Y Rosen, metiéndose como podía el dinero en el bolsillo y yéndose escaleras abajo más ligero que un pajarillo silvestre, se metió en una carruaje de alquiler e hizo que le llevaran donde estaba Lamperth, a quien le dijo de inmediato:

–Me marcho ahora mismo a Melun. Me he visto obligado a robar cuarenta mil francos y no podría quedarme ni una hora más en París. Reúnase conmigo mañana en esa ciudad, donde espero darle cumplida cuenta de esta apropiación.

–Está bien, nos veremos mañana en Melun –respondió Lamperth con frialdad.

\*

En cualquier caso, aquellos pequeños ahorros del señor Meustrier no le habían llegado en mal momento a Rosen. De hecho, había estado a punto de quedarse sin un cuarto y, por otra parte, consideraba aquel regalo de la fortuna como una especie de compensación por las sumas que Lachard y Tricotèt le habían sustraído antes de llegar a París. De lo que sí se lamentaba era no tanto por el retraso que aquellas mil fatalidades interponían en la consecución de su objetivo, sino ese no se sabe qué de obstinado e irrisorio con que las mismas fatalidades intentaban poner freno a su determinación. Sin embargo, en cuanto llegó a Melun, se dio cuenta de que una nueva serie de aventuras le esperaban en aquella ciudad. El Sena, enormemente crecido tras las lluvias constantes de aquel día, se había salido de su cauce y había anegado gran parte de aquella campiña. Muchas casas de campesinos se habían quedado medio sepultadas entre sus aguas sin que las familias que las habitaban hubiesen tenido tiempo de salir. No pocas de estas personas andaban escasas de provisiones o se enfrentaban a otros peligros dentro de sus casas mismas, pues estas, socavados sus cimientos por la fuerza del río, estaban a punto de venirse abajo. Cada día se contaban numerosas víctimas, entre los que la mayoría eran los valientes que se habían lanzado en su ayuda.

Rosen se había enterado de estas noticias en cuanto salió de París, y cuando llegó junto a Melun, corrió a la orilla del río para verlo por sí mismo y confortarse con la certeza de esta oportunidad.

Toda la extensión de la campiña así anegada presentaba para él un espectáculo inmejorable. Por la parte de Corbeil, el ojo no alcanzaba a distinguir el límite de la inundación. En efecto, el horizonte acababa en una línea confusa y blanquecina, y, como si fuera un paisaje marino, el vaivén de las olas presentaba aquí y allá crestas de una blancura deslumbrante sobre un fondo oscuro y verdoso. Por el lado opuesto, por la calle Fontainebleau, donde las aguas se habían parado ante un declive, el río ofrecía el aspecto de una serpiente gigantesca que estuviese a punto de salir del río. Por todas partes sobresalían las casas, unas descubiertas en parte, otras sumergidas hasta los tejados, de los que tan solo emergían las chimeneas como si de la arboladura de una nave naufragada se tratara. Los árboles, movidos por la corriente, contoneaban sus troncos. Muchas de ellos habían sido desenraizados y eran arrastrados intempestivamente por las olas. En algunos puntos el río se presentaba límpido y calmo, en otros, discurría con un ruido terrible y se escurría por hondas depresiones que, llenas, descargaban el agua en otras zonas más bajas. Muchos otros detalles completaban la tremenda escena de este cuadro.

Rosen disfrutaba en lo más profundo de su corazón contemplando todo aquello. ¿Cuántos peligros no podría correr mañana y cuántas excusas tendría para poder enfrentarse peligrosamente a ellos? ¡Qué fácil debía ser morir en aquel lugar...! Una barca volcada, una orilla que se desmorona, una casa que se viene abajo por el agua, un naufrago que pide ayuda... No, era imposible que esta vez Rosen no lograra su propósito.

Entró en la ciudad cuando ya era noche cerrada después de pasar algunas horas recreándose en aquella visión. Se tumbó en la cama fantaseando y tuvo sueños llenos de placenteras visiones. Imaginó que, lanzándose al Sena, las olas lo atrapaban y lo engullían sin que él o ningún otro tuvieran tiempo de oponer la mínima resistencia; las aguas se cerraban sobre él, notaba que se sumergía y sumergía, bajaba y bajaba continuamente sin poder tocar el fondo, la corriente se lo llevaba con ímpetu y le hacía girar sobre sí mismo como una hoja arrastrada por el viento. En aquel lento sumergirse, Rosen sentía una extraña sensación de placer, soñaba que divisaba el fondo totalmente cubierto de musgo y de conchas y que, en cuanto lo tocaba, se decía a sí mismo con tranquila resignación: «¡estoy muerto, finalmente estoy muerto!». En ese instante una miríada de pececillos y pequeños monstruos marinos se precipitaban sobre él para devorarlo.

Aquella visión Rosen le asustó y se despertó.

—¡Alabado sea el cielo! —se dijo—. Este sueño ha sido una premonición. Vayamos... — y vistiéndose a toda prisa se fue hacia el río.

Nada más llegar al Sena le alegró saber que se había constituido entre algunos filántropos de Melun una especie de cuadrilla solidaria para ayudar a las personas que se encontraban encerradas en sus casas anegadas. Rosen pidió enseguida formar parte de ella y lo consiguió. Desde hacía tiempo gozaba en su país de una notable fama de hábil nadador, y pensó con placer que antes de morir podría prestar realmente algún servicio a aquellos desventurados. En el fondo, no era malo; con frecuencia un cierto instinto de humanidad le había llevado a sacrificar su propio bienestar por el bienestar ajeno, como había hecho en el incendio de Montdidier.

Rosen pidió que se le diese una barca con la que poder transportar algunas provisiones a las granjas que carecían de ellas o intentar, al menos, salvar a los habitantes de aquellas casas que amenazaban con venirse abajo.

Durante dos días fue un prodigio de actividad y de fortuna, y prestó una ayuda inmensa a las víctimas de las inundaciones. Toda Melun hablaba de él y de su coraje, el nombre de Rosen (pues finalmente se supo) estaba en boca de todos. Pero al tercer día, cuando se encontraba ya prostrado por tantas fatigas e impaciente por morir y había resuelto intentar algo decisivo, sucedió que, guiando una barca en la que transportaba a la orilla a dos chicas que había recogido de encima de un pequeño promontorio de tierra rodeado de agua, esta chocó contra un árbol que descendía arrastrado por la corriente y empezó a irse pique. En el momento en que Rosen comenzaba a sumergirse miró hacia la orilla y vio una multitud que asistía con gran tristeza a aquella tragedia. No pudiendo dudar de que su muerte no podía ser impedida y de que no se considerase, en ningún caso, un accidente, Rosen sintió en el fondo de su alma un extraño gozo y se dijo: «oh, finalmente»...

Pero aún no había acabado de pensar esto cuando sintió que le agarraba una de esas chicas que se habían sumergido con él, y que se aferraba a él con toda la desesperada tenacidad que nos da el instinto de supervivencia. El corazón de Rosen no era excesivamente piadoso, pero no pudo dejar de sentir compasión y, cogiéndola como mejor pudo con sus brazos y aferrándola con una mano por la cintura, comenzó a nadar hacia la orilla. «Bueno, eran dos, aún queda otra víctima que salvar», pensaba mientras luchaba desesperadamente contra las olas. «Nadie me podrá negar la excusa de tener que volver a lanzarme al río a por la otra.»

Y en paz con este pensamiento, siguió nadando hacia la orilla.

Llegó tan extenuado, tan fatigado, que apenas pudo captar los gritos y los aplausos de la multitud reunida junto a la orilla. Así es que en cuanto puso a la chica en tierra, fingiendo querer ir a salvar a la otra, volvió a zambullirse y empezó a nadar hacia el centro del Sena.

Entre tanto, algunas barcas se habían separado de la orilla para ir en su ayuda. Rosen las vio, y fuese por el cansancio o por el temor a que pudiesen ir en su propio socorro, se sintió aturdido, comenzó a perder de vista el horizonte, a dejar los brazos inertes en el agua y a dejarse arrastrar por la corriente mientras notaba que iba siendo devorado por las aguas. Dejándose abandonar por todas sus fuerzas y perdiendo toda consciencia de sí... por fin se acabó hundiéndose.

Por desgracia para él, en aquel intervalo de tiempo dos barcas lo habían alcanzado y dos franceses se habían tirado al agua para salvarlo; aún no había tocado el lecho del río cuando uno de ellos lo aferró por la cintura, lo sacó fuera, lo cargó en la barca y lo condujo a la orilla. Todo esto sucedió en un instante, sin que Rosen, que se había desvanecido, pudiese darse cuenta.

Cuál fue su maravilla, pues, cuando al volver en sí se encontró en su habitación, en su cama. Junto a él vio a Lamperth sentado a su lado y, haciendo en un instante algo de memoria, pudo adivinar con desagrado todos los detalles de aquella aventura.

—¡Ah! Todavía estoy vivo, ¡todavía vivo!... —dijo paladeando con dolor esta palabra.

Estaba tan débil que un segundo después rompió a llorar y a sollozar como un niño, exclamando con la voz interrumpida por las lágrimas:

—¡No moriré nunca!... ¡No moriré nunca!...

En vano intentó Lamperth consolarlo. Su abatimiento era extremo.

—Me moriré de aflicción, me moriré de angustia —repetía Rosen a cada frase de su amigo.

Y el otro añadía:

–Morir de angustia sería un tipo de muerte que no daría lugar a duda, al menos de cara a la Sociedad Aseguradora.

Algunos días después, ya recuperado, le dijo a Lamperth:

–Vayámonos de aquí, no pararemos hasta que no hayamos llegado a Italia.

Estaban a punto de partir cuando una comisión del municipio de Melun entró en la habitación para llevar a Rosen una comunicación del ayuntamiento mediante la cual se le agradecía la ayuda prestada durante las inundaciones y se le ofrecía, como compensación por tanta abnegación, ser ciudadano honorífico de la ciudad.

Rosen quiso responder, pero sintió tal desdén contra su suerte y contra sí mismo, que notó como si la bilis le ahogara. No pudiendo reaccionar y superar sus emociones, cayó desvanecido en una silla.

–Todavía está débil –dijo un miembro de la comisión a Lamperth– y esta muestra de afecto y honor que ha querido rendirle nuestra ciudad ha debido sin duda conmoverlo profundamente.

–Así es –dijo Lamperth–. Debe ser por eso... lo ha conmovido profundamente.

\*

Tras quince días de viaje, Rosen y Lamperth llegaron a Grenoble con la idea de pasar los Alpes por Briançure y de hacerlo a pie, como dos buenos ingleses. Rosen estaba abatido después de tantas desilusiones pasadas, pero, como suele pasar en todas las naturalezas imaginativas y fantasiosas, se conformaba fantaseando con nuevas ocasiones para su propósito. Le parecía que en Italia lo conseguiría. Es más, que lo lograría al primer intento. Había decidido no meterse más que en riesgos serios, en riesgos inútiles en los que ni su sensibilidad ni su conciencia le apartaran del objetivo inmediato de sus planes. Por lo demás, sentía dentro de sí cierto presagio consolador, el presagio de que de una vez por todas estaba cerca de su fin, de que algo solemne, algo decisivo, debía sucederle uno de aquellos días.

De hecho, se le habían presentado ya tres o cuatro ocasiones, pero había rehusado aprovecharlas, no prometiendo ningún éxito seguro. El caso es que, estando alojados en una pequeña villa a los pies de los Alpes y habiéndose enterado de que en un bosque vecino una gran cuadrilla de asesinos que cometían delitos escalofriantes estaban haciendo emboscadas a los caminantes, resolvió ir a su encuentro.

Hasta ahora no se había dado el caso de ningún viajero que hubiese caído en sus manos y que hubiese salido vivo del bosque, por mucho dinero que les hubiera dado y por muchas súplicas que les hubiese hecho a los bandidos. Era natural, pues, que Rosen, decidido a defenderse y a provocarles, pudiese esperar correr el mismo destino. Con todo, despidiéndose de Lamperth quien, seguro de la muerte de su amigo, lo abrazó con lágrimas en los ojos, eligió el pretexto de un paseo por el monte para adentrarse con coraje en lo más profundo del bosque.

Caminaba triste y apenado, contemplando los árboles que desplegaban sus ramas por encima de él como un gigantesco sombrero, recogiendo para distraerse algún madroño y satisfecho por sentir bajo sus pies esa sensación de suavidad y confort que da pisar esos montoncitos de hojas acumuladas durante tantos años en las montañas. Estaba apenado, es cierto, pero lo estaba por el temor a no toparse con los bandidos. Rosen se sentía ya tan irritado a causa de los desafortunados casos que había vivido y con su triste suerte, que habría bastado ese resentimiento, esa especie de amor propio que azuzaba con terquedad a ese proyecto suyo, para desear y afrontar cualquier tipo de muerte.

Aunque esta vez sus temores no fueron tan vanos como sus esperanzas. No había caminado más de media hora cuando escuchó un «¿quién vive?» pronunciado tan cerca de él y con una voz tan amenazante que Rosen, absorto en ese momento en otros pensamientos, se paró de golpe sin poder evitar que se le escapara un ligero grito de susto. En ese mismo instante, un hombre salió de detrás de un matorral y, apuntándole con su fusil, le dijo:

–Parad, o sois hombre muerto.

–¡Miserable! –dijo Rosen mientras que, fingiendo a su vez que le apuntaba, disparaba un tiro hacia el asesino.

La bala pasó silbando junto a él y el asesino, por su parte, disparó su fusil, pero también falló el tiro.

Rosen se golpeó la frente con el puño.

Ante el ruido de aquellos disparos, cien bandidos surgieron por todas partes y Rosen se vio en un segundo totalmente rodeado. Lleno de esperanza y de gozo, decidido a defenderse con uñas y dientes e incitarlos a que lo mataran, empuñó sus pistolas y, apuntando a los que tenía más cerca, disparó los tres tiros que le quedaban, intentando en todo momento no matar a nadie.

Los forajidos se quedaron tan impresionados por su coraje que ninguno de ellos hizo amago de detenerlo y, solamente cuando lo vieron abalanzarse, ya desarmado, contra el grupo más numeroso de su banda, se lanzaron contra él con los cuchillos en ristre.

Al ver todo aquello, el jefe de los bandidos les gritó que se pararan, fue al encuentro de Rosen, ordenó que no le tocasen ni un pelo y, cogiéndolo y atándolo por las manos, le dijo:

–¿Qué pretendéis? ¡Deteneos! Tenéis coraje, pero sois un insensato. ¿Creéis que podréis con todos nosotros?

–Yo no me detengo ante nada –dijo Rosen–, pelearía hasta con los dientes –continuó mientras trataba de desatarse una mano para darle un bofetón en la mejilla.

Su adversario le replicó con tranquilidad:

–Sois decididamente un hombre con coraje. Tranquilizaos, no tenéis nada que temer de nosotros; nosotros no matamos hombres de su temple. Matamos solo a los que se comportan como mujeres, a los que nos niegan su bolsa, a los que no quieren admitir el derecho que tenemos a arrebatarles sus bienes a los ricos y a quienes nos niegan la misión que nos hemos impuesto de mejorar la sociedad combatiendo la desigualdad de la riqueza. Vos sois un hombre extraordinario: es deplorable que malgastéis tan miserablemente vuestra vida en la corrupta ciudad... Aun así, todavía estáis a tiempo de rehabilitaros. Os ofrezco uno de los puestos más honrosos de mi banda... y espero que no lo rechacéis.

El jefe de los bandidos había aflojado sensiblemente el lazo de sus manos mientras pronunciaba estas palabras, pero Rosen, desalentado ante tanta adversidad, callaba.

Después de un instante de silencio, siguió diciendo:

–Vuestra fisonomía, vuestro coraje... ¿no seréis inglés?

–Sí –dijo Rosen viendo reavivar sus esperanzas.

–¡Oh!, permitid que os abrace. He gozado durante cuatro años la hospitalidad de vuestro país y he sentido siempre una irresistible simpatía por vuestra nación. Inglaterra es el refugio de todos los hombres libres. No hace falta ser descortés –dijo desatando las manos que momentos antes había atado–, aquí hay hombres que han admirado vuestro coraje y que saben que deben respetaros... Me alegra haber tenido este encuentro y quisiera demostraros de algún modo la gratitud que siento por vuestro país. El gobierno pontificio de Italia me ha ofre-

cido un puesto como cabecilla de un cuerpo de cuatrocientos hombres. Estoy dispuesto a ceder el mando de esta honesta cuadrilla. ¿Aceptáis?

–No –murmuró Rosen–, es imposible. Vínculos familiares... obligaciones... me duele sinceramente tener que rechazar una oferta tan honrosa... es más, debo despedirme. Me están esperando en el pueblo.

–Bien, bien –dijo el otro–, no hay problema. En todo caso, aceptad antes de partir una pequeña muestra de mi admiración por vos y de mi gratitud por vuestro país.

Diciendo esto, se sacó del dedo un anillo de gran valor y se lo puso a Rosen en la mano. Luego, devolviéndole sus pistolas, ordenó a dos de sus esbirros que lo acompañasen fuera del bosque a fin de defenderlo frente a cualquier otro grupo de bandoleros y lo abrazó con efusividad, mientras muchos de los bandidos iban a estrecharle la mano y a ofrecerle respetuosamente sus servicios.

\*

Una vez en casa, Rosen se metió en la cama. Estaba enfermo, tenía fiebre. Lo que le había sucedido sobrepasaba cualquiera de sus previsiones más descorazonadoras. Había perdido ya el coraje de emprender otras vías y tenía que decidirse a volver a Inglaterra.

Diez días después estaba a punto de retomar su viaje cuando le llegó a sus oídos la noticia de un desastre acaecido ese mismo día justo en el camino que debía recorrer. Una carroza, cuyo caballo había perdido los frenos, se había precipitado en un abismo profundísimo que bordeaba el camino y que llamaba el Pico del Diablo. Nadie había sobrevivido.

Una última luz se encendió entonces en su cabeza. Alquiló una carroza, fue a visitar aquel inmenso abismo y se cercioró de que era imposible sobrevivir a aquella caída. Lo decidió en un instante y en un santiamén se puso manos a la obra: subió al carruaje, espoleó al caballo en una carrera desenfadada y se precipitó hacia lo más hondo de aquel pico. Para su desgracia, la carroza, descendiendo totalmente horizontal, acabó enredándose entre las lianas que crecían a los lados del abismo y se volteó apenas suspendida por las ramas cuando apenas quedaba un tercio de las rocas para llegar al fondo, con tal mala suerte que Rosen salió despedido fuera y fue a caer sobre el cuerpo del caballo que yacía muerto a su lado.

Socorrido por unos campesinos fue trasladado al hotel en el que había dejado a Lamperth. Desde el principio se le creyó muerto, pero algunas horas después de su caída recobró la conciencia. El cirujano constató que se había roto el fémur izquierdo y que había que amputarle la pierna en menos de cuatro horas, antes de que se extendiese la gangrena que, sin duda, lo acabaría matando.

Cuando Rosen, que estaba ya poco menos que muerto por la sorpresa de encontrarse vivo, oyó que se hablaba de gangrena pensó que, finalmente, todo había acabado, que todos sus esfuerzos habían sido recompensados, y, volviéndose al cirujano, le dijo:

–Podéis retiraros... nunca dejaré que me amputen... soy mi cobarde ante el dolor... prefiero morir.

–Pensadlo bien –le respondió este–, volveré a pasar en un par de horas. Estoy seguro de que habréis cambiado de opinión.

Una vez salió el doctor, Lamperth entró en la habitación en la que habían dejado solo a Rosen y, levantándose las gafas de la nariz con ese gesto que suele hacerse tan solo en las circunstancias más solemnes, puso un tono de voz distinto y le dijo:

–Señor Alfred Rosen, ha llegado el momento de definir nuestras posturas y que deje de representar un papel que me aflige aunque me vea obligado a ello. Quiero decir que debo ya

de dejar de representar una ficción que, en este punto, nos es ya totalmente inútil. Soy agente de la Sociedad Aseguradora. Cuando usted vino a hacer su seguro en favor de su mujer, nuestra sociedad ignoraba su situación financiera y las graves pérdidas en el juego que había tenido la noche anterior. Se sospechó algo que luego resultó cierto, es decir, que usted quería engañar a la sociedad con una muerte voluntaria. Yo fui el encargado de seguirle y de procurarme las pruebas que certificarían esa decisión suya. Esta es la carta que usted me encargó enviar a la señora baronesa, su mujer, en la que declara querer morir voluntariamente con el fin de darle derecho a una paga vitalicia. Aunque usted falleciese, esta carta, que las obligaciones contraídas en mi cargo me obligan a entregar a la sociedad, le privarían a la señora Rosen de cualquier tipo de compensación. Entienda ahora que no le queda una vía más honorable y más necesaria que la de someterse a esta amputación e intentar vivir para cumplir unos inalienables deberes, como hombre y como marido que, hasta el momento, ha completamente desatendido. Por lo que a mí respecta, no he hecho más que obedecer las exigencias de mi puesto.

Rosen se quedó un buen rato sin responder. Tan grande era el dolor, como el desdén y la sorpresa. Le habían dejado mudo y helado. Cuando estuvo en disposición de pronunciar algunas palabras, dijo:

–¡Oh, Lamperth! Me has hundido... ¡Un golpe así en este momento!... ¡Una revelación de este tipo justo en el preciso instante en que estaba a punto de alcanzar mi felicidad!... ¡Ah, tiene un corazón de tigre, Lamperth!... Fingir de este modo... Dar al traste con todo en este momento... ¡sin una pierna!... Pero nos veremos las caras en un duelo, le aseguro que nos batiremos en duelo: le pediré cuentas por esta indigna farsa.

–Es inútil, no tendrá más que una pierna.

–Nos batiremos con dos pistolas, sentados.

–Bueno, bueno –dijo Lamperth volviéndose a colocar las gafas–. Soy padre de familia, tengo siete hijos y pienso en mi vida y en mis obligaciones. Usted ha malgastado una fortuna, ha llevado una conducta reprobable, ha intentado engañar a una sociedad de honestos especuladores, lo ha intentado a costa de la vida de los demás... debería avergonzarse. Lo cierto es que siento en este momento toda la superioridad del mundo frente a usted.. No me obligue a abusar de nuestra diferencia de estado.

–Tiene razón –exclamó Rosen llorando como un niño–. ¡Oh!, tiene razón. Usted es algo que yo no seré nunca, un hombre honesto... Demasiado tarde veo el mal que he hecho.

–No, no, no es demasiado tarde –siguió Lamperth con tono afectuoso y, volviéndose a quitar las gafas y estrechando las manos del enfermo–, aquí tiene, le devuelvo la carta que le acusa frente a la Sociedad Aseguradora. Se recuperará, me lo ha asegurado el cirujano. Y yo le proporcionaré un puesto elevadísimo en esta misma sociedad que ha intentado engañar. Todavía puede ser feliz, aún lo puede conseguir.

Dos meses después, con una pierna amputada aunque totalmente recuperado, Rosen volvió a Inglaterra, donde Lamperth, que le había precedido, había mantenido su palabra.

La naturaleza, que hasta la fecha le había negado incluso la alegría de la paternidad, le dio entonces dos hijos. Lamperth se convirtió en su subordinado y, al mismo tiempo, en su amigo. Nada volvió a turbar más su vida.

Alfred Rosen es ahora el más ejemplar de entre todos los padres y maridos.

**Traducción de Juan Pérez Andrés**

## La maestra de inglés; Odio amoroso; Una visita al Papa (relatos)

---

*The English Teacher; Loveable Hate; A visit to the Pope (short stories)*

CARLO DOSSI  
(Pavía, 1849 - Cardina, 1910)

RESUMEN: *Odio amoroso* y *La maestrina d'inglese*, publicados por primera vez en *Vita di Alberto Pisani* (Milán, Luigi Perelli editore, 1870), volvieron a ver la luz nueve años más tarde en la colección de relatos *Gocchie d'inchostro* (Roma, Stabilimento Tipografico Italiano, 1879), en la que se publicó también *Una visita al papa*. Traducción al español de Paolino Nappi.

Palabras clave: Carlo Dossi; La maestra de inglés; Odio amoroso; Scapigliatura

---

*Abstract: Loveable Hate and The English Teacher, first published in Vita di Alberto Pisani (Milan, Luigi Perelli editore, 1870), were released nine years later in the collection of short stories Gocchie d'inchostro (Rome, Stabilimento Tipografico Italiano, 1879), in which A Visit to the Pope was also published. Spanish translation by Paolino Nappi.*

*Keywords: Carlo Dossi; The English Teacher; Loveable Hate; Scapigliatura*

Proveniente de una familia de terratenientes, Carlo Dossi (Pavía, 1849 - Cardina, 1910) se orientó desde joven a la carrera diplomática durante el gobierno de Francesco Crispi asumiendo cargos como cónsul en Bogotá o gobernador en Eritrea. Al año de la caída del gobierno en 1895, y tras su último destino en Atenas como embajador, abandona todos sus cargos y se retira con su familia a sus propiedades en Corbetta (Lombardía), donde se dedica a ampliar su colección arqueológica, pasión que había traído consigo tras su paso por Grecia. Sus principales obras, que escapan a las clasificaciones literarias convencionales, fueron escritas en un período de tiempo relativamente corto, entre 1868 y 1887, destacando *L'altrieri. Nero su bianco* (1868), *Vita di Alberto Pisani* (1870), que parten del dato autobiográfico para trastocarlo con injertos ficcionales y meta-literarios. A estos dos títulos se añadiría más tarde su interesante diario privado, publicado póstumamente con el título *Note azzurre* (edición incompleta en 1912 y completa en 1964, editada por Dante Isella).

\*\*\*

### Carlo Dossi, *La maestra de inglés*

I. PARA EMPEZAR. Es una habitación pequeña. Sirve, alternadamente, de comedor y de sala de visitas, y, también podría decirse, de dormitorio, ya que los dos sofás no tienen pinta de asumir siempre la misma función. Fuera se ven demasiadas tejas como para creer que estamos en un piso *bajo*; dentro, demasiado pocos muebles como para creer que estamos en un barrio de clase *alta*.

Toque de timbre. El timbre vibra en la habitacioncita; ¿será acaso también recibidor?

Con el sonido, una chica amable se presenta a una puerta, y con gran levedad corre a abrir otra. He aquí un joven rubio, alto, que entra y enseguida la coge con entusiasmo de las manos.

—¿Y el papá? —pregunta él en voz baja.

Aurora mueve su encantadora cabecita con gran tristeza.

—Pero, ¿el médico qué dice?

—Dice que solo hay un remedio... morir.

Aurora tiene en su habla la *erre* más adorable del mundo. Pero, oigan, señoras lectoras, no se esfuercen de *errear*; hay carmines y afeites que solo otorga la Naturaleza: no los van a encontrar en ninguna perfumería.

Los dos jóvenes están callados, mano sobre mano, mirada sobre mirada.

—¡Aurora! —gime una voz en la habitación de al lado.

La muchacha se sobresalta, desata sus manos de las de Enrico, quien las aprieta con pasión, y acude rápida al que llama.

Enrico oye la voz del enfermo —que se ha vuelto agria y rabiosa— decir a su hija que lo han abandonado, ¡que lo dejen morir, más bien! que lo quieren muerto ya... Y Aurora rompe a llorar.

—Oh, ¡qué egoísta! —dice el joven para sí, y suspira.

II. *PATRIA POTESTAS*. En verdad, *todos* somos egoístas. La diferencia solo estriba en los

medios de satisfacer tal *egotismo*, medios que los previsores hallan en la beneficencia: quiero decir que, no sintiendo ellos felicidad alguna en sí mismos, hacen que la que ellos ofrecen a los demás los ilumine como en un reflejo. En cambio, hay quienes, por decirlo mal y pronto, creen obtener del mal instigado en los demás una lenificación del suyo propio. De ahí surgen esas dos razas de hombres: una, contenta, alegre, recoge las rosas cultivadas por ella misma; la otra, ceñuda, crispada, se pincha con las ortigas que sembró. ¡Oh, en este último caso, Dios nos libre de los viejos! ¿La gota los obliga a quedarse sentados en un sillón? ¡Cómo demonios se atreve el mundo a moverse! ¿Perdieron los dientes? Que todo el mundo coma papilla. Que se queme Roma entera mientras ellos tengan lo suyo... Por desgracia, el padre de Aurora —digo desgracia de ella y suya propia— pertenecía a esa clase.

Como doblemente egoísta que era, don Pietro Morelli solo se había desposado para tener una criada y un colchón de muelles, y había tenido una hija solo para disponer de otra, para cuando la primera estuviera fuera de servicio.

Es que un tirano presupone un pueblo bobo; y don Pietro había elegido bien a *su propio pueblo*. Imaginen que la mujer de él —una de esas pobres almas, carentes de voluntad y siquiera de la valentía de tenerla, almas nacidas para martirios sin gloria—, curvada por el triple peso de la fatiga, la mala salud y la ofensa continuada, utilizaba, cual mayor lamento suyo, *el suspiro*; luego, rendida, desgastada, por miedo a disgustar al marido, se quedó esperando y acabó estirando la pata justo en el momento en que la muchacha llegara a sostenerle, sola, el abrigo a su padre. Y Aurora, alma también tímida tanto por naturaleza como por hábito, había aceptado la herencia de su madre, tal cual.

Sin embargo, al poco tiempo, el señor padre o padrón, víctima de un medio ataque, perdió sus piernas y su empleo. Entonces cambió de táctica. Don Pietro, ahora, necesitaba ayuda, y la necesitaba de verdad, ya que no podía seguir obligando a los demás a prestársela: don Pietro era un hombre vil; creía que no podía confiar en el amor de su hija, aunque (entre nosotros) no tenía por qué dudar; por eso, empezó a hacerse la víctima, a llorar, a quejarse. Y la buena de Aurora, a despecho de toda reprimenda y de toda regañina de él, lo servía de rodillas, ahora que él le suplicaba tanto, ¡ya se lo pueden imaginar!

Su pensión era poquita cosa. Aurora, deseando que en la copa de su padre siempre campase un buen vino tinto, dijo:

—Daré clases de inglés.

Don Pietro la miró fijamente con dudoso estupor.

—Pero... ¿sabes inglés... tú? —preguntó.

—Sí —dijo ella tímidamente—. Desde hace tiempo. Me lo enseñó mi maestra Racheli... Papá, ¡perdona! —añadiendo que dicha maestra, que la amaba mucho, le ofrecía...

—No —interrumpió el padre, amable como un cirujano.

Y callaron los dos. Sepan que *no* era su respuesta habitual; sentía, pronunciándola, un placer extraño. Aunque luego tuviera que ceder al *sí*, en un primer momento siempre era *no*.

No obstante, esta vez la denegación perduró. Sospechoso como un ratón fuera de su madriguera, don Pietro pensaba que las clases de inglés de Aurora, si no lo eran ya, podían convertirse en otros tantos pretextos para estar lejos de él. Aurora le iría con cualquier historia; y él, encadenado a un sillón, delante de una ventana desde la que no veía más que gatos, tendría que tragársela... No, no; ya se amargaba él bastante cuando ella salía a hacer su pobre compra.

Así transcurrió durante un año la vida con circunspección y temor. Todo, excepto la pensión, subía; y el Gobierno, ¡venga con los impuestos! Se creía que iba a enriquecerse

empobreciendo al país, como si fuera una viña.

Volvió a surgir lo de dar clases de inglés. Aurora dijo que su vieja maestra la había buscado por buena mujer y, teniendo el consentimiento de su papá...

—No —respondió, según su vicio, esa delicia de padre. Y añadió:

—¿Quiere aprenderlo de verdad? Pues que venga aquí.

—¡Oh, papá! —exclamó la muchacha con una ligera mueca.

*¿Quién iba a subir diez tramos de escalera por una clase de inglés?*

Con todo, el señor Pietro se dignó a reflexionar. Esta vez, su falso-egoísmo se enfrentaba a otro: se trataba de elegir entre un poco más de menestra o algo más de su hijita: y don Pietro, quizá en ayunas en aquel momento, se decantó por el “algo más de menestra”.

Sin embargo, quiso y exigió un montón de informaciones: después, impuso otras tantas condiciones. Y helo aquí, mientras Aurora no está, fijando la aguja de la péndola, que ya ha superado la hora fijada... Inquieto, manda al rellano una y otra vez a la chica que le cuida... Pasan diez minutos más... ¿Por qué no regresa? ¿Qué hace?

Aurora entra apremiada, jadeante.

Don Pietro, antes de que ella pueda hablar, empieza a ladrar como un perro de granja. Y ella, en un primer momento dudosa, responde con resentimiento. ¡Entonces él saca el segundo argumento! Es decir, el pañuelito. *¡Dios mío! ¡Hija desagradecida! ¡Las canas! El padre enfermo...* hasta el punto que la pobre zagala, asustada, con ojos perlados de lágrimas y sollozos, le pide perdón.

Un día, don Pietro, viendo a la chica aparecer con un ramito de flores, se empeñó en que se lo habían regalado.

—Es para ti —dijo ella y se lo dio—. Lo he *comprado* para ti —añadió advirtiendo el aire nublado del padre.

Sin embargo, como muestra de agradecimiento, este lo tira al suelo y dice: “te has puesto colorada”. Sigue entonces una escena de ira y llanto, cuyo recuerdo las muchas lágrimas de Aurora lavaron con grandísima pena.

¿O es verdad que ella se había sonrojado?

Sí... ¿era verdad, pues, que el ramito era un regalo?

No...

Mas para que yo pueda explicárselo mejor y ustedes entenderlo con menos dificultad, cogeré el pañuelo por otro de sus lados.

III. ENRICO SAN-GIORGIO DESCUBRE LA TIERRA PROMETIDA. Enrico San-Giorgio había regresado de su viaje quinquenal. Soltero y millonario, fue acogido con los brazos abiertos por las mamacitas, y las hijitas tuvieron permiso para comprometerse; para alguna de ellas fue más bien una orden. Y ya podían obedecer sin más; Enrico era joven y guapo.

Pero... él también era ingenioso, calidad no marital, así que, mirando a su alrededor, enseguida se vio en medio de amigos que le decían “tú ya estás curado de espantos”; de padres contándole sobre las alegrías domésticas, aprendidas de memoria en los libros; de madres —mayores y no mayores— agobiándole a fuerza de desmesuradas y afectuosas acogidas, ora invitándolo a comer para sentarlo al lado de colegialas moninas tontísimamente guapas, ora forzándolo a bailar con vírgenes maduritas, púdicas hasta el escándalo. En definitiva: se vio en medio de una red tan vasta de maquinaciones, de tantas cosas postizas que, asqueado y también algo asustado, decidió huir allí donde se dormía con beatitud “el sueño pesado de la barbarie”.

Totalmente decidido, Enrico paseaba un día por la calle absorto, pensando en los países vistos y en aquellos por ver. ¿Por qué no irse a Japón? ¡Allí, a esa tierra de jarrones, en la que el mundo es del revés, y nuestros sinsentidos tienen sentido, y nuestras excepciones son las reglas! Allí podría comprar un servicio de té, y luego muchos hallazgos curiosos —pelotas de marfil cinco-en-una, un vestido de papel, y dibujos extraños (sueños fotografiados) y zapatos de porcelana, pequeñitos... ¿y por qué no? Tal vez con sus piecitos vivos dentro, y todo lo demás fuera de ellos... «¡Así es que a Japón!... primero por Suez, luego por el mar Rojo... se pasa por Ceilán, me hago con un buen azafrán, vuelvo a embarcarme con destino a Singapur y Shanghái, voy a Nagasaki, luego Yokohama y, si se puede, me meto por el estrecho de Kanagawa...». Vislumbraba ya los dragos volantes en el imperial Jeddo, cuando “¡Oigan! ¡La vida, señores! ¡Eh!”... fue detenido por el carrito de un vendedor de peras asadas... ¡Maldito carrito!

Por lo cual, se apartó contra una tienda. Era de flores; en ella se veían tiestos de geranios nuevos y claveles, deseo de la pobre sastre; tiestos de artemisa, díctamo y ruda, amores de la solterona; ramos; musgo; coronas de rosas blancas que inflamarían la mejilla de una virgen esposa o empalidecerían todavía más la de una virgen muerta; pero sobre todo eso, cual fondo de una flor más espléndida: había una muchacha, verdadero reflejo de sol, que también se había parado ante el carrito de peras... ¡Oh bendito carrito!

La muchacha tenía una de esas caras que ahuyentan la tristeza, que embellecen los espejos, con colores y perfil finísimos, con la nariz amablemente aguileña, a la que los ojos espabilados y un germen de maliciosa muequecita en el lado derecho de los labios dotaban todavía de más gracia. Y esas manitas, largas, finas, con mitones de punto; una en el pecho, cual broche, recogía un pequeño chal escocés; la otra, sujetando un ramillete de violas, bajaba hasta la falda de mil rayas blancas y negras. Debajo del dobladillo de esta, se asomaba la puntera de un zapatito, tan pequeño que uno podría llegar a dudar de que allí cupiera incluso el nido de una tórtola.

Enrico sintió su corazón conmovido; entendió que sus viajes se habían acabado; se le cayó de la boca lo que quedaba de su puro, y dijo:

—¡Oh, qué ramillete tan bonito!

Al oír su voz, la muchacha giró la cabeza al tiempo que florecía en su rostro una sonrisa; mas, dando con el joven, se sonrojó y volvió su mirada al ramito, casi como si le quisiera transmitir ese cumplido, que, bajo el nombre de él, le había sido dirigido a ella. Luego, muy rápidamente, se marchó. Y él le fue detrás.

IV. QUIÉN IBA A SUBIR DIEZ TRAMOS DE ESCALERA POR UNA CLASE DE INGLÉS. Unos pocos días después, el timbre de casa Morelli exclamó “¡ring-tintín-tintín!” y la criada, corriendo a abrir la puerta y viendo a un joven rubio, esbelto y guapísimo, creyó que iba a entrar en casa el mismo Arcángel Rafael vestido a la moda.

Ni ella le preguntó qué quería, ni él lo dijo, puesto que los dos ya estaban en la sala, ante el amo de casa.

A este el recién llegado, después de una reverencia, le preguntó:

—¿Tengo el honor de saludar al señor Pietro Morelli?

—Sí, a sus pies —respondió el enfermo, algo maravillado.

Siguió una pausa de lo más desconfiada.

—Pase usted.

La sirvienta llevó una silla al forastero.

Este se sentó.

—Me llamo Enrico... Giorgini —empezó a decir; y dijo que era un comerciante de tejidos que, cansado de cómo le iba el negocio en Italia, quería irse a América... concretamente, a Nueva York...

Don Pietro con un gesto asintió, como si dijera «¡Muy bien!».

—No obstante —prosiguió el joven— hay un problema... desconozco el idioma...

—En efecto, es un problema —coincidió el enfermo.

Ahora bien, en casa de amigos, él, Giorgini, había oído hablar de una señora Morelli, maestra de inglés de la contesa Orologi... de la cual la contesa estaba *enchantée*...

En este punto don Pietro rechazó con la mano la alabanza, como si fuera para él, ¡bah!

—Así es que —concluyó Giorgini—, le ruego a su hija que me acepte como alumno; alumno algo viejo, pero lleno de buena voluntad, rogándole que me ponga unas dos horas de clase al día.

Don Pietro, mientras Enrico hablaba, masticaba una a una sus sílabas; cuando acabó, se sacó del bolsillo, para tomarse su tiempo, un pañuelito, lo desplegó, buscó las extremidades y lo usó. Sonándose la nariz, lentísimamente, vio que podía alcanzar a la vez los dos objetivos, esto es, *algo más de menestra y no menos de hijita*.

Sin embargo, contestó:

—Aurora estará a punto de regresar; ¿tendrá usted la paciencia de esperarla?

—Claro que sí —dijo Enrico, que no esperaba otra cosa.

Y aguardó. Mientras tanto, discurrió de muchas otras cosas con el viejo, quien, habiendo encontrado a alguien que siempre le daba la razón, estaba muy contento.

—Ya está aquí —dijo de repente el enfermo, indicando la puerta—. Está subiendo el último tramo de escalera...

A Enrico se le revolvió la sangre; se levantó.

—¡No se levante! —sugirió don Pietro.

Mientras la criada aguantaba la puerta, entró Aurora con una carita que brillaba más de lo habitual. Al principio, viendo a una persona desconocida, mantuvo su porte avispado; luego, cuando la reconoció, se sobresaltó.

—El señor Giorgini —dijo entonces su papá— quiere aprender inglés. Me pregunta si dispones de unas horas al día, y de cuáles. Vendría aquí —y apoyó su voz en el *aquí*.

—Yo las tengo todas libres —avisó el joven.

—Podría decir lo mismo —dijo la muchacha sonriendo con ese frunce de labios pillo tan suyo. Y añadió después de mostrar cierta duda:

—¿A las dos le vendría bien?

Enrico, que se la comía con los ojos, y a duras penas no con la boca, estuvo a punto de contestar que todas las horas transcurridas con ella debían ser bellas —bellas como ella—, pero se contuvo. En cambio, habló de alumno a maestro; le preguntó si el inglés era una lengua difícil, se informó de las mejores gramáticas, de los libros de primera lectura, intentó alargar la conversación, conversación que, por cierto, ella tampoco trataba de acortar. ¡Oh, si no hubiera estado el papá, quién sabe cuánto tiempo seguirían así! Mas tuvieron que acabar. Enrico le apretó la mano al papá y luego a la espléndida chica. Al aferrarla, el tremor que nació en los pulsos de los dos y se extendió por las venas les dijo cosas que tenían muy poco que ver con los libros de enseñanzas de idiomas *Ollendorff* y *Millhouse*, pero que eran mucho mejor.

V. PROGRESOS EN INGLÉS. Al día siguiente, empezaron las clases. No hubo alumno más constante que él, ni una maestra más puntual que ella. Él se sentaba a un lado de la mesa, ella en el lado opuesto; entre ellos, al tercer lado, se sentaba en su sillón el papá con sus gafas dirigidas a un libro y los ojos por aquí y por allá.

Después de cuatro chácharas sobre la salud y el tiempo, comenzaba el *dictado*. Era curioso notar cómo ella se esforzaba en pronunciar bien y él en escribir mal. A veces, Enrico se paraba para plantear una pregunta o una duda o, mejor dicho, para alegrarse la vista; y ella le contestaba turbada. ¿Turbada? ¿Por qué? ¿Quizás porque se daba cuenta de que le estaba dando clase a un maestro? ¿Y, aun así, callarse? ¿Para qué?

A continuación, se leía el dictado: era el momento fundamental de la clase. Entonces, las dos sillas amorosas se acercaban al cuarto lado de la mesa, es decir, justo en la cara del sillón egoísta del papá; la bella muchacha, con la punta de un cortapapeles, le abría camino a Enrico, mientras este, a menudo, se ensimismaba en la observación ya no de la palabra, sino más bien de los dedos finos que se la indicaban. Y la chica:

—Venga, señor: dígame.

—¡Maldito inglés! —mascullaba el papá de forma que el alumno, sacado de su éxtasis, recalcaba la palabra reacia de manera tal que, si la amable Aurora solo hubiera sido maestra, habría sacado provecho de ello.

Algunas veces, además, le entraba un cosquilleo caprichoso en la mejilla al acercarse la melena de ella; un poquito más y se hubieran tocado. En aquel momento eran presa del desconcierto; actuaban como borrachos; leían mecánicamente o, mejor dicho, creían leer, ya que, en realidad, nadie hubiera podido enterarse de sus confabulaciones.

¡Suerte que todo el inglés que sabía el padre consistía en *beef-steak* y *roast-beef*, además de *yes*!

Sin embargo, un día, mientras practicaban algo de *diálogo*:

—*Whom do you love?* —preguntó la bella dirigiéndose a Enrico y mirándole enamorada.

Enrico no pudo resistirse.

—*I love you!* —dijo con entusiasmo.

La muchacha se sonrojó.

—¿*Love?* ¿Qué quiere decir *love*? —dijo el padre, perturbándose y arrastrando la voz.

Y, entre toma y daca, Enrico:

—Yo como.

Don Pietro los fulminó, primero a él y luego a ella, con una mirada tal que, si las miradas dejaran huellas, los habría matado de un plumazo. Cuando se acabó la clase y Giorgini se fue, se puso a consultar el diccionario de inglés de Giuseppe Baretta.

VI. *MALUS HOMO STULTUS EST*. Al día siguiente de la amorosa declaración, Enrico adelantó en unas horas su llegada a la casa de los Morelli, aprovechando justo el momento en que la muchacha no estaba. Aquel día, Enrico tenía un aspecto grave; don Pietro, brusco.

—Necesito hablar con usted —dijo Giorgini inclinándose ante el viejo antes de sentarse.

—Yo también —le contraatacó el otro con una risita sarcástica como triste presagio.

—Dígame usted —accedió el joven.

—No, dígame usted —insistió don Pietro.

Entonces, Enrico se inclinó hacia atrás en la espaldera de la silla, pasando su mano encima de la boca y acariciándose el mentón. Quizás había preparado un discurso, pero se le había esfumado.

El papá de Aurora lo miraba fijamente, en espera.

Enrico se cansó de buscar:

—Señor —dijo con un movimiento enérgico de la cabeza—, hablemos claramente. Adoro a su hija y le pido su mano.

En ese momento don Pietro no pestañeó, sino que respondió con calma, con la calma antes de la tormenta:

—Me enteré *yo* ayer de que usted le hacía la corte a mi hija; hoy, ¡que sepa *usted* que, en cuanto a casarse con ella, *nichts!*

A Enrico se le puso el rostro en llamas; sin embargo, se limitó a rizarse el bigote y, con todos los medios, defendió su causa y la de todo corazón noble; habló del inmenso amor por ella, amor que solo se podía parangonar al de ella por él...

A todo ello, don Pietro resoplaba y barbullaba entre dientes: ¡oh! Llevarse a una zagala... ¡no es moco de pavo!... ya; cortada, como las sandías... ¡Vaya!

Después, Enrico dejó de lado el tema del amor y habló de cifras; dijo que él no se llamaba Giorgini, sino San-Giorgio, de los San-Giorgio di Ponte (lo que significaba millonarios), por lo que Aurora y él colmarían a *su papá* de todas las comodidades posibles.

Esta última cuerda no le sonó del todo mal al papá.

—En definitiva —concluyó el joven cogiéndole al otro de la mano, con rezo y esperanza— Usted puede concedernos la felicidad.

Pues bien, este argumento —lo crean o no— fue el que arruinó toda la causa. El falso-egoísmo susurró enseguida al enfermo que allí donde dos se quieren de verdad, un tercero está de más; que él parecería un trapillo de algodón, de colores vulgares, mugriento, en un cajoncito de pañuelos de batista, bordados, blanquísimos, perfumados; luego susurró que pasaría su vida en un palacio, sí, pero no en el suyo, en medio de alfombras, tapicerías, muebles taraceados, pero siempre de otros... ¡y de otros también su hija! Y, entre una multitud de siervos, siervo él mismo; en conclusión, que él viviría espléndidamente de la *caridad*, sin derecho a quejarse. ¡Y mientras tanto Aurora y Enrico a pasarlo bien, a gozar! *Gaudiumque coeli poena poenarum damnatis.*

Así que contestó tajante:

—No.

¿No? Enrico era de un pronto fácil. Vamos a ver: hay vino de aguja y vino mudo. Enrico, después de levantarse con impetuosidad, dio un puñetazo en la mesa tan fuerte que la rompió, gritando:

—¡Hombre ruin!

Don Pietro, con su sillón, rodó hasta el fondo de la habitación, pálido, como si el golpe homérico le hubiera pegado de rebote.

—¡Fuera!... ¡largo de aquí!... —gritó.

Y Enrico, asustado por el susto del viejo, se fue corriendo por la puerta.

Mas, bajando por la escalera, dio de bruces con la chica.

—¡Aurora! —exclamó besándole el rostro—. Le he pedido tu mano a tu padre. Y él... ¡me rehusó!... Lo asusté... perdona —y en cuatro frases se lo contó todo.

¿Y ella? Ella también le besó... ¿solo eso? Así que él se fue echando chispas.

VII. ÚLTIMAS SALPICADURAS DE MALDAD. Justamente en ese día infausto, don Pietro tuvo su segundo ataquito. Se quedó dos días sin poder articular una palabra, los dientes tan apretados que apenas se le pudo introducir en la boca alguna cucharada de comida. El tercer

ataquito no habría tardado mucho si él hubiera sabido que Enrico en persona había ido corriendo al médico y al farmacéutico y que ahora estaba a su lado, ansioso, esperando poderle servir de nuevo.

Mas don Pietro solo volvió a poner pie en la vida (casi perseguido por la muerte) para lanzar injurias contra la hija y su amado. Parecía que nunca tenía bastante. Dijo tanto que el médico confesó a Enrico que tenía más ganas de enviarlo al otro barrio que de conservarlo en vida para la hija. Esta se derretía en lágrimas. Quería que su padre se quedara, que no le sobrase una gota para llorarlo muerto.

VIII. EL TESTAMENTO DE DON PIETRO. Es de mañana; las seis. El médico ha dicho a Enrico que el enfermo puede abandonarlos en cualquier momento, y el joven se lo ha dicho a la muchacha. Hace diez horas que don Pietro tiene cerrada la boca y los párpados, encogido contra la pared y jadeante: a las primeras palabras de una pregunta de Aurora que olía a iglesia y curas, él, impaciente, ha temblado. Nada más.

La muchacha está a su lado y tiene su mano en la frente, mientras, en la misma habitación, Enrico, detrás de un biombo, aguarda una palabra de paz.

Hacia las siete, el moribundo se gira con dificultad, mira a su hija, y con la voz, tan apagada como sus ojos, dice:

—Aurora.

—¡Oh, papá! —y la chica le besa.

—Parece que la vida me va a dejar —gimiendo—. Y yo... yo fui muy malo... más que malo, con tu madre y contigo... pero...

—¡Oh, papá! —solloza la muchacha.

—Pero —sigue con pena—, quiero que seas feliz... Debes jurarme... ¿Eh? ¿Jurarás?

—Sí...

—Que no te casarás con Giorgi... San-Giorgio, porque...

Enrico se sobresaltó haciendo que el biombo vacilara, y huyó a la habitación de al lado. Allí se lanzó sobre una silla, y lloró. Oh, Dios mío, ¿alguna vez se ha destilado una quintaesencia más pura de maldad?

IX. DECLARACIÓN DEL TESTAMENTO. Aurora entra en la habitación donde Enrico se está atormentando, pálida, con dos lagrimitas que le corren por las mejillas:

—¡Pobre papá! —suspira.

—¿Y tú... qué has prometido, tú? —le pregunta su amante con un sollozo de angustia.

Y ella: algo que cumpliré.

El joven la mira con ojos de loco, unos ojos que avisan que se van a cerrar todas las puertas.

—Oh, Enrico —exclama la bella—. ¿Quién nos impide amarnos?

Y de hecho se amaron, y se amaron *para siempre*, pues era el amor lo único que los ligaba. Y trajeron al mundo niños inteligentes y guapos, que fueron para ellos el mejor contrato de matrimonio y la mejor de las bendiciones.

### Carlo Dossi, *Odio amoroso*

I. Se volvía y revolvía, ¡nada! No le entraba sueño. ¡Ya lo creo! Su fantasía ardía en el recuerdo de una zagala guapísima que se había comido con los ojos ese mismo día, una Virgen de Correggio, huida de la gloria de un cuadro para asomarse a una ventana. Solo que, en los brazos, en lugar del niño infla-ampollas, sujetaba a un gato atigrado. Y lo acariciaba... ¡Gato feliz!

¡Enamorado, pues, colado, recolado! Él, Leopoldo Angiolieri, quien tomando unas copas en Nueva Orleans había exclamado “amor, en la rutina, es un nombre decente para expresar... otra cosa”. El hecho es que, hasta ese momento, esto es, los veintisiete y algo, ningún arpón amoroso había enganchado a Leopoldo; quien tenga juicio sabrá que cualquiera de nosotros lo mide todo con su propia vara de medir.

En verdad, hacía falta que, para cambiar de ideas, él cambiara de mundo, que volviera justo al pueblo —¡imagínense!— en el primer día.

Volvía por su hermana... Mas aquí la palabra hermana lo desvió hacia otros pensamientos, pensamientos indigestos. Cuando había salido para el otro lado del charco —no suponía que su ausencia duraría mucho—, habían metido a Ines, de apenas seis años, en un internado; ahora, catorce años después, regresaba para ejercer de padre. Y lo hubiera hecho de corazón y con alegría antes de que apareciera su desconocida; pero ahora, no; ahora, una hermana le venía muy mal, en todo caso. Ya que, de ser espabilada, ¡qué tormento! De ser tontita, ¡qué aburrimiento! ¿Y cómo era? Leopoldo se decantaba por la segunda hipótesis; de hecho, el retratito que ella le había enviado a los doce años lucía una cara gorda, dormijosa. Sin embargo, no caía el joven en que el que dormía era amor, y el que duerme, despierta. En todo caso, sea como fuere, ¿para qué están las dotes? ¿para qué los muertos de hambre?

Así, después de ahuyentar con un suspiro a ese moscón de su hermana, Leopoldo dirigió toda su imaginación a la radiante desconocida. Y recompuso sus ojazos, negros; y el río de su melena negra, y el rostro “color de amor y piedad”, pintado inmediatamente de vergüenza en cuanto se percató de él para luego desaparecer.

Se volvía y revolvía, y sintió que ya sonaban las cuatro.

II. Por la mañana, fue a verlo el señor Camoletti, su apoderado en Italia. Era una miseria de hombre, con su cara de color queso holandés, con dos ojitos negrísimos, de garduña; negro el pelo desmochado; negra su perilla de cabra; negra su corbata (y ni un indicio de camisa); negros su traje ahorcado y su calzón; de manera que parecía que acababa de salir chorreando de un tintero. Su cuerpecito, inquieto, los párpados pegadizos, las manos que no se aquietaban nunca, todo trasmitía claramente su carácter, chanchullero y astuto. Cuando hablaba, quien escuchara solo su voz debía de pensar: “¡Oh, piropeador espabilado!”. Era cuatro-palabras-un-cumplido-y-una-reverencia.

Ese hombrecito, después de derretirse por el retorno feliz y la buena presencia de Leopoldo, habló de la suerte de recibir, el día antes, una nota del “muy justo señor conde” —y aquí un saludo con la cabeza—, pero también mencionó la desgracia de no haberla podido leer hasta la noche... “entenderá usted, nosotros, los hombres de negocio...” No obstante, como él, por fortuna, vivía en la misma calle del *Pensionnat Anglais Catholique* de doña Ines —y aquí otro saludo—, le había enviado su calesa y la nota. Desgraciadamente, la condesita había salido a comer a casa de una amiga suya y todavía no había regresado...

—Sin embargo —observó Camoletti—, yo ya había tenido el honor de participar a doña

Ines la llegada inminente de su señoría. Doña Ines lo aguardaba desde hacía tiempo.

—Yo también —dijo Leopoldo—. Piense usted, señor abogado, que ella apenas había cumplido los seis años cuando yo salí con papá. Me acuerdo bien; era una niña regordeta, ciertamente no guapa; mala como un duende...

—¡Oh, vaya! —exclamó Camoletti—. Entonces, ¿quién es la condesita de ahora?

—También es verdad —notó el joven— que las chicas guapas nacen a los quince años...

—Efectivamente... —estuvo a punto de decir el abogado.

—¡Por favor! —lo interrumpió Leopoldo—. No me diga nada. Déjeme usted algo de sorpresa.

Sonó el timbre.

—¡Un brougham! —le ordenó al criado.

Mientras tanto, la conversación se ciñó a los negocios, y pareció que en general iban estupendamente, puesto que de la boca de Camoletti salieron diez “por suerte” por cada uno de los “por desgracia”. Leopoldo, por su parte, aludió a unos cambios que él quería poner en marcha en sus propiedades (propiedades que visitaría la semana siguiente), habló de maquinarias agrarias encargadas en Mánchester, de un nuevo sistema de arrendamiento, de nuevos cultivos; con lo cual la conversación, continuando también en el brougham, se hizo muy interesante, hasta el punto que, cuando este paró, el cochero tuvo que bajarse, abrir la puerta, y decir: “¡Señores!”.

Y ellos bajaron y entraron.

A pesar de que la vaguísima incógnita ya había ocupado en Leopoldo el mejor lugar, sin embargo, encontrándose él tan cerca de aquella que únicamente podía llamar todavía pariente, tuvo cierta palpitación. Es que Ines, quizás, ni era un velo de tul, ni una que iba curioseando en cualquier sitio, ni una pelma soltando “¿por qué?” a cada paso; más bien, era una de esas criaturas devotas, sentimentales, verdaderos cajones de nuestros secretos, y manualitos de filosofía práctica. Ahora bien, ¿hay alguien que no sepa que los amantes siempre están confesando algo y siempre están pidiendo consejos?

No encontraron a nadie por las escaleras, pero en el primer rellano el señor Camoletti preguntó a una vieja sin cofia y con bigudíes que le saludó por su nombre y apellidos:

—¿Está doña Ines?

La sirvienta contestó: que las señoras maestras y todas las damiselas estaban en la misa... “misa baja”, agregó para consolarlos, “¿quieren sentarse, mientras tanto?”, y les abrió una puerta que llevaba el letrero “Dirección”.

Ellos no contestaron que no.

Una vez que se quedaron a solas, también se quedaron callados. El señor Camoletti, sentado en una silla de brazos, después de haber crujido los dedos un ratillo, empezó a comerse las uñas furiosamente. Leopoldo daba vueltas por la habitación. En sus paredes, además del retrato del rey, estaba colgada una exposición (exposición en toda regla) de acuarelas y dibujos, de ensayos de caligrafía, pantuflas bordadas, guirnaldas de flores, cuadros de margaritas, inscripciones (*¡que viva la directora! ¡que viva su santo!*), todo ello tras un cristal y enmarcado; y, encima de mesas y mesitas, programas del Instituto, ramos de flores de papel, una cestita con tarjetas de visita donde flotaban los que llevaban la corona; además, dentro de un armario, un centelleo de oro y plata —balanzas, copas, una nube de petacas una encima de otra como latas de sardinas, y timbrecitos y plumas y cubiertos— regalos y obsequios. ¡Oh, cuántas señales de amor!... digámoslo mejor... ¡oh, cuánta adulación hipócrita! ¡oh, cuánto afán de pagar las cuentas fastidiosas de la gratitud! Y se

pretendía que todo aquello fuera visto y admirado. Leopoldo apenas le echó una mirada. Sin embargo, como, ni para ser admirado ni visto, yacía, olvidado en el escritorio, un cuadernito, Leopoldo lo abrió.

Y leyó:

«Notas sobre las chicas del P. A. C. (*Pensionnat Anglais Catholique*). Año corriente... escritas por mí, directora MARIA STEWART»

Y, en la primera página, letra A:

«ALDIFREDI baronesita VITTORIA: diecisiete años, nariz respingona; pelo estilo barba-jovis; tez de fuego.

Desde que soy directora del colegio, no he tenido a una chica tan glotona. No deja pasar ni una. ¡Y eso que entre comidas no hace otra cosa que zamparse cajas de fruta confitada, y pastillas y chocolate y caramelos de menta! El día antes de ayer, por ejemplo, me robó y vació el tarro de mostaza. Además, siempre se está riendo de todo. Yo entro en clase, ella se ríe; entra el señor Catequista, se ríe. La regaña, se ríe todavía más. Y les contagia a las demás la risa floja.

De entre todas las flores, Vittoria ama el clavel...»

Pero aquí Leopoldo abandonó Aldifredi y pasó a la A-ene.

Y leyó:

«ANGIOLIERI doña INES (de los condes): veinte años.

Buena muchacha, aunque se hace la interesante. Por mucho que se los requise y la vigile, me lee novelas continuamente, cosas francesas e histéricas.

Su flor favorita es la violeta. No sabe tocar otra cosa que nocturnos, *cloches du village*, *dernières pensées* y otras jeremiadas por el estilo.

Ines come lo menos posible...»

—¡Oiga usted, señor abogado! —preguntó Leopoldo—. Aquí pone que mi hermana come lo menos posible. Esta es, opino yo, una señal de buena conducta en el colegio. ¿Qué piensa usted?

Camoletti escupió rápidamente unos restos de uña y dijo:

—¡Oh claro! ¡Buena!... ¡ji... ji! —dijo con una risa caballuna.

Y Leopoldo leyendo, esta vez en voz alta:

«... Envía cartas largas a las amigas, con signos de exclamación y puntos suspensivos...»

—Dígame, señor abogado. ¿Abren, pues, sus cartas?

—¡Ya sabe usted! ¡En los colegios! —dijo Camoletti con un tono que sobrentendía “es un uso del todo natural”.

—¡Vaya! —rio sarcásticamente el joven. Y siguió:

«... signos de exclamación y puntos... en las que les confía sus disgustos imposibles».

—¡Uf! —pensó— ¡qué tormento! ¡Justamente a mí me tenía que tocar! Mejor hubiera sido la alegre Vittoria —y, afligido, cerró el cuadernito.

En ese momento, ruido de pisadas y de fresquísimas voces. La sangre refluía por el colegio. Y, en la sala, pareció que el oro, la plata y el cristal resplandecían dos veces más ante la idea de poder reflejar algún rostro bonito; también desde el jardín se levantó una multitud tal de pío-re-pío-pío que toda hoja y toda flor parecían haberse mudado en un avispa pajarito.

Los pasos, el gorjeo, el murmullo ya rozaban el umbral de la dirección. Y una vocecita, maliciosamente bronca, decía: ¡Señoritas! Se lo ruego; ¡no hagan demasiado ruido!

¡Y venga con unas risas! Las muchachas pasaron cerca de ellos.

Y, después de un momento, se oyó un paso rápido. Leopoldo se puso serio.

—¡Oh, hermano mío! — exclamó una chica entrando a toda prisa.

El joven se echó para atrás. Su amada ya no era una desconocida.

—¡Abrázalo, Ines! —dijo la directora, que había salido al umbral viendo que la zagala estaba parada.

Ines se acercó a Leopoldo temblando: ella, como una muñeca, la abrazó; él se dejó abrazar.

—¡Estoy contenta, señor conde! —dijo la vieja maestra avanzando—. Siéntense.

Y los cuatro se sentaron.

Así que empezó la conversación; y siguió solo entre Camoletti y doña Maria, los dos, en cuanto a labia, de la mismísima clase; la mujer, de frente a las relumbrantes vitrinas del joyero, cogió las riendas y empezó a elogiar a su alumna, dándole por buena, y suspiró y lloró; el otro, en cuanto logró robarle la palabra de la boca (ya que no había otra manera), soltó una parrafada de alabanzas a su jefe que, si se hubieran cambiado los tiempos verbales de presente a pasado, también habría servido de necrológica. Sin embargo, en cuanto a la hermana y al hermano, ni una de aquellas llamas de cariño que esclarecen de repente antiguos recuerdos olvidados, recuerdos de la infancia; estaban sentados con la boca cerrada, solo contestaban con señas; parecían, en conclusión, dos pobres paletos que, disfrazados de ricos, se avergonzaban de su atuendo.

—¡Oh válgame el cielo! —se dijo a sí mismo—. ¡Lo que hace el amor!

III. En verdad, hacía cosas malas, ya que Leopoldo volvió a su hotel y se fue a su habitación solo (había dejado a su hermana en el colegio con el pretexto de que en unos días iría a buscarla para llevarla a su mansión) y empezó a lagrimar; luego se desasosegó y acabó maldiciendo a todos los demonios. Y qué clase de demonios eran, ¡lo puede decir la cuenta del hotelero!

No: la hermana de hoy no borraba la amada de ayer. Argumentaba bien la señora Razón, pero el Sentimiento no entendía su lenguaje. Leopoldo pensó en escribir a Ines, decirle que estaba obligado a volver a América, que lo obligaban los negocios, y se puso a ello con toda intensidad. Pero, después de dos líneas, se paró. ¿El abogado le creería? ¿Con qué cara podía abandonar a la muchacha, quien, quizás, o mejor dicho, segurísimamente, lo consideraba tan solo su hermano? ¿Dónde estaba la voluntad? ¿Dónde el coraje?... Y rompió la hoja, y luego la libreta.

Se levantó desesperado. No, él no debía alejarse de ella... o sea, no podía, porque...

Dio un suspiro de avidez y ante ese mismo suspiro se estremeció.

IV. ¡Piensen, pues, qué infierno! ¡Y quién sabe cuánto duraría!... un infierno cuyas penas mayores eran, justamente, los esfuerzos para disimularlas, hasta el punto que cada conversación tranquila con el abogado le costaba al joven una o dos sillas.

Un día el abogado le dio a entender a Leopoldo que su hermana no sabía qué pensar de su distancia, y se quejaba y lloraba, y...

—¡Hasta mañana! —lo interrumpió bruscamente Leopoldo.

Al día siguiente, una carroza de cuatro caballos y postillones paró delante del colegio. Las ventanas se convirtieron en marcos de otros tantos cuadros vivientes de mozas y chicas; las primeras, curiosas de la magnífica tripulación; las otras, de su dueño. Ines pasó de despedidas a votos, de votos a abrazos; ¡recibió tal cantidad de besos que si hubieran sido de labios con bigote, habría reavivado a innumerables chicas no amadas!... Así, besos perdidos.

Sin embargo, Leopoldo permanecía en su carroza.

—Tu señor hermano —dijo Giorgina Tibaldi, sinceramente, a la amiga— es una maravilla de joven, pero, en cuanto a cortesía... bueno, perdona... es americano... quizás demasiado.

Ines callaba. Acompañada por el abogado y la directora, bajó las escaleras y se subió al estribo. No se había acicalado: solo se había puesto una mantilla con capucha encima de los hombros. La belleza no requiere más que luz: ¡oh, si supieran las guapas el daño que hacen los espejos! Ines, mal vestida, aparecía tan atractiva, tan voluptuosa que el joven, asustado, se quitó de su lado y se sentó en el opuesto diciendo:

—¡Oh, abogado! —con una voz ansiosa, ahogada—, ¡venga usted!... por favor.

Camoletti dio las gracias vivamente, pero pidió disculpas:

—Si se acuerda —añadió—, debemos hablar hoy mismo de la herencia de su tía.

—¡Malditos pleitos! —dijo a media voz Leopoldo mirándolo y cerrando la puerta de golpe.

La carroza salió.

Entonces el joven se volvió a meter en su rincón y le dijo a la hermana que el cansancio podía con él... ¡Después de trasnochar, ya ves!... Así que por favor le perdonara si se echaba... a dormir.

Ines no contestó nada.

De esta manera siguieron, al trote, durante cuatro horas. De todos sus viajes, tremendamente agotadores, ninguno lo extenuó más que este.

V. Por supuesto, Leopoldo tampoco iba a poder descansar en la villa con ella. La homeopatía allí no le servía. Por mucho que Leopoldo se sobrecargara de negocios, por mucho que hiciera que estos se le complicaran y estuviera todo el día en sus latifundios, en el espejo de su cabeza siempre se le asomaba esa cara pálida que parecía iluminada continuamente por la luna; por mucho que se enredara en disertaciones filosóficas sobre la ecuanimidad y la manera de aniquilar las pasiones, es decir, de vivir como muertos, incluso aprendiéndose de memoria los conceptitos ingeniosos y las frases elegantes, toda esa doctrina, redactada en un despacho de cara a la galería, se venía abajo ante el recuerdo de una mirada de ella, extremadamente lánguida y negra.

Llegaban entonces los furores. Entonces él corría a encerrarse en su habitación escondiendo la llave bajo el retrato materno. Daba vueltas como un león hambriento. Lo sobrecogía el anhelo de abrazarla, de besarla... ¡qué digo!, de morderla, de apuñalarla. Sin embargo, de repente, aterrado de sí mismo, se echaba a la cama, suspiraba de angustia y miraba con los ojos llenos de deseo sus pistolas. Oh, ¡hacía falta mucha valentía para no

tocarlas!

¿Y si huía de ella?

¡Una locura! Se sentía ligado a ella como con una doble cadena. Tal vez, si solamente amara, no sería imposible; pero en el amar él también odiaba, y una gota de odio hace un sentimiento eterno.

Aunque todo aquello le suponía muchas punzadas crueles y torturas, ya no podía prescindir de esos terribles instantes en los que estaba cerca de ella, mejor dicho, en los que estaba a su lado; esos en los que sentía a la vez las llamas amorosas y los escalofríos del horror y los saltos de la desesperación; y todo ello bajo una máscara de calma que solo revelaba la impetuosa pasión en la convulsa frecuencia de aquel nombre, el más severo, el más dulce, “hermana”.

Y, a veces, Ines lo miraba fijamente con los ojos hinchados, ribeteados de dolor...

¡Pobre muchacha! No había hecho más que cambiar de prisión... y a peor. De hecho, si no otra cosa, en el colegio alegres voces de amigas se mezclaban a la voz imperante del timbre; aquí, encerrada como lluvia otoñal, resplandeciéndole el sol a su alrededor, con sirvientas en lugar de compañeras, sin ver a nadie excepto a su hermano y un viejo médico, se sentía horriblemente sola, vacía incluso de pensamientos, pues temía pensar; en el colegio, a través de las persianas, vislumbraba un fin, un cambio; aquí, ante aquel largo horizonte, la nada. Ahora, Dios mío, ¿qué cosa es más espantosa que el infinito?

Y la salud se alejaba de ella, así que Leopoldo, agitado, le preguntó al médico una noche:

—¿Qué me dice de mi hermana?

—Digo —respondió el médico— que su hermana tiene una de esas enfermedades que los médicos no curan. Por lo menos los médicos viejos, como yo, desafortunadamente. Doña Ines está enferma de amor.

—¡Ah! ¿Enamorada? ¿De quién? —exclamó Leopoldo hosco. Y, sin esperar la respuesta, se fue corriendo a sus aposentos y se puso a recorrerlos de arriba abajo.

Una multitud de sonidos le murmuraba un nombre... tembló. Lo estremecía su estado, que él mismo no se había atrevido a figurarse con claridad y que ni en los demás habían ni siquiera sospechado. No, eso no podía ser... no debía ser. Mejor dicho: hacía falta buscar un nombre distinto, cualquier otro.

Y buscó, con mucho dolor... ¡Ah, claro!... Emilio Folperti... Pero no. Imagínense un aparcerero suyo, que un día el médico había llevado a la casa de los Angiolieri; un joven guapo, sí, pero nada más. El tal Folperti había creído granjearse al hermano halagando a la hermana, y Leopoldo —con amable descortesía— le había cerrado primero la boca y luego la puerta en la cara; más tarde, se había olvidado completamente de él. Sin embargo, ahora, considerándolo su rival, Leopoldo no lo aguantaba más, no le parecía que el mundo fuera bastante grande para los dos... o él o el otro... tenía que pedirle cuentas... ¿Cuentas? ¿Y de qué?... ¿Y si Folperti se las pagaba casándose con ella?

El sentido común seguía susurrándole “¿cómo es posible que ella quiera a un hombre tan frívolo en cuanto a belleza e inteligencia?”; sin embargo, le vino a la cabeza otro sofisma: “¿acaso no se adoran estatuas? ¿No se adoran monstruos? ¿No se besaron cadáveres?...” Así que Leopoldo, impulsado por unos celos furiosos, abrió la puerta de par en par y atravesó el pasillo, largo, que dividía sus cuartos de los de ella.

VI. Era de noche y en los cuartos de Ines ni una lámpara estaba encendida, si bien las ventanas abiertas dejaban entrar a sus anchas los rayos lunares y la brisa. Leopoldo cruzó los

dos primeros y, en la siguiente, estaba Ines, en el balcón que daba al jardín, sentada e inclinando la cabeza hacia atrás, con los ojos velados y los labios entrecerrados, en ese estado de abandono y casi desfallecimiento que invade a quien ha llorado mucho y mucho se ha angustiado. Llovía a su alrededor, la luna lloraba por ella.

Leopoldo se quedó contemplándola un instante, y ella quizás notó que estaba cerca, muy cerca, aunque permaneció inmóvil.

Leopoldo intentó pronunciar un nombre; la lengua no le obedecía. La obligó, y dijo:

—¡Hermana!

Los párpados de ella se levantaron lentamente y mostraron dos grandes ojos nadando en negras ciénagas de dolor.

—Hermana —repitió él a duras penas, con un tono alterado—. Estoy todavía aquí... porque... porque no puedo estar lejos de ti... cuando sufres. Y sé que estás sufriendo.

—Pues no —dijo ella con un hilo de voz.

—¡Sí! —dijo él en un arrebato de rabia—. ¿Por qué me contradices?... Sufres terriblemente. Lo leo en tus ojos, ebrios; en tu agotada cara de color perla; en tu misma forma de sollozar. Y además, sé cuál es tu mal.

Ines sonrió pálidamente.

—Tú sufres por amor.

Ella se sobresaltó. Se puso derecha y, entrelazando sus manos a la altura del corazón, como si quisiera retenerlo pareciéndole que se le quería salir, gritó:

—¡No!

—¡Sí! —repitió Leopoldo con una llama en las pupilas plantándose delante de ella—. ¡No me mientas a mí! Sufres porque amas a... a un tipo al que yo odio, al que abofetearé, mataré —y hacía como que señalaba a sí mismo— a... —torciendo la lengua— a... Emilio...

No dijo más. Ella lo miraba, sinceramente asombrada, y él se estremeció de alegría y dolor a la vez.

—¿Entonces quién es? —dijo inclinándose encima de ella con los puños apretados.

Ines no paraba de temblar.

—Quiero saberlo —le dijo—. ¡Quiero!... ¿lo entiendes?

El rostro de la muchacha se desfiguró y asumió la extraña hinchazón del rostro de un loco. Y una voz ronca exclamó “Tú”; y un beso, como un carbón candente, ardió en su sonrisa eterna.

En cuanto Leopoldo tocó con su boca la de ella, se retiró aterrado, se puso las manos a la cabeza, huyó. Caín de amor.

Ella se mordió los labios hasta sangrar... luego, cayó desmayada.

VII. Después de aquella noche, los dos jóvenes tenían miedo el uno del otro. Leopoldo empezó a ausentarse lejos de casa durante semanas, ora cabalgando a lo loco, cuando le daba algún ataque de furia, ora tumbado en el césped, cuando el agotamiento vencía a la exaltación. Ines, dándose por indispuesta, dejó de salir de su habitación.

Sin embargo, semejante vida no podía durar.

Un día corrió el rumor de que el conde Angiolieri, en un café, se había metido con Folperti y le había amenazado con darle una bofetada; todo el mundo se preguntó el porqué.

Ese mismo día, Leopoldo fue resuelto al apartamento de su hermana y abrió la puerta.

Ines estaba en el escritorio; delante de ella, un papel blanco. Se apoyaba, con un aire de cansancio y de desánimo, en una mano, mientras sujetaba un bolígrafo con la otra. Tal vez

buscaba pensamientos y solo encontraba uno. En esto, al crujir el umbral, se giró y vio al hermano. Se le quedó mirando fijamente. Los ojos de ella parecían “dos deseos de echarse a llorar”.

La actitud de Leopoldo era fría, severa.

—Hermana —empezó él, remarcando ese nombre—. Estoy a punto de decir algo capital para ti... y para mí. Hazme caso. Hay... un sujeto... un joven, apuesto... pero eso no importa mucho... que pide tu mano... y eso es lo importante.

Ines se levantó y dijo claramente:

—No me voy a casar.

—Tú te casarás —rebatío Leopoldo con una voz decidida—. Ya te he prometido. Es un asunto que ya está cerrado.

—¿Asunto? —suspiró la muchacha.

—¿Y qué otra cosa iba a ser? —preguntó Leopoldo—. ¡Tú te ca-sa-rás!

Ines se dejó caer, con la cara entre las manos, en su asiento.

El joven continuó:

—Dime, ¿acaso hay otra manera de acabar con nuestro estado ruin? Estamos cerca de la muerte; se puede vivir sin corazón, pero no se puede con el corazón cubierto de llagas; pero... ¿y mientras tanto? Yo me vuelvo a América, vale; y allí, además, están en guerra... todo eso, sin embargo, no es suficiente. Mil millas de mar entre nosotros son pocas... hace falta, aquí, en tierras de Europa, un hombre que pueda, que tenga el derecho de matarme si... ¡Oh hermana, hermana!

Siguió un silencio terrible.

—El esposo es Folperti —añadió Leopoldo con una pizca de desprecio y como si se tratara de una circunstancia irrelevante.

—¡Nunca podré amarlo! —exclamó la muchacha dolorosamente.

—¿A quién podríamos amar... tú y yo? —le preguntó él, dejándose llevar por la pasión.

Mas luego, controlándose:

—Hermana, no es cuestión de amor —dijo—. Te estoy hablando de matrimonio... ¡Vístete! Esta noche vendré con él...—y, subyugando a su vez su propia emoción y la de su hermana, Leopoldo huyó.

VIII. En un santiamén, en la provincia, todo el mundo empezó a hablar de la boda, creyendo entender, ahora, el motivo de la escena violenta entre Angiolieri y Folperti y la razón del rostro descarnado de la chica. Sin embargo, semejante amor les chirriaba a todos un poco. Efectivamente, los hombres siempre habían dicho que, en cuanto a expresión, la cara de Emilio era una mortadela, aunque tratándose de hombres, se puede entender. Por otro lado, también las mujeres estaban de acuerdo con tal sentencia. De todos modos, el matrimonio parecía de lo más prometedor: los dos tenían pocos años y muchísimo dinero... ¡qué alegría para el hermano!

¡Los que creían aquello tendrían que haber echado un vistazo en la casa de los Angiolieri! Allí —a excepción del mofletudo y reluciente Emilio, que, lleno de satisfacción por imaginarse amado, ni se molestaba en amar, como aquel que, servido, se deja servir— habrían visto a una joven, o mejor dicho, la marmórea efigie de una joven, forzada a sentarse al lado de un fulano al que odiaba y del que no quería ser ni tocada; habrían visto también a un amante obligado a mirar, es más, a poner buena cara ante el suplicio del corazón de la amada y el suyo.

Luego, al final de la comida, el novio le dijo con una sonrisa a Leopoldo:

—A nuestro primer hijo le pondremos tu nombre. ¿Qué te parece?

Y el conde, que estaba llenando su vaso, asintió con una mueca. Fue todo un milagro del Cielo que la botella de él siguiera vertiendo.

IX. El moribundo por sentencia del hombre, cuando ya no tiene esperanza de poder alargar su vida, pide una muerte adelantada; y así lo hacía Leopoldo, acelerando la suya.

No tardó mucho en llegar el día en que la hermana se le apareció vestida de blanco y de palidez. Si ella hubiera estado dentro de un arcón, nadie hubiera dudado en ponerle la tapa encima: ni ella se hubiera opuesto.

Y fueron a la iglesucha. Allí Ines dijo un sí helado como la nieve en la ombría. Una amiga suya se desmayó.

Salieron. Detonaban las tracas, las campanas sonaban y una banda de músicos desafinados dio sus trompetazos. En la anteiglesia, carruseles, cucañas, luces de bengala y, entre ellas, el blanco armazón de una I y una E gigantes; gente por todos los lados. Y el Alcalde, de punta en blanco, después de obsequiar a los novios, les presentó a diez campesinitas que iban vestidas de fiesta y a las que Ines misma había equipado para el fausto día, las cuales arrancaron un discurso que olía a papel sellado. Lo interrumpieron los “¡viva!”; un gran balón con un letrero en el que se leía “Felicidad” levantó el vuelo. Se esparcieron flores por el suelo, se ofrecieron ramos, se lanzaron sombreros. Mientras tanto, Camoletti saltaba de aquí para allá en medio de la muchedumbre, repartiendo dinero, cupones para comilonas, cupones para borracheras y cancelaciones de deudas irrecuperables. Los jóvenes se secaban la garganta, los viejos las cejas. Y el maestro, agarrando a Leopoldo por un botón, le hizo tragar hasta la última gota un soneto de doscientos y más versos que empezaba así:

Dichoso tú, oh señor, cuya hermana  
Amor hirió y ahora Himeneo cura

X. Ines y Leopoldo se separaron para siempre, por lo menos en este mundo, si es que el otro existe. ¿Existe? Esperemos, entonces, volverlos a encontrar, pero no condenados a una fraternidad eterna.

**Carlo Dossi, *Una visita al papa***

La péndola marcaba las once y media. ¡Y a las doce debía ser la audiencia! Yo ya había agotado cualquier pasatiempo; me sabía ya el lugar de cabo a rabo; había entrado en conocimiento, que no amistad, con cuatro grandes tapices que ocupaban cada uno una pared entera; me dolía el cuello de tanto mirar el techo dorado en el cual descollaba el arma de Su Santidad, con dos inmensas llaves más aptas para derribar una puerta que para abrirla; me había deleitado con casi todas las sillas de la sala, tan gratas a los ojos, pero en cuanto a *ese*, quien, en cuestión de sillas, es el mejor de los jueces, muy poco... Además, había pasado revista a mis compañeros de audiencia: pocas personas, después de todo; seis o siete en frac negro, corbata blanca y manos sin guantes, al igual que yo y los camareros; dos militares cesados, vestidos como los generales en los títeres; por lo demás, monjes y curas con caras de bribones o de atontados, los cuales, sin embargo, acostumbrados al oficio del ocio, pasaban el tiempo plácidamente susurrándose entre ellos, mascando y escupiendo tabaco en ciertas agraciadas cajitas puestas alrededor de la sala. Rompiendo esa monotonía no había más que la aparición indiscreta de algún nuevo invitado o el paso apresurado de algún curilla con su capa de seda de color violeta.

De repente, ahí va el cañonazo que anuncia el mediodía.

Todos se sacan el reloj del bolsillo; desde mi cronómetro hasta el pelucón del curita; algunos se ponen a cargarlo o a ajustar las agujas, otros se lo acercan al oído o lo comparan con el del vecino. Y un sirviente, pomposamente vestido de damasco escarlata, se aproxima con gran afectación al barroco y farragoso reloj, abre el cristal y con un dedo guía la perezosa aguja hasta la duodécima hora; luego, da un golpecito a la péndola, que representa la grande y gozosa cara del sol.

Mas, con ella, también vuelve a arrancar el aburrimiento. Los militares dimitidos vuelven a pasear de aquí para allá y a cruzarse alisándose el bigote; los monjes y los curas vuelven a bostezar tácitamente, a mascar tabaco, a rascarse; los señores en frac, que no habían conseguido un asiento, a no saber ya en qué pierna apoyarse.

Y yo, después de intentar inútilmente entrar en una sala llena de mármoles y columnas, en el medio de la cual, entorno a un brasero, está un grupo de Suizos, con su elmo y uniforme amarillo-rosa, a los que solo faltan los dados y el tambor para ser auténticos judíos de sepulcro, vuelvo al cuarto con ventanal del que he partido, y me pongo otra vez a mirar la anchísima Roma que yace allí abajo.

En esto, ¡se oye claramente, desde el Castillo de Sant'Angelo, una fanfarria de la infantería! ¡Efecto de lo más extraño! Los curas sonrieron irónicamente, los dos militares se rizaron los bigotes y se guiñaron el ojo; yo, por la alegría, me sonrojé. Por vez primera en mi vida, amé, por un instante, a los soldados. Esa alegre fanfarria, oída en esa muerta atmósfera de hace cuatro siglos, parecía que dijera que el mundo seguía viviendo ni había cesado de avanzar a toda prisa; que Italia se cumpliría a pesar de todos los Santos del calendario y no se desharía tan pronto. Y allí me cogió el afán de ver una fila de esos jóvenes valientes, desde las plumas hasta la gorra, llegar corriendo al rescate de los bellísimos dioses vaticanos, prisioneros de las negras sotanas, acabando de una vez con esa minúscula China, con ese pequeño refugio de la ignorancia y la inmovilidad, peste de Europa.

Sin embargo, hubo un gran movimiento por toda la sala. De una puerta lejanísima, al fondo de la antesala de los Suizos, aparecía un fulgor de vestes de todos los colores, y, entre ellas, algo blanco, una especie de saco.

El monaguillo, que estaba a mi lado, se puso rojo fuego. Los dos generales como títeres se arreglaron los ribetes y se pusieron más tiesos todavía; el monjamen y el curamen empezó a sacarse de los bolsillos una multitud de *Agnus Dei*, coronas, crucifijos, estampitas, trapos y trapillos; tres o cuatro se echaron al suelo como cochinos.

Entendí que aquello *blanco* que avanzaba debía de ser algo peor que un saco.

De hecho, era Su Santidad el siervo de los siervos, el primero de los obstáculos para el progreso, el más grande de los enemigos de Italia.

**Traducción de Paolino Nappi**

## La canción de Weber; Una apuesta (relatos)

---

*Weber's song; A Bet (short stories)*

LUIGI GUALDO  
(Milán, 1847 - París, 1898)

RESUMEN: *La canzone di Weber* y *Una scommessa* se publicaron en la colección de relatos *Novelle* (Turín, Bona, 1868), ampliada nueve años después con la adición del relato *La villa d'Ostellio* bajo el título *La gran rivale* (Milán, Fratelli Treves, 1877). Traducción al español de Juan Francisco Reyes Montero.

Palabras clave: Luigi Gualdo; La canción de Weber; Una apuesta; Relatos; Scapigliatura

---

*Abstract: La canzone di Weber and Una scommessa were published in the collection of short stories Novelle (Turin, Bona, 1868), expanded nine years later with the addition of La villa d'Ostellio in La gran rivale (Milan, Fratelli Treves, 1877 ). Spanish translation by Juan Francisco Reyes Montero.*

*Keywords: Luigi Gualdo; Weber's song; A Bet; Short stories; Scapigliatura*

Nacido en el seno de potentados terratenientes, la holgada posición de Luigi Gualdo (Milán, 1847 - París, 1898) le permitió desde joven dedicarse a los estudios y, más tarde, exclusivamente a la actividad literaria, participando en algunos de los salones literarios más exclusivos (como los de la condesa Clara Maffei y Vittoria Cima). Todo ello, unido al gusto por una literatura orientada a la búsqueda de la belleza pura, hacen que se le considere como el más destacado representante de la denominada "Scapigliatura dorada". Debido a sus numerosas estancias en París (donde murió tras años de larga enfermedad), Gualdo ocupa un lugar destacado como nexo con la literatura que se estaba haciendo más allá de las fronteras italianas, en especial la francesa, gracias a la amistad que entabló con autores de la talla de Victor Hugo, Émile Zola, Théophile Gautier, Hérédia, Bourget, Mallarmé o Coppée (del que en 1872 tradujo al italiano *Deux douleurs*), dando a conocer a numerosos connacionales en el contexto literario francés (como es el caso de *I Malavoglia* de Verga) e incluso publicando dos novelas originalmente en esa lengua, *Une ressemblance* (1874) o *Une mariage excentrique* (1879). Si bien su producción en prosa —entre la que se cuentan novelas como *Decadenza* (1892), de tema psicológico y gusto decadente, o la colección de relatos *Novelle* (1868)— gozó de cierta fama, no es hasta los años cincuenta del pasado siglo cuando una progresiva revalorización lo sitúa en el lugar que hoy se le reserva, especialmente tras la edición de *Romanzi e novelle* hecha por Carlo Bo en 1959. Importante fue también su producción en verso, de la que llegó a publicar en vida un único título *Le nostalgie* (1883), de influjo parnasiano y notable sensibilidad decadente, siendo el resto recogido posteriormente bajo el sencillo título de *Poesie* en edición de Renata Lollo (Milano, Istituto propaganda libreria, 1989).

\*\*\*

### **Luigi Gualdo, *La canción de Weber***

I. Era una casa vieja llena de recuerdos; grande, bruna, uniforme, cubierta por aquí y por allá del verde severo de la hiedra. Estaba situada en una pequeña colina y se llegaba a través de un largo camino, tétrico y aristocrático, flanqueado en ambas partes por plantas seculares. Al fondo se veía una gran verja de hierro oxidado por el tiempo que chirriaba mustia cada vez que se girara sobre los quicios mal fijados. Al lado del viejo castillo feudal, cuyas soberbias ruinas se divisaban en una colina lejana, la casa de la que hablamos parecía nueva; pero si se hubiera comparado, en cambio, con aquellas casitas blancas y con la moderna iglesilla del pueblo de abajo, ya inspiraba un profundo respeto. Y aunque no hubiera visto, como el castillo de allí en lo alto, discurrir entre sus muros los tenebrosos dramas de la Edad Media, y a sus pies pasar los caballeros vestidos de hierro, también ella había presenciado multitud de sucesos. Construida a finales del reino de Luis XIV, había acogido en sus salas las magníficas fiestas de aquel tiempo, con marqueses de enormes y rizadas pelucas, hermosas damas con el rostro maquillado y los ojos que brillaban de promesas... todas cubiertas de raso y gemas, rebosantes de faldas y de orgullo. Más tarde, había visto las orgías de la Regencia trasladadas de París a la *vie de château*, y recordaba los polvos de maquillaje y los tacones rojos de los gentilhombres y las manos blancas afeminadas de los abades galantes.

El terrible soplo de la revolución había pasado por encima sin abatirla; las guerras del Imperio la habían respetado. Después de las cenas de la Regencia, había asistido a las juergas del Directorio; entre sus muros se había oído despotricar contra Bonaparte (como llamaban al emperador los defensores del antiguo estado de las cosas), y ahora en la primera mitad de este siglo permanecía en su lugar todavía fuerte y altiva, aunque un poco en mal estado por la despreocupación de los propietarios.

Perteneía a los condes de Montsaunon, una gran familia ya ilustre en tiempos de las cruzadas. Pero de aquella larga estirpe con sus blasones totalmente cubiertos de cuarteles, ¿qué quedaba ya?; un viejecito, reliquia viviente de una época pasada, que a través de las sacudidas de la revolución y de las victorias del emperador había conservado sus ideas intactas, sus bienes en parte, sus polvos de maquillaje en el pelo y sus hebillas doradas en los zapatos. No era un hombre que careciera de ingenio, pero se agarraba obstinadamente a sus prejuicios como la hiedra a una ruina, lleno de soberbia y del espíritu ya rancio de su tiempo.

Aunque aún era rico a pesar de las vicisitudes políticas, sin embargo, ya no podía mantener su casa con el esplendor de antes; ahora la grama vegetaba entre las piedras quebradas de la corte de honor y las grandes terrazas y las balaustradas ricamente ornamentadas verdeaban por la humedad. Los parásitos vivientes habían terminado su reino en el interior ya totalmente apacible, pero, en compensación, sobre los muros externos toda una vegetación parásita trepaba desordenadamente con una libertad verdaderamente revolucionaria. Las grandes salas se encontraban desnudas, frías y severas. Aquellas sillas de la incómoda e ingrata forma que estaban de moda en el Imperio, aquellas mesas cubiertas de gélido mármol blanco o vetado, con las patas decoradas en la parte superior con bocas de leones doradas, y estrechándose hacia la parte de abajo, aquellos sofás totalmente rectos y duros con los cojines pegados a las barras de madera con unas bandas daban una idea muy desalentadora y que tenía poco que ver con las costumbres modernas. Los montantes, de estilo Pompadour, no tenían que ver nada con lo demás. En el jardín, los diseños regulares y las figuras en los que habían sido moldeados los arbustos siguiendo la moda de entonces habían retomado una completa y delirante libertad y extendían sus ramas con la más desobediente licencia.

Allí vivía el viejo gentilhombre solo con su hija, una joven de unos veinte años, bella, alta, de cuerpo elegante, de expresión delicada, de lineamentos finísimos. Poseía unos magníficos cabellos castaños claros que a plena luz adquirirían unos reflejos imposibles de retratar y dos grandes ojos azules, pensativos y apasionados, que os miraban como muy pocos ojos miran.

Excepto el párroco del pueblo, y de vez en cuando alguna que otra familia de los alrededores y los viejos sirvientes, que se consideraban un poco parte de la casa y llevaban su rasgada librea verde y oro con el orgullo con que su señor llevaba el vestido de corte, él no veía a nadie y vivía solitario con su Ida, cuya juventud era como un rayo de sol que atravesaba la vieja casa.

Los criados recordaban aún los tiempos en que su señor vivía en París entre las múltiples diversiones de la sociedad y no dejaba aquella viva estancia más que durante unos pocos meses, los cuales, sin embargo, siempre pasaba en la vieja morada. En aquel tiempo, ocho meses al año, las bóvedas de las largas salas no albergaban eco alguno, las contraventanas permanecían cerradas herméticamente y nada volvía a cobrar vida más que en otoño. Con la llegada de esta estación se veían desfilar a lo largo del tétrico camino los carruajes polvorientos que venían de París, tirados por cuatro vigorosos caballos montados por cocheros vestidos con la librea del conde que hacían chasquear alegremente sus látigos.

Ahora, en cambio, ya nunca abandonaba su casa; vivía en ella las cuatro estaciones seguidas. Almorzaba con su hija en una gran sala en la planta baja servido por cinco sirvientes, muy ocupados en no hacer nada; y, claro, a muchos tanta opulencia vivida en soledad les parecería muy triste.

Un buen día, el viejo conde recibió una carta que tenía un gran sello con un escudo. La abrió apresuradamente y, leyendo las primeras líneas, un rayo de alegría atravesó sus ojos. La relejó varias veces más con visible contento, y durante todo aquel día estuvo de un insólito humor jocoso, como si le hubieran quitado diez años de encima. Caminaba veloz y engraido, charlaba mucho más de lo normal sonriendo a todos y, a cada momento, besaba a su hija en la frente y le decía que nunca la había visto tan bella.

Al día siguiente su actitud se hizo decididamente extravagante. Parecía que había cambiado su naturaleza. Él, amante del orden a su modo, no quería que se moviera ningún mueble de una habitación a otra; él, enemigo declarado de cualquier tipo de bullicio, comenzó a poner todo patas arriba, a hacer y deshacer, a recolocar todo lo que veía a su alrededor. Parecía como si quisiera darle una nueva fisonomía a su vieja casa, que sin embargo amaba tal y como era. Las grandes salas de recepciones, cerradas desde hace muchos años, fueron abiertas; las cubiertas de telas fueron retiradas de los muebles, los pliegues majestuosos de las cortinas cuidadosamente desempolvados, las telarañas limpiadas de los rincones de la bóveda allí donde se extendían cómodamente, los velos quitados a los espejos, los jarrones llenados de flores. La magnífica cubertería de plata maciza, regalo de un duque de Saboya a la casa de Montsaumon, fue sacada de un viejo armario donde estaba a oscuras desde quién sabe cuándo. Los sirvientes iban de aquí para allá apresuradamente por todos lados, preguntándose quedamente los unos a los otros, sorprendidos por la orden recibida de limpiar lo mejor posible y de vestirse con las libreas de gala.

Se arrancó el moho que había en la terraza. El jardín fue peinado, las hojas caídas quitadas de los caminos, las flores marchitas arrancadas, las ramas demasiado largas cortadas, intentando devolver a algunos de los arbustos la arquitectónica figura primitiva.

Ciertamente, tenía que ocurrir algo extraordinario.

De todo esto Ida no sabía nada. Ella nunca se atrevía a molestar a su padre cuando él no venía a verla. Así que aquella mañana, al ver que no había aparecido, se encaminó a su estancia favorita, una sala esquinera en el fondo del ala izquierda de la casa. Allí estaba su más íntimo amigo, el piano.

Esto dice todo de la tremenda pasión que Ida tenía para la música. Sabía tocar el címbalo por instinto, cantaba porque Dios le había dicho que cantara.

El único maestro que había tenido, aunque muy tarde, era un joven protegido del conde que pertenecía a una familia refugiada tras la época del Terror en aquel pueblo apacible. Su padre, aunque pobre y desconocido, era un verdadero artista, uno de tantos que pasan, fulgurantes pero no vistos. Él puso todo el esmero de su vida en la educación del hijo. La madre había muerto; el pobre joven no tenía más que dieciséis años cuando también murió el padre. Así que se encontró solo, rico solamente en juventud y esperanzas. El conde de Montsaumon empezó a protegerlo: hizo que un editor en París comprara algunas de sus composiciones y le encargó que diera clases a su hija. A muchos le parecerá extraño que un hombre con las ideas del viejo conde pusiera tan cerca de su hija a un joven de veinticinco años, pero hay que considerar que Paolo era serio, mesurado, y que Ida lo había visto el tiempo suficiente como para considerarlo parte del mobiliario de la casa. Además, en aquellos tiempos en los que la aristocracia sostenía aún fieramente todos los prejuicios de casta, al

conde no podía pasarle ni siquiera un instante por la cabeza que su hija pudiera dirigir mirada alguna a una persona tan oscura como era el pobre artista. También él asistía frecuentemente a las clases.

Así pues, Ida había abierto el clavicordio y dejaba que sus hermosos dedos vagaran a la ventura por las teclas cuando, de repente, entró el conde, algo insólito a aquella hora. Estaba vestido con gran esmero y su rostro parecía irradiado por una expresión de contento. Se acercó a su hija, le tomó las dos manos y besándola en la frente le dijo:

—Por favor, querida mía, hoy tienes que mostrarte bella, lo más bella que puedas.

Una sonrisa que quería decir muchas cosas cruzó entonces sus labios.

—¿Por qué, padre? —preguntó Ida, mirándolo fijamente con sus grandes ojos azules.

—¿Por qué? Lo verás dentro de poco.

—¿Esperáis quizás a alguien?

Una nueva sonrisa, más prolongada que la primera, iluminó el rostro del conde, y en pocas palabras le contó a su hija, inmensamente sorprendida ante un acontecimiento tan extraordinario, que efectivamente esperaba a alguien, al marqués de Sentis, un pariente lejano.

—La carta que me has visto leer era suya. Debería de llegar hoy. Es un joven bello, simpático y bueno, gran gentilhombre y dueño de cuantiosas tierras en Normandía que los ladrones del '93 no le han podido arrebatarse. Solo los dominios del castillo de Sentis le proporcionan cincuenta mil escudos al año.

Un par de horas después llegó el marqués. Ida comprobó que su padre le había dicho la verdad. Podía tener entre treinta y cinco y cuarenta años; era alto, de muy buena constitución, de facciones regulares y un rostro distinguidísimo que denotaba que era un hombre de cierto ingenio. Tenía muy bellas maneras, un timbre de voz muy simpático y estaba vestido con una elegancia sobria que lo caracterizaba como un hombre con gusto de la cabeza a los pies.

Llegó en una gran berlina de viaje, bajó de ella rápidamente y subió los escalones de la terraza (donde el viejo había ido a recibirlo) con el sombrero en la mano y la sonrisa en los labios. Respondió calurosamente a la a su vez calurosa acogida que le hizo el señor del lugar, y luego, girándose hacia Ida, que había quedado un poco al margen, le besó la punta de los dedos con una galantería respetuosa que recordaba Versalles, diciéndole:

—Bella damisela mía, permitid que un primo vuestro os presente sus respetos. He venido preparado para admirar belleza y gracia, pero si hubiera sabido la realidad que me esperaba no hubiera creído poder encontrarla sin salir de los confines de la tierra.

Después se dirigió al conde y se dedicó completamente a él como si Ida no estuviera.

Más tarde se dirigieron a comer, y durante todo el tiempo del almuerzo el marqués sostuvo una conversación brillante y florida, mostrándose siempre cordialísimo con el padre y tratando a la hija con una galantería que databa de dos siglos.

Aquella noche Ida durmió mal. No podía evitar que un acontecimiento como la llegada tan poco esperada de aquel elegante primo ocupara su imaginación. Además, una voz secreta, que ella misma no sabía explicar bien, le advertía que el marqués de Sentis había venido por ella.

Me parece que ya dije que Ida tenía casi veinte años. Su bella juventud resplandecía en su frente como una aureola y le cantaba en el corazón como una sirena. Además, hasta entonces había vivido muy tranquilamente. Sabía poco del mundo; la vivaracha existencia que las jóvenes de su edad llevaban en la capital, ese espléndido carrusel de diversiones y aburrimiento, no lo conocía más que por su nombre. Su corazón latía, sí, pero nunca había

palpitado. El soplo embriagador de la primavera, que hace parecer más perfumadas las rosas y más resplandecientes las estrellas, había pasado por encima de ella; también ignoraba el amor. Era una de esas naturalezas pasivas e indiferentes en apariencia, a menudo llenas de ardor escondido... aunque eso ella lo ignoraba. Le habían dado, para la época, una buena educación en la que los más severos principios religiosos ocupaban el primer lugar, y le habían metido bien dentro de su cabeza que los Montsauron se hallaban entre las primeras familias de Francia y que estaba destinada, pues, a un gran matrimonio.

Sus previsiones acerca del marqués no estaban equivocadas: al día siguiente, su padre entró muy temprano por la mañana en su habitación, la besó aún más afectuosamente que el día anterior, y se sentó a su lado diciéndole que tenía que hablar con ella de cosas importantes. En pocas palabras le dijo que el marqués de Sentis había venido expresamente desde lo más profundo de Normandía para verla porque quería casarse y la unión con su casa la consideraba un honor, que la había encontrado más bella de lo que se esperaba, que le había pedido su mano y que, concluidos algunos asuntos que debía terminar en el castillo de Sentis, dentro de poco volvería para saber la respuesta.

—Tiene un gran nombre y es muy simpático. Ayer me parecía que no te disgustaba, así es que, querida... no dudo de tu respuesta.

Todo aquello Ida se lo esperaba un cierta medida. Entonces, ¿por qué las palabras de su padre le produjeron un efecto extraño? Sintió una punzada en el corazón y el ligero sonrojo que, insinuado en su rostro al principio, se convirtió pronto en palidez. ¿Era aquello quizás un presentimiento?

El conde, atribuyendo tal confusión a una razón completamente opuesta, añadió sonriendo sabiamente:

—¿No respondes, querida? Claro, el silencio en estas circunstancias es la mayor de las respuestas —y hablando así se fue apresuradamente.

Ida, una vez sola, se sintió turbada. Se sentó y se puso a pensar. Lo hizo durante un cuarto de hora, con las manos cruzadas, los ojos fijos en el suelo, la cabeza baja y la frente ensombrecida.

¿En qué pensaba? No lo sabía demasiado ni siquiera ella; sus pensamientos transcurrían, transcurrían sin que ella pudiera dar cuenta del camino que recorrían.

¡Quién sabe hasta cuando hubiera seguido así si de repente no hubiera oído golpear en la puerta!

En ese momento entró la camarera diciendo:

—El maestro de música está en la sala verde y espera a la damisela.

La sala verde es esa de la que ya hemos hablado, en la que estaba el piano. Su nombre derivaba de la tapicería de un verde pálido, desteñido por el tiempo. No era muy grande, pero sí altísima; estaba poco adornada y casi sin florituras, aunque desde la ventana abierta se disfrutaba de una vista espléndida y del susurro del viento entre las hojas de un castaño cuyas ramas se extendían delante.

En medio estaba el piano, para ser exactos el clavecín, tal y como se le llamaba entonces. También este, como el resto de los muebles, era alto y estrecho, de una madera clara totalmente taraceada.

Cuando Ida entró, Paolo estaba ante el clave tocando una pieza de Gluck. Al aparecer, él se levantó, la saludó con una inflexión de voz que denotaba al mismo tiempo tanto la familiaridad derivada de verse asiduamente como el respeto debido. Ida se sentó cerca de él y comenzó la clase.

Hacía casi dos años que aquello mismo se repetía dos o tres veces por semana.

Paolo había estado rara vez en París y no había tenido, por así decirlo, tiempo de ser joven. Estaba obligado a reprimir las prepotentes aspiraciones de su edad. La vida se le había presentado ya desde los primeros años con una muy seria fisionomía, y la áspera lucha con las necesidades y la escuela de la desventura habían puesto sobre su frente una marca de madurez precoz.

¿Hay que sorprenderse si la compañía frecuente de Ida lo impresionaba de tal modo?

En una palabra: por mucho que intentara luchar contra el sentimiento que lo invadía, aquello no podía tener más que tristes consecuencias... al final, pues, tuvo que confesar a sí mismo que la amaba.

Y la amaba de verdad hasta tal punto que no se atrevía ni siquiera a examinar sosegadamente su propio ánimo; temía el vértigo y no quería mirar en el abismo.

¿E Ida?

Del amor no sabía nada todavía; sin embargo, su alma impresionable y, por encima de todo, aquella innata pasión por la música (la más grande traducción del amor que existe bajo el cielo) tenían a la fuerza que conmoverla a sus escasos veinte años.

Entre los dos, es cierto, no se había pronunciado ninguna palabra frívola, pero existía ya un vínculo: la armonía.

Muchas veces, cuando los hermosos dedos de la joven recorrían las teclas de marfil del viejo clave haciéndolo vibrar con los acentos apasionados de la música italiana o de las suaves melodías alemanas, el corazón le latía de forma extraña; entonces no se atrevía a darse la vuelta para ver a su maestro, quien, inmóvil detrás de la silla, a su pesar, la adoraba.

Y cuando cantaba y repetía las armonías de los grandes maestros que en aquel momento parecían improvisación de su alma, con los azulados ojos mirando el espacio y encendiéndose de una luz arcana como si viesen el cielo abrirse de repente, con el pelo movido por el viento que entraba de la larga ventana... - ¡oh! ¡en aquel momento el pobre artista habría dado su vida por poderla estrechar entre sus brazos y sentirla suya!

Sin embargo, había sabido contenerse y ninguna palabra había salido nunca de su boca. Ella, por su parte, era cordial con él; a veces amistosa, pero nada más.

En esta ocasión, la clase comenzó también como siempre. Paolo, pese a todo, estaba pálido, de una palidez no habitual en él.

Sufría mucho... lo había oído todo. La llegada del marqués había sido para él una revelación y un revés. Había entendido enseguida el objetivo que le había llevado hasta allí. Y aunque su amor por Ida carecía de toda esperanza, aquel anuncio de un matrimonio inminente le causó el efecto de una fría hoja de puñal plantada en el corazón.

Una vez casada, Idea se iría. Aquel consuelo, si al menos lo era, de verla de continuo, de venir a menudo a sentarse en el címbalo, de oír su adorada voz... le era arrebatado cruelmente. ¡Y saber que era de otro!... No podía refrenar ese pensamiento. Y luego el tormento, la tortura de tener que asistir a la alegría de los otros con el rostro sereno y el infierno en el corazón, de tener que ser espectador de la fiesta, ¡de la ceremonia incluso!... ¡Y el miedo a traicionarse!... ¿Sabría callar hasta el último momento, comprimir los latidos de su corazón, contener las lágrimas de los ojos? ¿Tendría la triste fuerza de cumplir bien su papel hasta el final, de mantener siempre la máscara que se había puesto?

También Ida estaba triste; de repente, dejó la pieza que tocaba y se apoyó en el atril con la cabeza en las manos. Paolo callaba.

Ella se levantó después de unos instantes y, en lugar de seguir la pieza comenzada, cantó

su canción favorita.

Si bien no sabemos exactamente cuál, era una canción de Weber, una de esas en la que el gran alemán ha infundido toda su alma de artista.

El motivo surgía simple, claro: era una melodía melancólica, triste, llena de dulce languidez y de acentos desgarradores, encantadora como una poesía de amor, tétrica como la dispersión de una esperanza. Luego se encendía, se animaba, se tornaba fuerte como el rugido de una tempestad, acalorada como una lucha a corazón partido. El motivo, mientras tanto, se dejaba entrever. Luego volvía a aparecer solo y terminaba con un eco repetido y moribundo.

Ida la tocaba y cantaba veinte veces al día. ¡Y de qué modo!... En aquellos momentos era tan bella que casi no parecía una criatura terrena. Esta vez, con el alma involuntariamente llena de tristeza, cantó aquellas notas sublimes con tanta expresión que parecían un grito supremo del corazón.

A Paolo las notas de aquel canto le sonaban todas como una nota desgarradora de despedida. Cuando la música cesó, agitado y sin poder resistir más el ansia de saber la verdad, toda la verdad (aunque se hubiera prometido no decir ni pío sobre tal tema), dijo con voz sumisa e intentando en vano que pareciera sosegada:

—Damisela, perdonad mi indiscreción... tengo que haceros una pregunta.

—¿Cuál?

—Sobre una cosa que os concierne muy... muy íntimamente.

—Decid, decid —respondió Ida, palideciendo muy a su pesar.

—¿Es verdad que... —el pobre joven se sentía asfixiado.

—¿Que... el marqués de Sentis ha pedido mi mano? —interrumpió vivamente Ida—. Sí, así es. Es verdad.

Ida dijo estas palabras rápidamente, con acento franco y seguro; también ella estaba turbada. Se levantó y cerró el clave. Estuvo un momento inmóvil y pensativa, dijo que era bastante por aquel día, se despidió de Paolo, que parecía petrificado, y salió.

Cuando se quedó solo, ocupó el lugar que Ida había dejado y ocultó la cara entre las manos.

Ida, por su parte, había adivinado todo de la conmoción de Paolo. Por una revelación súbita, al mismo tiempo había entrevisto el amor y comprendido que él la amaba.

Mientras tanto, el matrimonio proyectado le atraía bien poco. Sentía por el marqués una antipatía, no ciertamente motivada, pero invencible.

Aquella tarde manifestó a su padre que no se casaría con el marqués.

Sin embargo, comenzó entonces por parte del conde un lento trabajo de persuasión. La acarició como no lo hacía ya desde hacía tiempo. Le supo demostrar que rechazando la mano ofrecida rechazaba la propia felicidad; le dijo que ella, sin duda, acabaría amando luego al marqués; y añadió, en fin, todas las buenas y malas razones que pudo encontrar. Le alabó los elogios del marqués enumerando sus múltiples cualidades, halagó la joven imaginación de ella con la pintura del lujo y de los triunfos que le esperaban en París. Dijo tantas cosas y tan bien, que ella finalmente se dejó doblegar y dio su consentimiento.

¡Ay, imprudente!... No sabía lo que hacía. Aquel corazón que ella se dejaba arrebatarse para conceder a otro, ya no era suyo.

No tardó en darse cuenta.

Por la tarde se retiró temprano a su habitación y se encontró tristísima por la decisión tomada. Le pareció que sería imposible dejar la casa donde había nacido, abandonar a su padre y a sus pocos viejos amigos.

¿Y aquel pobre Paolo?...

—¡No cantaré más con él esa canción de Weber que tanto adoro y que él tanto ama escuchar!...

Pensando en todo ello, en la soledad nocturna de esa virginal habitación que pronto tendría que abandonar, su corazón de repente se inflamó; sintió una tristeza ignorada hasta entonces y todo desembocó en un intenso llanto. ¡Oh amor!... ¡Ya has llegado!

Al día siguiente, cuando salió de su habitación, encontró en la sala a Paolo. ¿Por qué había venido, cuando no se le veía más que en las horas prescritas por la clase? Estaba pálido, y su mirada apagada indicaba una larga noche de insomnio.

Ida sintió el corazón que se le salía de la seda del vestido.

La pobre joven estaba ciertamente exaltada.

—Paolo —dijo ella—. He dicho que sí.

Era la primera vez que ella lo llamaba así.

Él veía que ya no podía resistir más.

—He dicho que sí —repitió ella—. Hoy mi padre escribirá al marqués de Sentis, quien no tardará en llegar. Y dentro de un mes seré su esposa y tendré que dejar esta casa... y a mi padre, y a mis amigos...

Escondió su bello rostro en el pañuelo y siguió llorando.

Paolo estaba pálido, su labio temblaba convulso.

—Damisela —le dijo al fin—. ¿Y de los amigos de aquí... os acordaréis alguna vez?

—Sí, siempre... —murmuró Ida—. Pero ahora me he de despedir —dijo extendiendo la mano.

Él la tomó; estaba gélida. La estrechó apasionadamente y toda su contención se vino abajo.

—Vos partís, damisela, y yo quedaré aquí... pero por poco tiempo. No puedo vivir sin vos. Cuando seáis marquesa de Sentis, yo moriré. Me había prometido a mí mismo callarme, pero las fuerzas humanas tienen sus límites. Os amo, Ida. En esta última hora, en esta hora tan triste de despedida, no sé cómo me atrevo a decirlo... pero lo digo. Os amo, os adoro, vivo solo para vos. Sé cuánto nos separa. Vos nunca me habríais podido amar. Habéis hecho bien aceptado la mano del marqués. Sed feliz, Ida... pero pensad alguna vez que aquí abajo hay uno que moriría con la sonrisa en los labios si pudiera morir por vos...

—Paolo, yo también...

En aquel momento la puerta se abrió y el conde entró en la sala. Por la actitud de los dos jóvenes intuyó al instante lo que pasaba. Su frente se frunció. Paolo, perdida completamente la cabeza, huyó.

Ida estaba exaltada.

—Padre —exclamó—, nunca me casaré con el marqués de Sentis, ¡nunca! ¡nunca! ¡nunca!...

—No, te casarás con él dentro de una semana —dijo el conde.

Su voz era firme, pero muy dulce.

Y comenzó un largo parlamento. Le dijo que él sabía perfectamente que este súbito cambio dependía de un capricho propio de una joven por Paolo. Le mostró afectuosamente, paternalmente, cómo había que combatirlo un sentimiento como aquel. Ella ya no podía casarse con él, ¿entonces?...

El padre fue dulce, pero inflexible.

Por segunda vez Ida fue casi vencida por las palabras de su padre. Cuando este la dejó, se

había apaciguado en gran medida. Ella misma estaba, al igual que el conde, imbuida de las ideas aristocráticas de su tiempo. Sabía que Paolo no podía ser su marido. ¿Por qué, entonces, no aceptar la mano del marqués? ¿Por qué acarrear tanto disgusto a un padre que la adoraba? Un cambio de vida le haría olvidar todo aquello; el marqués era un hombre amabilísimo, y además... igual a Paolo lo podría ver aún alguna que otra vez... como un amigo... Ingenuamente era lo que ella pensaba en aquel momento.

Al fin, poco a poco se reconcilió con la idea del matrimonio, y aquella noche, cansada por las emociones del día, no tardó en dormirse... un poco triste, pero tranquila.

Paolo llegó al día siguiente a la hora habitual.

Había reflexionado profundamente sobre su posición; comprendía que interponerse en el momento del matrimonio entre Ida y el marqués sería de una enorme ingratitud respecto al conde, a quien tanto debía, y que aquello le acarrearía un fortísimo dolor, además de obstaculizar el futuro de Ida sin ningún provecho. Él la amaba perdidamente, pero se juró a sí mismo ser fuerte.

Así pues, se presentó tremendamente pálido y melancólico, pero resignado. Ida le contó cómo había accedido decididamente a la propuesta. Expuso desnuda su alma; no sabiendo ya cómo callarlo, confesó su amor con aquella sublime obcecación de la pasión que no excluye el pudor y, al mismo tiempo, intentó hacerlo partícipe de un poco de la propia fingida fuerza. Le dijo que recordara que ella nunca habría amado a nadie más que a él en la tierra, pero añadió lo que él por desgracia ya sabía; que aquel amor era imposible, que ella le demostraría siempre su afecto y que esperaba, dentro de un año, verlo en el castillo de Sentis.

—Nunca —respondió él—, nunca podré veros con otro. Tenéis razón, damisela; casaos con el marqués, quizás él sabrá haceros feliz y... olvidadme. Ya no vendré más a daros clase. El conde me ha dicho que ahora estaréis tan ocupada con los preparativos que no tendréis más tiempo para la música... Hace bien... Es mucho mejor que no os vea. Antes de vuestra partida... —y aquí la voz se conmovió, pero siguió— volveré por última vez a deciros adiós.

Ida sintió ganas de llorar, no podía hablar. Le extendió la mano. Él se la llevó a los brazos, y partió.

A los pocos días, con una intensidad en sus sentimiento que nunca había experimentado antes, la melancolía de Ida se transformó en una tristeza negra, oscura, pavorosa. Un amarguísimo arrepentimiento por haber dicho que sí le sobrevino bruscamente, tan violento que más bien parecía un remordimiento y le corroía la conciencia. El amor, en cambio, surgía lenta y sólidamente en ella, y la cubría completamente. Habría sacrificado todo por no haber dicho que sí, pero sabía ya que no podía retroceder ahora; como presa del vértigo, caminaba recta hacia el precipicio. Si le hubiera rogado a su padre, él habría tratado su ruego como un capricho... ¿quién sabe?... quizás la hubiera forzado. Día a día su tristeza aumentaba. Se confesaba dolorosamente a sí misma que antes que al marqués de Sentis, preferiría ahora mismo irse a un convento; sentía, por desgracia, que no era más que una víctima.

Llegó el marqués. Ni su amabilidad, ni su educada galantería consiguieron disipar la nube de tristeza que se cernía sobre la frente de la joven arrepentida.

El conde se convenció de que era mejor apresurar los acontecimientos, y el matrimonio fue establecido para el domingo siguiente. Los invitados llegaron desde París. Eran apenas unos pocos familiares del conde y los numerosos amigos del marqués de Sentis. La vieja casa silenciosa y tranquila estuvo de nuevo, por un momento, llena del ruido y de la alegría que la habían agitado otras veces. El conde se mostró generoso hacia sus invitados. Fueron días de

fiesta continua. En medio de todo aquel estruendo, Ida terminó distrayéndose un poco.

Sin embargo, despertándose la mañana del sábado anterior a la boda el horror de su posición se le presentó inmenso.

—Es mañana —pensó—. Mañana terminará todo.

A Paolo no lo había vuelto a ver desde entonces. No se atrevía a pensar en su promesa de volver para decirle adiós... Es más, intentaba expulsar tal pensamiento... aunque este volvía.

Fue a la sala del clave y comenzó a cantar su canción favorita. Esta adquiría ahora ante sus ojos un nuevo encanto; era aquella la que había cantado la última vez con él. La última triste nota retumbaba tristemente cuando se abrió la puerta y entró Paolo.

No puede describirse su aspecto.

—Damisela, he venido a decirlos adiós. Como veis, en estos días no os he molestado. Esta es la última vez que lo hago. Vuestro padre no sabe que yo estoy aquí; no lo vería bien. Así que no tengo tiempo para quedarme. Adiós, Ida, adiós para siempre.

Diciendo así le tomó la mano cubriéndola de besos...

Luego, haciendo un violento esfuerzo, se dirigió hacia la puerta.

—Paolo, permaneced un instante aún —murmuró una voz detrás de él.

Él se volvió y se sentó cerca de ella.

Ida desearía no haber llorado... pero, hablando, los sollozos entrecortaban sus palabras.

—Quiero cantaros por última vez la canción de Weber —prosiguió—. Es nuestro canto de despedida.

Y con aquella voz en la que había lágrimas, comenzó...

No pudo terminarla. A la mitad se paró y todo desembocó en un intenso llanto.

Solo entonces comprendió cuánto amaba a la persona que estaba a su lado.

Paolo hubiera querido permanecer fuerte, pero en aquel instante todas sus resoluciones lo abandonaban

Con una mano agarró la mano de Ida, mientras que con el otro brazo le estrechó por la cintura, sacudida por una agitación irresistible.

La pobre joven se abandonó. Su bella cabeza se plegó como una flor llena de rocío y la recostó sobre el pecho del joven.

Hacía un año que lo amaba casi sin saberlo... y ahora ya no podía vivir sin él.

¿Cómo fue que sus labios se reunieron y se fundieron en un largo beso?...

Aquellos dos corazones, que pocos instantes después debían separarse para siempre, latían el uno contra el otro como si intentaran acompañarse...

De repente, se despertó en ella el instinto de mujer; la terrible idea de que no le correspondía le pasó por la mente. Comprendió súbitamente la palabra "deber" y se deshizo con fuerza del abrazo de él.

Poco después se calmó, si bien le entró el miedo de que su padre entrara. Paolo partió. Partió casi feliz... él era amado.

Ida tuvo fiebre toda la noche y deliró de la forma más extraña; llamaron al médico. Se decidió que era mejor retrasar el matrimonio.

El marqués vino a hacerle una visita y se mostró muy afligido por aquel retraso.

Sin embargo, ella no quiso. Se levantó, dijo que estaba bien. Se vistió con el suntuoso vestido de novia totalmente cubierto de encajes mandado desde París; se dejó colocar sobre la cabeza la corona nupcial y, blanca como su vestido, con los ojos fijos, con el paso seguro, fue conducida hasta el altar.

El conde comprendió entonces, a su pesar, que era una esposa, no una víctima, lo que

aquel altar debía recibir. Pese a todo, quiso hacerse ilusiones y pensó que las magnificencias del castillo de Santis y las fragorosas diversiones de la vida de París le harían olvidar todo aquello muy pronto.

Es difícil hacerse una idea del afecto que el conde tenía a su hija. Ella era todo para él. Él, reliquia de un siglo muerto, se había quedado solo, sin amigos (la mayor parte ya no vivía o se habían pasado a las filas de los otros partidos), e Ida, la viva imagen de su madre, la única mujer que había amado de verdad, era entonces el único sentido de su existencia. Sin duda, se asustó al ver la mirada fija que ella tenía aquella mañana.

La ceremonia fue breve. Ida pronunció el «sí, quiero» sacramental con voz quieta, y salió de la capilla cogida del brazo del marido con el mismo paso y tan pálida como había entrado.

Sus ideas eran confusas. El dolor había desaparecido. Sentía que la cabeza se le volvía ligera. Una triste sonrisa le acarició los labios. Pasando por la gran sala de recepción recordó el lugar en el que se había caído a los cinco o seis años desde una de las altas sillas con reposabrazos a la que se había subido. Su mirada estaba fija y un poco vidriosa. Ya no era una mujer; era una bella estatua que caminaba.

Todo había terminado para ella aquí abajo. La primera alegría se había fugado, la última esperanza desaparecido. Ahora su razón comenzaba a vacilar. La sacudida había sido tan fuerte, había sido tan violento el esfuerzo realizado para vencerse, experimentaba tanta repugnancia por el vínculo que adoptaba, aquel momento de amor al que no había podido resistirse le había revelado con tanta dolorosa evidencia cuán grande era su pasión, el delirio de la noche la había agitado de tal forma, que todo, ante la horrible realidad de su sacrificio, se confundía, se oscurecía. En aquellos días ella había sufrido más de lo que creía, y el efecto de aquel sufrimiento se le venía ahora encima de forma fulminante. Una vez que el momento del matrimonio se fijó y los días se sucedieron con su inexorable velocidad, le pareció que aquel tiempo fatal pasaba con una rapidez vertiginosa y sintió una sensación de dolorosísima impotencia por no poderlo detener. Pese a ello, por mucho que se tenga la triste certeza de tener que alcanzar una triste meta, hasta que esta no llega, un leve rayo de esperanza siempre se obstina en permanecer sobre nuestro camino; sin embargo, una vez se alcanza, estando frente a la innegable realidad, este también se apaga y deja paso a la oscuridad.

Sonreía siempre... y el conde se aterrorizaba ante aquella sonrisa. Respondía sin sentido, balbuceaba palabras incoherentes. Estaba calmada y serena en apariencia, pero la mente parecía que se le oscurecía. Se podía temer que la locura, espectro horrible, la estuviera acechando para caerle encima.

Permítase un paréntesis. Estos tipos de demencias, que vienen para agarrar entre la penúltima hora y la tumba a quien ha luchado entera en una hora la lucha de la vida, hacen que el pensador se detenga dudando. En efecto, estos delirios, ¿son verdaderos delirios? ¿O no es quizás, en cambio, este desvanecimiento de la naturaleza humana, en el último momento, la sabiduría de una nueva vida que parece locura en esta? Aquel ojo que no distingue más claramente las cosas de aquí abajo, ¿lo ha dejado ciego una tiniebla que lo ha invadido o, por el contrario, es deslumbrado por la luz del cielo?... Aquellas palabras incoherentes que la boca pronuncia y que no se entienden, ¿están vacías de sentidos y privas de razón o, por el contrario, no se comprenden solo porque son las primeras sílabas de otra lengua?...

Volvamos a la pobre Ida. En la sala recibió las congratulaciones de los invitados con aspecto distraído, mientras su fingida fuerza disminuía a cada instante y se sentía sucumbir bajo al esfuerzo demasiado grande. Tuvo que ceder. Se retiró a su habitación y, tal y como

estaba vestida, con las flores del naranjo en la cabeza, se acostó en su lecho virginal.

El conde, inquieto por el estado de su adorada hija, dejó a los invitados, abandonándolos a la brillante conversación del esposo, y corrió hacia la habitación de Ida. La encontró más calmada, mas siempre con la mirada fija y aquella sonrisa siniestramente dulce.

—Dejadme —dijo ella—, quiero dormir.

Y, en efecto, no tardó en dormirse. Cuando la vio adormecida, la besó en la frente y se retiró de puntillas.

Ida durmió más de una hora, con un sueño negro, pesado.

Cuando se despertó no supo juntar ninguna idea y creyó incluso que había perdido la memoria; solo recordaba que había sufrido mucho. De repente, se tocó la frente con la mano como si en ese instante se acordara de algo. Se levantó y con paso calmo y lento salió de la habitación.

Atravesó las largas salas, la galería, los pasillos y entró en la sala verde.

Se sentó ante el clave, y acompañándose con él, cantó la canción de Weber.

Su voz ya casi no parecía de esta tierra.

Después de un instante, toda la sala estaba impregnada de aquellos acentos...

Al salir encontró a Paolo.

No parecía verlo, aunque lo mirara fijamente con sus grandes ojos llenos de luz ignota.

Él le cogió las manos, cubriéndola de besos.

Pero ella las retiró y, estallando en una risa convulsa que retumbó extrañamente entre las viejas paredes, dijo con voz rota:

—No me toquéis, señor... Soy la marquesa de Sentis.

La desdichada joven no pudo recomponerse más. Enfermó; y la enfermedad fue larga, y aunque indolora, sin remedio.

Los cuidados de los médicos, los rezos, las atenciones del afectuoso padre, todo fue inútil. En medio de los días de dolor hubo algunas horas de esperanza, pero, ¡ay, inmediatamente apagada! Se intentó de todo para salvarla, mas el mal fue inexorable.

Ella era una de esas personas que con el golpe de las pasiones se rompen, ella era de las que mueren. En su delicada juventud lo moral estaba estrechamente unido a lo físico.

Finalmente llegó el final de aquella larga agonía. El párroco del pueblo y el conde se encontraban arrodillados junto a la cama. Un poco más atrás estaba el marqués de Sentis.

Ida experimentó un instante de tregua y habló durante cierto tiempo. Sus discursos eran incoherentes y extraños, aunque afectuosos con el padre. El nombre de Paolo volvía a cada momento.

Sus últimas palabras fueron: «Dejadme dormir». Y diciendo esas palabras apoyó la bella cabeza en la almohada y cerró los ojos.

II. Tres días después, la iglesia del pueblo se mostró suntuosamente envuelta en negro y plata. Los aldeanos se arrodillaban formando una multitud en los escalones.

En una gran inscripción, coronada por la divisa de los Montsauron acuartelado con el de los Sentis, se leía en letras blancas sobre fondo negro:

AL ALMA  
DE LA NOBLE DAMA

IDA DE MONTSAURON  
MARQUESA DE SENTIS  
POR SÚBITA ENFERMEDAD  
ARREBATADA  
LA TARDE DE LAS NUPCIAS  
DEJANDO PRIVADO EL ESPOSO  
EL PADRE INCONSOLABLE  
CONCEDA DIOS  
EL ETERNO REPOSO  
LA CORONA DEL PARAÍSO.

RIP

No quedó nada más de aquel ángel caído en la tierra que una pomposa inscripción de doce líneas.

El interior de la iglesia era imponente. Las antorchas fúnebres la iluminaban de una luz blanca y severa. Al igual que por fuera, el interior estaba totalmente decorado de negro y plata. En medio se alzaba el féretro sobre el que se había depositado una guirnalda de flores.

El dolor del viejo conde era terrible y pavoroso. De sus ojos no cayó ni una lágrima, pero en aquellas dos horas pareció que envejecía diez años. Quiso presidir él mismo todo lo relativo al funeral, de forma que la última de los Montsauron fuera sepultada honorablemente. Asistió a las exequias desde la tribuna de la casa. Luego acompañó el cortejo hasta la tumba familiar. Fue depositada cerca de la condesa de Montsauron. Sobre la tumba no se leía más que el nombre, con la fecha de nacimiento y la de la muerte.

Tras concluir estos desgarradores oficios, el conde fue a pie, acompañado por el marqués y por el párroco, hasta los límites del pueblo, donde un carruaje de posta lo esperaba.

—Yo —dijo él, señalando la vieja casa— ya no quiero vivir más allí donde Ida ha muerto.

El marqués se ofreció a acompañarlo, pero él lo rechazó.

No había querido a nadie, excepto a su viejo camarero, que, triste también él, subió detrás del carruaje.

El marqués y el párroco, con el sombrero en la mano y el rostro conmovido por un dolor tan honorable y tan honorablemente soportado, lo sostuvieron mientras se montaba en el carruaje. El marqués les estrechó la mano y gritó al cochero:

—¡A París!

El pesado carruaje se movió y los cuatro caballos partieron al galope.

Por su parte, el marqués de Sentis volvió a sus tierras de Normandía.

Paolo nunca se consoló de la muerte de Ida, pero no murió por ella. El tiempo y el arte son grandes consoladores. Partió también para París, donde no tardó en hacerse un nombre.

El dolor verdaderamente inmenso fue el del viejo. Dolor grande, augusto.

No nos queda hablar de eso.

III. Han transcurrido cinco años desde los acontecimientos que hemos narrado.

En un hotel de una pequeña ciudad, en una fea habitación de techos bajos, tapizada de un papel que había sido rojo medio siglo antes, un señor de espalda curvada, de pelo blanco, de rostro rugoso, está sentado en una amplia butaca. Parece absorto en sus pensamientos.

Démonos prisa en decir que este viejo es el conde de Montsauron, de lo contrario, ciertamente, no se le reconocería. El conde era de excelente constitución y de carácter muy fuerte; solo esto le había salvado de acompañar a su hija a la tumba, puesto que el dolor que lo había fulminado era de aquellos que matan con frecuencia; perdiéndola a ella, había perdido todo lo que aún lo retenía aquí abajo.

Cómo soportó el terrible golpe lo hemos visto más arriba. Solo, como ya se dijo, no tuvo fuerzas para volver a aquellos muros donde Ida había dado su último suspiro, y había partido para París. Aquí intentó distraerse, pero en vano. Compró poco después una pequeña villa sobre las agradables orillas del Sena, y tuvo durante un tiempo la esperanza de que una vida tranquila, en un sitio ameno y bello, muy lejano de la escena de la desgracia, pudiera cerrar poco a poco la llaga que aún sangraba. Estuvo así dos meses, pero la soledad aumentaba; es más, día a día veía aumentar su tétrica tristeza. Decidió entonces viajar.

Aquí comenzó el tristísimo espectáculo de aquel viejo que viajaba, viajaba, huyendo de su dolor. Recorrió toda Italia y España, aunque por todas partes no encontró más que la imagen de su hija moribunda; constantemente sus últimas palabras y su última mirada él las oía, las veía siempre por todas partes. Huía en vano de aquellos pensamientos que lo seguían como fantasmas; parecía que se hubieran encarnado en él.

Además, poco a poco, a su pesar, y aunque intentara combatirlo, un nuevo sentimiento se había apoderado de él.

Un nuevo mal lo corroía, un mal más grande que se añadía al primero: el remordimiento. El pensamiento horrendo de que él no era inocente de la muerte de su Ida se infiltró lentamente en su mente, paso a paso, y una vez dueño de él, no le dejó ningún momento de paz. Era cierto que ella había muerto de dolor y que él no la había forzado al matrimonio con el marqués, pero aun así... Algunas veces se despertaba por la noche sobresaltado y le parecía ver en medio de la habitación a su Ida, vestida de esposa, aunque ya pálida con aquella última palidez. Él nunca había sido supersticioso; sin embargo, había ahora algunos momentos en los que tenía miedo de la soledad.

Lo volvemos a encontrar, cinco años después, cansado de viajar. Un buen día había sentido un violentísimo deseo muy extraño. Del mismo modo que súbitamente tras la desgracia había querido huir de su vieja casa, en aquellos momentos, en cambio, sentía una intensísima ansia de volver. La melancolía que lo seguía por todas partes se había duplicado por aquel nuevo sentimiento no comprendido por todos, algo parecido a una nostalgia del dolor. No pudiendo olvidar, quería que todo le hablara de su desventura; no queriendo consolarse, encontraba un acre deleite en beber hasta la última gota la copa de la amargura. Ansiaba volver a ver la habitación donde había muerto y poner flores en su tumba. Cansado de todo, quería ahogarse en su aflicción.

Fue precisamente aquella la razón de por qué realizó el viaje de vuelta con la misma celeridad con la que había sido efectuada, cinco años antes, aquella partida que tanto se asemejaba a una huida.

Por instinto y por índole, por educación y por convicción, el conde era eminentemente religioso. Y los consuelos de la religión los había buscado, pero también estos habían sido vanos. Todos los consuelos que le fueron dados para aliviar su mal no sirvieron de nada. Cosa triste a su edad, ¡hasta la fe disminuía en él!

Le seguía la superstición.

Todo aquello que en el largo curso de su vida había oído contar referido a historias sobrenaturales, aquellas anécdotas de fantasmas y de espectros de las que también nosotros

hemos recibido nuestra parte, ahora le volvían a la mente y lo agitaban y lo perturbaban. Le parecía que todas se repetían para él; y verdaderamente, aunque no lo quisiera confesar, no sin inquietud, pensaba en la primera noche en su gran habitación, tan grave con la tapicería de brocado amarillo y la bóveda con esos dorados ennegrecidos por el tiempo.

Sin embargo, ello no disminuía en nada el ansia intensa de volver a aquellos muros donde su hija había expirado, como tampoco el temor, que él quería quitarse de encima pero que también tenía, a las apariciones nocturnas; un temor, derivado del remordimiento, que no hacía más que aumentar el deseo de estar aún en la vieja casa. Tenía, por así decirlo, la curiosidad del miedo; quería comprobar qué le podía ocurrir.

Él estaba, pues, cuando lo encontramos, sentado en una amplia butaca en aquella fea habitación de hotel, abismado en sus tristes pensamientos. Llegando a la última estación de su viaje de vuelta, empujado por la febril impaciencia que tenía de volver a sufrir donde había sufrido, agitado por una tremenda curiosidad, había decidido, a pesar de su tremendo cansancio, pasar allí solo la noche y volver a partir al día siguiente.

En efecto, por la mañana, Antonio, el viejo camarero, entró en su habitación.

—Señor conde —dijo—, los caballos están atados y todo está preparado.

—Es inútil. No parto —respondió el conde.

Al día siguiente ocurrió lo mismo. Finalmente dio la orden de no pensar en la partida hasta nuevo aviso.

Tenemos alguna vez tétricos acontecimientos similares que parecen venir de arriba. El presentimiento se cruza en nuestro camino y señala el abismo. El conde, sabiendo que estaba a pocas leguas de la suntuosa tumba de familia donde su Ida descansaba, sentía ya un estremecimiento arcano por la cercanía. El miedo a lo sobrenatural se hacía cada día más fuerte y se convertía en terror.

Todo en él era contradictorio. Quería ver su antigua casa, pero temía. Y triplicado por el presentimiento que pesaba sobre él, el miedo prevalecía.

Permaneció así durante unos quince días en aquel feo hotel, y no se decidía a partir. Él era como un hombre que teme abrir una puerta.

Una noche tuvo un sueño. Le parecía que estaba cerca del monumento de su hija, pero la tumba era transparente y ella agitaba los brazos, aunque, a pesar de sus ojos cerrados, su rostro pálido estaba radiante. La expresión de su rostro era de una tristeza inefablemente dulce.

Aquella visión lo impresionó gravemente. Se sintió dolorido y lleno de remordimiento por la suave melancolía impresa en la cara de la muerta. También el deseo de volver a ver aquella tumba volvió a ser más vigoroso que el miedo a los fantasmas. Es más, aunque en el fondo de su alma conservara un temor indestructible, arcano, tampoco eran ya las apariciones lo que temía. ¿Qué temía entonces? Ya no lo sabía. Ida ahora la había visto y aquella visión no había sido una pesadilla, sino más bien un consuelo. También aquel terror vago e indefinible lo experimentaba todavía, y quizás peor porque era secreto e ignoto.

Pero superó totalmente el ansia de ver su casa.

No interpuso ningún titubeo más. Su impaciencia de repente se hizo delirio. Se levantó, ordenó los caballos, ultimó sus preparativos de prisa y corriendo y media hora después el pesado carruaje rodaba ya por el camino.

Había atardecido. Sobre la terraza de la vieja casa estaban reunidos sirvientes y campesinos y con ellos la camarera de Ida. Todos volvían ávidamente la mirada hacia el

camino. Un bisbiseo animadísimo serpenteaba entre los grupos. ¿Por qué acudieron todos? Por el anuncio de un criado que afirmaba haber visto desde la ventana un carruaje por el camino. No parecía más que un punto negro, pero se dirigía hacia la casa. Todos sabían que el conde tenía que llegar pronto; aquel carruaje visto suscitó, pues, una gran conmoción.

—Me parece que ya no viene. No será él —dijo finalmente el jardinero.

No había terminado de pronunciar estas palabras cuando se vio aparecer en el fondo del magnífico camino el carruaje totalmente negro y polvoriento del conde. Los caballos, aunque parecieran cansados y cubiertos de sudor y de espuma, subieron hábilmente a galope hasta la terraza.

Allí el carruaje se paró. Fue, para los allí reunidos, un momento de indecible emoción. Todos sintieron un escalofrío recorriendo sus huesos.

El instante era solemne.

Su viejo señor, al que tanto querían, que habían visto huir, abatido por aquel tremendo golpe, la muerte de su única esperanza; ahora lo veían volver tras cinco años de ausencia, que sabían perfectamente que había sido en vano para calmar su dolor.

La puerta del carruaje se abrió, se asomó el conde y se quedó contemplándolos inmóvil. Experimentaba como una suerte de última vacilación.

¡Cómo había cambiado!...

Finalmente bajó, y encorvado, sujetado por ambos lados, subió lentamente los escalones de la terraza.

Todos se habían precipitado sobre él, besándole las manos, los faldones del traje, sosteniéndolo... Él les dio las gracias con una voz inestable.

Cuando entró en la sala, se vieron dos lágrimas silenciosas que le bajaban lentamente por las mejillas. Lloraba por primera vez tras la muerte de Ida.

Pasó al gran comedor donde encontró la mesa puesta y cenó servido por todos, discurriendo con todos, dando las gracias a todos, preguntándoles qué habían hecho en su ausencia. Estaba muy contento de volver a verse, al fin, en la vieja casa; se felicitaba por haber tenido el coraje de regresar.

Después se retiró a su habitación y se acostó.

Cuando estuvo solo de nuevo por primera vez después de tanto tiempo, en aquella gran habitación suya tan austera, no pudo refrenar por un momento su miedo. Aun así, terminó durmiéndose, y su sueño no fue turbado en ningún modo.

En fin, y para abreviar, pasó un mes sin que le ocurriera nada de extraordinario. En muchas ocasiones fue también en la habitación donde Ida había muerto, dejó caer su vieja cabeza sobre aquella almohada donde la pobre esposa había exhalado su último suspiro, lloró como un niño, pues llegados a aquel extremo podía llorar aunque no le hubiera ocurrido nada en concreto.

Recorrió las salas silenciosas, las largas galerías, los pasillos, pero no vio nunca nada de insólito o de sobrenatural. Sus aprensiones, sus supersticiosos miedos comenzaban a disminuir y no temía las apariciones: de hecho, Ida se le había aparecido y le había sonreído. La inquietud, el presentimiento que él experimentaba tan fuerte, ¿de qué derivaban, pues?

Un día en que salía de la biblioteca, vio abierta una puerta que normalmente estaba cerrada y daba a un largo pasillo que conducía al fondo del ala izquierda de la casa. Al fondo de aquel pasillo se encontraba la sala verde, esa que ya conocemos, la sala del clavicordio, el lugar favorito de la pobre Ida. Le pasó por la mente el hecho de que, desde antes de su regreso, nunca había vuelto a entrar. Era algo que, probablemente, dependía de la costumbre, puesto

que ya tampoco antes solía ir.

Era un lugar amado por su hija; él, que no respiraba por otra cosa que por aquella sagrada memoria, se sintió en seguida tentado de entrar. Pasó al largo pasillo y, apoyándose en el bastón (que ya no lo abandonaba), se dirigió hacia aquella sala verde.

Iba encorvado, con los ojos apagados, la cabeza baja. Sentía en el corazón una tristeza más fuerte que la acostumbrada. Empujó la puerta y entró. Enseguida sus supersticiosos miedos lo asaltaron. Aunque a pleno día temblaba más que por la noche en su tétrica habitación.

Todo estaba en su lugar en la sala, todo igual a como la última vez que Ida había estado allí. Nadie después de aquel día había entrado. El antiguo clavecín estaba abierto y sobre el atril se veía abierta una partitura. Era la canción de Weber, aquella canción favorita que ella había repetido tantas veces con Paolo, aquella que les había hecho caer en los brazos el uno del otro e intercambiarse aquel largo beso de amor que fue su único instante de felicidad; aquella que había tocado la última vez, con la mirada fija, con el corazón partido, con el acento de un inconsolable dolor y una voz que ya no era de este mundo.

Aquella triste melodía de amor había resonado largamente entre las viejas paredes y cuando sonó por última vez, toda la sala pareció impregnada de aquellos acentos...

Al ver aquella partitura sobre el atril y aquel clave aún abierto, el conde sintió escalofríos.

De repente, sus mejillas se cubrieron de una palidez mortal, las piernas le temblaban, un frío sepulcral le pasó por las venas, y tuvo que apoyarse en el clave agarrándose con las dos manos para no caer.

Se podía percibir una música tenue tenue. El clave, sin que alguna mano visible lo tocara, desprendía unos leves acentos. Era un motivo triste triste; una dulce melodía que parecía el lamento de un corazón hinchado de amor...

¡Era la canción de Weber!

Las notas, aquellas melancólicas notas acostumbradas a resonar en aquella habitación, surgían, surgían con una expresión desgarradora que no parecían pertenecer ya a esta vida.

Al principio la voz fue tenue, un hilo de voz, como si viniera de lejos, como si partiera de debajo de la tierra.

Al padre le parecía que surgía de la tumba... Poseído de un indecible terror se agarró con todas sus fuerzas al instrumento.

Su presentimiento se cumplía: él ya no temía las apariciones, pero sabía que algo lo esperaba. Ahora sí que sentía un miedo horrible, y no veía fantasmas.

La voz surgía, surgía, y era cada vez más fuerte. Parecía el fragor de la tempestad, parecía la irrupción de un llano, parecía una batalla del corazón. Las notas se sucedían las unas a las otras, claras, distinguidas, marcadas, con un acento arcano, como si una mano maestra y divina hubiera tocado las teclas.

Las manos del conde se agitaban convulsivamente.

El sonido proseguía y el canto adquiría unos acentos inimitables de música celeste. Artísticamente era la más espléndida ejecución que se pudiera imaginar.

En efecto, era una ejecución como ninguna mano mortal o voz humana pudiera esperar realizar nunca. En aquellas notas había una sonoridad tan extraña, en aquellos acentos una expresión tan divinamente desgarradora, que ciertamente si tuviera que salir de un pecho humano, lo habría hecho añicos. Era de aquellos cantos que provocan la muerte.

Cualquier creación de arte es un intento; el artista no exterioriza nunca todo aquello que lo agita internamente, no exprime nunca todo aquello que quisiera. En cambio, quizás aquí todo el pensamiento de Weber si que era expresado; era una nueva edición de su canto, revisada y

corregida en el cielo. Se hubiera dicho que los ángeles habían puesto las manos encima. Parecía que en aquellas notas se sentía el frufrú de sus alas azules...

La canción seguía fuerte, intrincada como la lucha de los elementos; pero el triste motivo del principio se oía siempre, parecía filtrar la melodía por dentro. Aquella voz angelical, que se asemejaba a la voz de Ida, se oía entre aquella divina tempestad de notas.

El conde comenzó a balbucear palabras incoherentes.

Finalmente, aquella borrasca, que había llegado a su cima y parecía el trueno de una cólera celeste, comenzó sensiblemente a disminuir.

Se apaciguaba lentamente, poco a poco. Y el primer motivo, aquella dulce melodía de amor que se había oído siempre en todo momento, si bien tenuemente, volvía ahora a predominar.

El conde temblaba. Un hielo mortal le serpenteaba por su cuerpo. Sus labios intentaban pronunciar un rezo. Finalmente, el motivo estuvo nuevamente solo, pero esta vez tenue tenue como el eco de otra vida.

Luego, de repente, los acentos se hicieron tan sonoros, arcanos, que parecía que el clave iba a romperse.

Las últimas notas eran unas notas tremendas de dolor. Eran los últimos gritos de un alma que un mal enormemente intenso arranca violentamente de la vestidura mortal.

El viejo sentía que le faltaba la vida. El canto continuaba... una agonía de notas.

Luego la última vibró larga, tétrica, triste, sobrenatural, con un acento tal que ninguna mente humana puede imaginar. Parecía partir de las vísceras de la tierra y, como una flecha, volar en el cielo. Era el grito supremo, era el grito de quien muere de amor.

Al conde le pareció reconocer en aquel acento el acento de Ida.

Sus manos perdieron de repente toda vitalidad y abandonaron la barra del clave al que había estado aferrado todo lo que duró aquella extraña agonía; de pálido que estaba se puso súbitamente blanco y con un jadeo asfixiado, se desplomó al suelo.

Aquella última nota aún resonaba.

### Luigi Gualdo, *Una apuesta*

He aquí lo que supo decirme mi amigo a propósito del conde Sotowski, cuya insólita tristeza me despertaba una gran curiosidad:

Yo lo conozco desde hace muchos años y, habiéndolo encontrado siempre divertido, alegre y brillante, me sorprendió tanto como a ti y a los otros la transformación que tuvo lugar en él. En efecto, era incomprensible. Como sabes, él es fabulosamente rico, completamente independiente, de apariencia agradable, de carácter alegre y en todo muy afortunado; nunca se le ha conocido como una de esas mentes extravagantes que saben crearse fantasmas con su propia imaginación; es halagado continuamente por todos, tiene una cantidad de amigos que harían cualquier cosa por él. ¿Cómo se explica, pues, que antes fuera vivaz, sereno, chispeante, por así decirlo, y que, de repente, sin ningún motivo evidente o presumible se haya abandonado así a una oscura tristeza?

Hacia algunos meses que no lo veía, cuando, encontrándome con él en Niza, me di cuenta de su insólita melancolía. No le pregunté el motivo, sabiendo que era completamente inútil, siendo él uno de esos que hablan solo cuando quieren hablar. Sin embargo, no podía dejar de pensar en ello a menudo y me torturaba el cerebro intentando descubrir algo. Tú que sabes cuánto me interesan los estudios psicológicos podrías hacerte una idea fácilmente. Naturalmente, el primer pensamiento que me vino fue que sufría por alguna pasión secreta. En efecto, ¿qué otro motivo podía hacer caer en la melancolía a un hombre de un carácter tan alegre y semejantemente colmado de todos los bienes de la fortuna, si no es la eterna fuente de las lágrimas de aquí abajo, el amor? La idea de un delito, de un remordimiento, no era admisible por cien razones. Sin embargo, mi fantasía volaba en los campos del posible, y cada día me surgía ante mis ojos una nueva imagen de heroína para mi novela. Algunas veces suponía que él había amado a una joven que, asesinada por una lenta enfermedad, había muerto en sus brazos; otras veces, que había sido traicionado por una mujer seductora, fatal.

¡Cuánto me equivocaba! Una tarde que estábamos juntos, lejos del elegante paseo de la parte del puente del río Var, en la que me pareció aun más preocupado de lo habitual, me contó de repente el motivo de su tristeza sin que yo se lo pidiera y cuando menos me lo esperaba. No había ni un alma a largo del camino; el sol se preparaba para descender al mar, cubriendo de oro y de púrpura la limpidez del cielo, el aire empezaba a ser un poco menos sofocante de lo que había sido durante el día, y las palabras del conde resonaban extrañamente en medio de aquella soledad y en el silencio de la naturaleza que estaba a punto de adormecerse:

—Necesito confesarlo —dijo él—. Por otro lado, he visto pronto que os habéis dado cuenta de que una tristeza insalvable me invade constantemente desde hace un tiempo y que no puedo evitarla. Entiendo que aquellos que se percatan, conociéndome desde hace mucho tiempo, tienen que estar muy sorprendidos; la fortuna me ha colmado de sus dones, y estoy dotado sobre todo de un carácter fácil y alegre. Siempre he sido despreocupado, vivaz; nunca he tenido disgustos y nunca he ido a buscarlos. Las desgracias en el amor son desconocidas para mí.

—¡Cierto! —respondí—. Yo, en cambio, pensando en vuestra melancolía, acusé en seguida una pasión infeliz al no saber qué desventura te había podido afectar tanto.

—En efecto, yo no conocí a mi padre y el único dolor que recuerdo es el de la pérdida de mi madre; pero solo tenía diez años y, en aquella edad, no se siente mucho y se olvida

fácilmente. Desde entonces nunca ha habido ni una sola nube negra en el horizonte de mi vida. Todo me ha sonreído siempre; los hombres y las cosas. Sin embargo, un mal terrible ocasionado a otro y del que yo fui causa, surgido sin mi precisa culpa, y por un motivo extravagante y fútil, me ha dejado una amargura en el alma que, mucho me temo, dejará larga huella de sí. Es una historia bastante extraña.

—Contadla, os lo ruego. No os podéis imaginar cuánto me interesa.

Él guardó silencio durante un momento. Estaba absorto en sus pensamientos. Luego me preguntó:

—¿Nunca habéis oído nombrar Arnoldo D.?

—Creo que sí —respondí—. Es un escritor, si no me equivoco.

—Era, tendrías que decir.

—¿Ha muerto? —pregunté yo.

—No, pero ha terminado de escribir. Era un joven de extraordinario ingenio que, claro está, no será olvidado por quien ha leído sus pocos trabajos. Pese a ello, y debido a su vida poco regular, a muchos les caía mal; pobre, no afortunado, de una naturaleza vivaz y variable, con frecuencia intentaba ahogar el tedio en la embriaguez o buscando en ella una más loca inspiración. Había nacido para ser rico y, estando con frecuencia en la miseria, espectro nefasto, ¡esta se acercaba siempre a él! Amaba las cosas bellas, las ricas habitaciones, la luz de los candelabros de dos brazos y de las gemas, las suaves alfombras, el lujo oriental; quería todas estas cosas y, sin embargo, no las poseía más que en sueños, procurados por la fantasía o por el vino. Su ingenio no era de esos que florecen en todas partes; era necesario para expandirse que estuviera rodeado del bienestar, de la opulencia. Por ello, cuando ganaba algo, vivía durante un mes como un príncipe, luego se encerraba a trabajar y, ciertamente, con éxito; pero encontrándose sin blanca, caía en el abatimiento, la inspiración huía y ya no era capaz de nada más que de beber para aturdirse. Solía decir que, si hubiera tenido cien mil liras de renta, habría sido el más grande poeta del mundo.

Todos estos detalles me los contó más tarde; yo no sabía nada cuando lo vi por primera vez. Hablo de hace varios años. Yo volvía a Italia de un viaje rápido a París. Estábamos pasando por Cenisio; era de noche, y yo dormía tranquilamente en mi plaza de la esquina del cupé de la diligencia. De las otras dos plazas solo estaba ocupada una —la de la otra esquina, naturalmente— por un hombre que estaba arrinconado allí totalmente envuelto en un manto que solo dejaba ver sus ojos. Despertándome de vez en cuando, había observado que él no dormía, pero no me había sido posible ver su fisonomía. Al amanecer dejó caer el manto y, con el primer albor que iluminó su cara pálida, reconocí a Arnoldo D.; nunca me había sido presentado, pero lo había visto aquí y allí muchas veces y había leído alguno de sus escritos. Le dirigí la palabra el primero: le dije que lo conocía y le dejé caer mi nombre, y él, aunque un poco reservado al principio, en seguida comenzó a conversar con mucha soltura y, de vez en cuando, con júbilo. Su conversación era sumamente divertida; tenía una manera de exponer totalmente original y pronto sentí por él una enorme simpatía, al tiempo que me daba cuenta de que yo no le molestaba, pues a cada momento se animaba más y se expandía con mayor familiaridad. Después de unas horas éramos casi amigos. Me habló de sus proyectos, sus aspiraciones, sus angustias; me confesó que no sabía soportar la pobreza, que para él era el más grande atolladero al desarrollo de su ingenio, mientras que para otros había sido alguna vez un estímulo para trabajar. Mi nombre no le era desconocido; sabía la colosal fortuna poseo yo. Me dijo que, si él tuviera una veintésima parte de ella, escribiría un libro que no sería olvidado y que, a su vez, le haría rico.

Hablamos de arte un buen trecho. La estima de su ingenio que yo había adquirido leyendo sus obras aumentó todavía más, y me persuadí de que era un joven que habría podido llegar a la gloria, siempre que no se embruteciera en los vicios. Pero este era, por desgracia, el camino sobre el que él se adentraba cínicamente. Su rostro llevaba ya sus huellas, aunque los lineamientos fueran muy bellos y los ojos llenos de luz y de pensamiento; hasta sus discursos se resentían de ello un poco, ya que de tanto en cuanto divagaba sobre toda clase de puerilidades o desembocaba inútilmente en blasfemias e imprecaciones. A pesar de ello, aquel día fue para mí muy agradable, y aquellas horas en la diligencia, normalmente tan aburridas, pasaron en cambio rápidas.

Siempre he admirado la genialidad, bajo cualquier forma que se muestre, y las obras de la fantasía de los demás han avivado potencialmente siempre la mía. Él era feliz, se veía, de haber encontrado a alguien que lo entendiera de verdad, y habló de sus cosas más íntimas con un abandono que quizás sorprendía a él mismo. La confianza que había nacido así espontáneamente entre dos que por naturaleza eran todo lo contrario a expansivos, ciertamente tenía que estar provocada por una secreta y casi magnética simpatía. Él se entusiasmaba cada vez más hablando, y yo lo escuchaba con un interés cada vez más creciente hasta que, saliendo yo de mi reserva habitual, le confesé cuánta admiración despertaba su ingenio en mí y cuánta esperanza tenía yo de que él se procurara un lugar imperecedero en la historia del arte. Sus ojos brillaban de entusiasmo mientras yo le decía estas palabras de estímulo. Él se mostraba entusiasmado por momentos y me recitó unos versos plenos, armoniosos y vigorosos. Luego me narró sus proyectos: me expuso la trama de una novela que tenía la intención de escribir; me pareció que rebosaba nuevos efectos y lo exhorté a comenzarla pronto. Hablando de argumentos me contó su gusto especial por argumentos poco comunes, extravagantes y hoffmanianos. Entre muchos otros me contó uno que no había intentado escribir aún y que quizás nunca intentaría por ser realmente difícil, pero que, no obstante, desde hace muchísimo tiempo le revoloteaba por la cabeza. En efecto; era muy extraño y de una dificultad poco común, pues toda la belleza debía consistir en el modo en que debía ser hecho y porque hacía falta, para conseguirlo, encarnarse casi en la persona del protagonista. Sin embargo, era bellissimo, y yo no dudé de que, si Arnoldo conseguía escribirlo, sería una pequeña obra maestra. Me gustó tanto el argumento y me interesó tanto por su fantástica originalidad, que permanecí en silencio, pensando en ello a mi vez. La rareza era casi duplicada por la extrema dificultad de ponerlo en palabras.

Durante mucho tiempo permanecimos ambos callados, inmersos en el mismo pensamiento; el primero que rompió el silencio fue Arnoldo:

—Este es uno de esos argumentos —me dijo—, que no se pueden desarrollar más que en un momento de inspiración. Es completamente inútil planear iniciarlo o acabarlo en determinada hora; es necesario que en un día dado —que, claro está, no podemos elegir— nos encontremos de repente ensimismados en nuestro protagonista con la capacidad de hablar y actuar como si hubiera hablado y actuado en aquella circunstancia dada. Es necesario que por un momento nos convirtamos en él y entonces, adoptando sus expresiones, manteniendo sus gestos, su figura y su carácter, hablemos y hagamos igual que él, a fin de darle al relato, en cuanto ideal, un trazo innegable de realidad. El poeta, en tal caso, es verdaderamente esclavo de ese cuarto de hora, hace si ha llegado el momento de hacer; es necesario que interrumpa el trabajo si la mente le es rebelde aún. Y por mucho que me guste es inútil que yo intente ni siquiera componerlo poco a poco, ya que tiene que salir a vuelapluma y debo tener paciencia y esperar un día, quizás lejano, en el que coja la pluma y lo escriba, sin paradas y

sin correcciones...

Dijo muchas cosas en este sentido... añadió cómo la elevación del arte está a veces precisamente en esto, en que no somos solo nosotros los que efectuamos el trabajo, sino que hay además una partícula de fuego sobrehumano que baja hasta nosotros y nos hace vigorosos para inmortalizar en el trabajo hecho las ideas lábiles y desabridas que se diseñan vagamente entre las nieblas de nuestra imaginación. Me explicó todas estas cosas con verdadera elocuencia y profunda y segura convicción.

Sin embargo, reía fácilmente de todo; después de que su labio hubiera adquirido un cariz severo, enseguida se tornaba una sonrisa cínica y mordaz y con mucho espíritu, en prueba de su verborrea, probaba con exactitud lo contrario de lo que había dicho.

Hizo lo mismo en el caso del que hablamos. Cuando las palabras calurosas que me habían calentado la mente y obligado a pensar resonaban aún, por así decirlo, en mí, comenzó a decir justamente lo contrario; dio la vuelta a sus propios argumentos, puso en ridículo sus propias ideas y supo casi probarme que todo el arte no es más que un mecanismo, que cada cosa se puede hacer con ciertos elementos y que, siempre que se haga un esfuerzo de voluntad, cualquier momento es bueno. Encontraba ahora unas entonaciones tan cínicamente correctas, al igual que antes las había encontrado entusiastas, que me costó trabajo combatir su ironía a pesar de haberme provisto de sus propias armas. Sin embargo, lo intentaba y me animaba a mi vez en la discusión, cuando de repente dijo como para concluir:

—Por lo demás, dejando a un lado las teorías, podría explicaros con un ejemplo la verdad que sostengo ahora contra mi falso entusiasmo de poco antes; y estoy seguro de que no sabríais qué más responderme.

—Pues bien, decidlo —respondí yo—. Sentía gran curiosidad por oír con qué diablos me vendríais a continuación.

—Es un ejemplo muy fácil de entender —añadió él—. Estaréis de acuerdo, espero, con que el argumento excepcional del relato que os expuse hace un instante es bastante difícil... porque si yo lograra probaros que se puede hacer en cualquier momento, dadas, sin embargo, algunas circunstancias, vos os declararíais persuadido que la inspiración no es un elemento indispensable. Sin embargo, será necesario que os contentéis creyendo mi palabra y que os fiéis de mi convicción, porque, claro está, no querréis intentar la prueba. Escuchad: hace mucho tiempo, como os dije, que este argumento me ocupa y nunca lo he sabido poner por escrito. Estoy casi seguro de que el momento de inspiración nunca vendrá, porque nunca podré entrar de verdad en el carácter extraño de mi héroe. Pues bien, ahora estoy cansado por el viaje, abatido, tengo sueño...

—¿Y lo escribiríais ahora? —le interrumpí asombrado.

—No creo —respondió— que lo pudiera hacer con las nulas ganas que tengo y en un momento tan poco adecuado, solamente por un esfuerzo de voluntad. Necesitaría algo de excitación, pero entenderéis que si lo pudiera hacer con una excitación no artística se demostraría que el fuego sagrado no es necesario. Pues bien, si alguien me dijera: "mañana por la mañana serás rico, si esta noche escribes una novela"... ¡por Dios!... apostaré por ello.

Yo estaba embelesado por la originalidad de mi nuevo amigo. Una idea loca me atravesó rápidamente por la cabeza: me venían muchas en aquel momento. Le dije:

—¿Qué suma querríais?

—Una suma lo suficiente grande como, claro está, no sea posible encontrar ningún nigromante que me la quiera dar. Quinientos mil francos, por ejemplo.

—Los tendréis mañana por la mañana si el relato está hecho.

Arnaldo no quería creerlo. Me dijo que yo bromeaba. Entonces yo tomé una cartera de viaje que contenía todo lo necesario para escribir y formulé claramente mi promesa. Luego ña firmé con todos mis nombres y le entregué el documento mientras le decía:

—Tened por cierto que no me arrepentiré de lo que voy a hacer ahora. Si vos perdéis, será una prueba clarísima contra todos aquellos que no creen en la inspiración; si ganáis, tendré el placer de haber contribuido en vuestro futuro, ya que vuestro ingenio, como vos mismo dijiste, adquirirá un impulso nuevo y no necesitaréis más buscar el coraje en...

—¡Tenéis razón! —me interrumpió—. ¡No os podréis imaginar jamás el bien que hacéis en este momento y cuán grande será mi gratitud! ¡Que las Musas os bendigan!

Él no sabía moderar su alegría; cantaba, reía, decía todo tipo de insulseces. Estaba completamente seguro de lograrlo. Hablaba locamente de qué habría hecho cuando fuera rico; decía estar seguro ya de hacerse verdaderamente un nombre. Yo era feliz viéndolo tan alegre gracias a mí; exultaba a mi vez (tenía que confesarlo) pensando que había hecho algo que no se hace ciertamente todos los días. Pensaba que, si él ganaba mucho, quizás pasada la embriaguez del momento me aburriría un poco darle una suma tan grande a uno que al final no conocía más que de nombre; pero, por otra parte, me parecía de tanto en cuanto muy probable que él fracasara, a pesar de su seguridad.

Llegamos a Turín hacia las once, y en cuanto bajé al hotel él pidió su cena y mandó llevarla a la habitación. Nos estrechamos la mano y él me dijo:

—Voy a trabajar. Mañana por la mañana tendréis vuestro relato.

Yo dormí profundamente toda la noche, pues estaba realmente cansado, y me desperté hacia las nueve.

En seguida corrí hacia la habitación de Arnaldo y encontré la puerta abierta de par en par. Dentro no había nadie. Bajé abajo y pregunté al hostelero si sabía algo del señor que había llegado conmigo.

—Ha partido hace una hora, más o menos.

—¡Cómo es posible! ¿Ha partido?

— Sí, señor. Es más... no quisiera inquietarle, pero me parece que le ha debido ocurrir algo a ese señor.

—¿Por qué? —pregunté yo, a pesar de que comenzara a sospechar la verdad.

—Como usted sabe, su amigo mandó llevar la cena a su habitación ayer por la noche cuando llegaron; el camarero le encendió dos velas, preguntó si necesitaba algo y este le respondió "¡nada!" y partió. Ahora bien, el camarero estuvo levantado toda la noche y la luz brillaba aún en la ventana de su amigo. El otro camarero, que se levantó a las cinco, cuando fue a la cama vio todavía la luz brillando. Finalmente, hacia las ocho, el señor tocó la campanilla y el camarero que entró en su habitación lo encontró sentado ante la mesa, con unas hojas delante; las dos velas casi terminadas y (esto le impresionó mucho) pálido como un muerto.

—¿Y qué le dijo?

—Tenía una palidez que daba miedo y su voz correspondía al rostro, puesto que era temblorosa y un poco rauca. Preguntó a qué hora partía el primer tren, dijo que se bajara el equipaje y, envolviéndose en su manto, vino aquí y se sentó en esta silla a esperar que los caballos fueran atados al ómnibus. Yo estaba en aquella mesa, escribiendo, y fingí no mirarlo, pero lo observaba de reojo, y lo vi golpearse dos o tres veces la frente y pronunciar en voz baja unas palabras extrañas. No osé preguntarle nada, porque me parecía tan de mal humor que ciertamente no se hubiera tomado demasiado a bien mi pregunta.

—¿Y partió?

—Sí, señor. Se montó en el ómnibus, dio, como distraído, una rica propina al camarero y fue conducido a la estación, donde tomó el tren de Génova, el primero que partía.

Todos estos detalles me quedaron impresos en la memoria. Pregunté si no había dejado nada para mí y me dijo que no.

Una horrible sospecha me golpeó repentinamente y entendí cuán imprudente había sido mi promesa. Claro está, él no había podido escribir el relato, y con su facilidad en caer en los sentimientos extremos y en abandonarse a la impresión del momento, estaba abatido en la desesperación. Con aquella fantasía habitualmente extraña, y excitada por un desengaño tan fuerte, todo se hacía posible; un escalofrío de inexpresable miedo me pasó por los huesos. Pregunté a qué hora partía el siguiente tren a Génova. Estaba decidido a encontrarlo de nuevo.

Todas mis búsquedas fueron infructuosas. Ni en Génova ni en ningún otro lugar logré obtener noticias de Arnoldo D. Rebusqué por todas partes, hoteles, casas, cafés, teatros, tabernas. Aburrí por lo menos a cien personas con mis preguntas, ninguno me supo decir nada en concreto. Ciertamente no se había parado en Génova. Volví a Turín, pasé desde Milán, seguí buscando y siempre en vano. Sabía que él tenía unos familiares en Venecia; fui allí. Mientras tanto, habían transcurrido quince días.

En Venecia, finalmente, fui informado de la triste verdad. Aunque siempre la rechazase, la idea de un suicidio se había presentado más veces en mi imaginación. La verdad era quizás peor: ¡él se había vuelto loco!

El conde se detuvo y caminó unos cuantos metros en silencio absorto en sus pensamientos. Yo no osé molestarlo y esperé hasta que continuó, esta vez en voz baja y triste:

—Entenderéis ahora la causa de esta melancolía que me sigue siempre y a todas partes. Es una tristeza mezclada con el remordimiento. Con una simple una idea extravagante y pródiga, quizás he ofuscado para siempre un ingenio no común y lanzado a las tinieblas un alma que resplandecía en la luz. Como consuelo, puedo decirme que yo no podía prever una catástrofe tal y que él era ya de por sí extraño como para que se pueda echar la culpa a la prueba fallida; pero estas razones no me bastan. Fue tal el abatimiento profundo, la rabia, el dolor de no haber conseguido hacer aquello que se consideraba seguro y que le aseguraba la riqueza, el sueño de su vida, que todas las alucinaciones de su mente, sus extravagancias y las consecuencias del vicio, tomaron la delantera y su razón se esfumó. Yo intenté verlo y lo pude hacer alrededor de dos meses después del día fatal; pero nada lo pudo arrancar de su locura. Está ordinariamente triste, abatido, alguna vez incluso furioso; sus palabras aluden siempre a aquella noche en que trabajaba mientras yo dormía, inconsciente del mal que aquel esfuerzo no conseguido tenía que hacer en aquel cerebro enfermo.

Era de noche cuando llegamos a la casa de Sotowski. La luna, que se reflejaba en el mar en calma como si estuviera adormecido, formaba esa larga franja de luz engalanada de brillantes que parece la vía de las visiones; las estrellas centelleaban. Yo le dije que ahora lo entendía todo, le di las gracias y le estreché la mano, dejándolo quizás menos preocupado de lo habitual, por el desahogo tenido. Ahora sabemos la causa de la tristeza profunda del conde; es extraña, pero cualquiera que sepa qué es el remordimiento de haber hecho un gran mal moral, incluso involuntario, lo entenderá.

Yo volví a ver al conde muchas veces, pero él no volvió a mencionar aquel escabroso argumento, ni yo osé impulsarlo a ello. Solo un día, muchas tardes después de la que he hablado, me dijo que podía darme el complemento de la curiosa anécdota que me había

narrado.

—Dejando D. aquella tarde, le dije que partía para Florencia y él, dos días después, antes de que su desventura le sobreviniese, me mandó allí una carta que no leí hasta unos veinte días más tarde, cuando la locura lo había aferrado ya y yo sabía la triste verdad. Leedla; ahora quizás os pueda interesar; pero no hablemos más de ello.

Yo obedecí y al día siguiente le devolví la carta sin añadir palabra alguna, aunque me había interesado verdaderamente.

«AL CONDE SIGISMONDO SOTOWSKI.

Génova, a día... del año...

Me resulta imposible volver a veros. ¡No puedo!... y por ello os escribo estas líneas que mando a Florencia donde llegaréis en seguida, tal y como es vuestro proyecto. Esquilo, Homero, Dante, Shakespeare y los todos los demás... ¿los veis totalmente fúlgidos en el cielo del pasado, rodeados por luz igual y eterna? Los lugares ya están cogidos, nadie puede añadirme a mí a ese grupo. Dicen: querer es poder. Es falso. Yo no he podido ser rico, yo que he soñado siempre con ello, yo que habría tenido el genio si hubiera tenido el metal, que habría encontrado la felicidad si hubiera hecho aquel relato. No lo he sabido hacer. Señor conde, no creáis por esto que la inspiración es necesaria; es solo que ha habido complicaciones. ¡Si pudierais imaginaros cuál ha sido el furor del primer momento! Ahora estoy mucho más calmado, me siento ligero, estúpido y tranquilo. Desde mi ventana veo el puerto y creo que hay pocos deleites aquí abajo que sean similares al de contar los mástiles de los bastimentos; pero es muy difícil, porque uno esconde al otro. Me parece extraño que hayan pasado ya algunos días: tengo las ideas mucho más claras de lo habitual, pero algunas veces lloro y luego río sin ningún motivo particular. Entré, pues, aquella noche en la habitación del hotel decidido a trabajar y seguro de conseguirlo. Estaba contento y lleno de alegría; se había cumplido uno de mis sueños. Sí, señor, es mejor que os lo confiese, la aventura que vos me habéis procurado, había soñado con ella muchas veces. Cuando exclamaba que ¡si yo fuera millonario, sería un gran poeta!, añadía con frecuencia que si alguien me dijera "escribe algo que pueda permanecer, y mañana por la mañana serás rico", ¡no sé qué sería capaz de hacer! Me puse ante la mesa y comencé a pensar. ¿No habéis experimentado nunca aquella extraña sensación de los pensamientos que divagan por su cuenta? ¿Que toman, rebeldes, el camino que quieren? Yo lo experimenté en aquel momento. Mi imaginación, en vez de dirigirse al protagonista del relato, a la persona en que yo debía entrar, me hacía pasar, en cambio, ante los ojos las quinientas mil cosas de las que sería libre de hacer con esos quinientos mil francos que mientras tanto había olvidado ganar. Pensaba que mi ingenio brotaría, que escribiría un libro que supondría mi fortuna y en algunos años triplicaría mi capital. Pensaba que finalmente los deseos reprimidos desde siempre podían satisfacerse, que las cosas anheladas siempre en vano podían ser poseídas: que eran míos el terciopelo y el raso, las alfombras de Persia y las perlas de Oriente, las cenas, los viajes, los amores; que eran mías todas las cosas bellas, buenas y agradables que hasta entonces me habían parecido aquí abajo herencia exclusiva de los imbéciles; ¡que podía viajar con un tren especial como un monarca y hacer imprimir mis poemas en papel plateado con caracteres de oro! Soñaba con la satisfacción, el éxito, el gozo, la compensación a todas las miserias transcurridas que el futuro me preparaba; me parecía que de repente el paraíso se hubiera

convertido en algo terrestre, me parecía estar por encima de todo, y un inmenso orgullo me agitaba pensando en que dentro de poco podría vengarme de todas las humillaciones recibidas; me veía, dentro de no mucho, más rico que los Rothschild, me veía libre de contentar mi prodigalidad, que se dividiría en dos arroyos, ¡de oro y de palabras, de diamantes y de rimas!

Oí así tocar la una. Escribí pocas líneas. Volví a pensar. Me parecía que habían transcurrido solo algunos minutos cuando los dos golpes se oyeron en el reloj.

Un escalofrío me pasó por el cuerpo. Me parecía que el tiempo se me escapaba como algo que resbala entre las manos. Miré con terror la resma de papel blanco que estaba delante de mí. Entinté la pluma para seguir, pero las palabras no venían. Además, reflexionaba que, antes de escribir, era necesario entrar con el espíritu en el argumento, pensar con el protagonista. Hice un esfuerzo violento y forcé a mi pensamiento en aquellos límites; pero de tanto en cuanto divagaba y no me daba cuenta de cuánto duraba aquella divagación.

Tocaron las tres. Entendí que había que reaccionar, hacerse fuerte. Era necesario sobre todo pensar bien antes y no tener demasiada premura en escribir; de lo contrario, el tiempo pasaba en intentos incorrectos y mi mente se confundía en esfuerzos febriles. Me levanté y comencé a pasear hacia adelante y detrás, intentando recoger mis pensamientos sobre un único punto sobre el que debían reunirse.

Pasó una hora de nuevo así, y en el péndulo sobre la chimenea tocaron las cuatro. Entonces me abandonó de nuevo mi sangre fría y fui invadido por un horrible miedo. Era menester escribir. Aquel papel obstinadamente blanco delante de mí me encolerizaba. Comencé decididamente, de cualquier modo, solo por comenzar. Había escrito solo alguna línea, pero sentía ya una especie de alivio... Permanecí un instante inmóvil, no pensando en nada. Pero quise continuar luego; volví a pensar... y pensé durante tanto que sonaron los cinco golpes en el reloj de péndulo.

Gotas frías de sudor me humedecieron la frente. Me parecía que con aquellos malditos golpes resonaban también la hora de mi condena. Una especie de nervioso estremecimiento me asaltó; me mordí con violencia una mano. Me levanté y seguí paseando a lo largo y ancho de la habitación como una fiera enjaulada, y aquello me hizo estar un poco mejor. Me volví a sentar más calmado... pero ya los proyectos de qué habría hecho con mis riquezas y los pensamientos de mi protagonista me bullían todos juntos, confusamente en el cerebro. El tiempo pasaba, el miedo se hacía a cada instante más fuerte, comenzaba a entender que perdía todo, hice un último intento supremo y escribí una página entera. La esperanza volvía a entrar lentamente en mi corazón y me sentía un poco más reconfortado.

Además, en el mismo momento en el que escribía, conforme pasaban los minutos me volvía más vigoroso y pavoroso el pensamiento de que el tiempo pasaba, de que el trabajo estaba lejos de ser realizado y de que no conseguiría completarlo. Mi pluma corría a toda velocidad, ansiosamente sobre el papel; la mano me temblaba...

De repente, me di cuenta de que el tenue rayo blanquecino del alba penetraba por las contraventanas cerradas y llegaba a golpear sobre mi rostro estremecido junto a la exigua luz de las velas. Todo había acabado. Sentí una tremenda punzada en el corazón y me pareció que mi razón se estremecía. Intenté librarme de ello, recé e imprequé al mismo tiempo. Releí todo lo que había escrito: en las últimas líneas faltaba el sentido.

La desesperación hizo presa en mí. ¡Había perdido! Ya no me quedaba ninguna esperanza. La mano me temblaba tanto que ni siquiera habría podido sostener más la pluma...»

Algunos días después de haber escrito esta carta perdió completamente la razón.  
Pero, por favor, no le digas a Sotowski que yo te he narrado su historia, porque la quiere mantener en secreto, concluyó mi amigo.

**Traducción de Juan Francisco Reyes Montero**

## Gentilina, aparición de un viejo célibe; Lord Spleen (relatos)

---

*Gentilina, appearance of a celibate old man; Lord Spleen (short stories)*

GIOVANNI FALDELLA  
(Saluggia, 1846 – 1928)

RESUMEN: *Gentilina. Fantasima di un vecchio celibe y Lord Spleen* se publicaron en *Figurine* (Milán, Tipografia Editrice Lombarda, 1875) en la que reunió relatos que habían aparecido ya dispersos en diferentes revistas y diarios. Traducción al español de Carlotta Bonsegna.

Palabras clave: Giovanni Faldella; Gentilina; Lord Spleen; Relatos; Scapigliatura

---

*Abstract: Gentilina. Fantasima di un vecchio celibe and Lord Spleen were published in Figurine (Milan, Tipografia Editrice Lombarda, 1875), a collection of short stories already appeared in different magazines and newspapers. Spanish translation by Carlotta Bonsegna*

*Keywords: Giovanni Faldella; Gentilina; Lord Spleen; Short stories; Scapigliatura*

Como muchos de los autores de su generación Giovanni Faldella (Saluggia, 1846 – 1928) completó estudios de jurisprudencia, llegando a trabajar como abogado durante cierto tiempo en Turín. Fue allí, en el círculo literario Dante Alighieri — centro del grupo que más tarde Gianfranco Contini denominaría la scapigliatura piemontesa en su seminal *Racconti della scapigliatura piemontese* (Milán, Bompiani, 1953)—, entró en contacto con Camerana, el dramaturgo Giuseppe Giacosa (especialmente recordado por sus tres libretos para Puccini *La bohème*, *Tosca* y *Madame Butterfly*) y Roberto Sacchetti, entre otros. Autor de una incipiente y notable obra periodística, de su labor en la prensa escrita destaca su trabajo en cabeceras como la efímera *Il Velocipede*, la *Gazzetta piemontese*, la *Rivista minima* di Salvatore Farina o, en especial, *Serate italiane*, donde publicaría los textos más tarde recogidos en *Figurine* (1875), colección de bocetos de ambiente provinciano repletos de dialectalismos que se ganaron el favor de Carducci. Más largo será *Un viaggio a Roma senza vedere il papa*, compilación de fragmentos ya publicados en el diario *Il Fanfulla* sobre sus impresiones tras un viaje a la ciudad de Roma, al que siguieron títulos como *Roma borghese* (1882) o la trilogía *Un serpe* (1881-1884), más cercanos al naciente verismo. A partir de 1880, su progresivo empeño político fue en detrimento de su producción literaria, pues el resto de las obras que publicó acabaron en gran medida moviéndose irremisiblemente en la línea del alegato político y patriótico.

\*\*\*

### **Giovanni Faldella, *Gentilina, aparición de un viejo célibe.***

A la unión en matrimonio de mi primer amigo, el abogado Luigi Muggio, con la amable Señorita Erminia Adami, celebrada en Roma el 26 de noviembre de 1874.

«Sin mujer al lado  
No puede el hombre ser en verdad perfecto.  
Ni siquiera sin ella se puede estar sin pecado»  
Ariosto

En la llanura de Vercelli campa un viejo castillo paralelepípedo, y tan paralelepípedo que parece un dado lanzado durante un juego de gigantes. Sus fachadas son negras con números vítreos, los cuales corresponden a las ventanas y balcones. Es conocido como el castillo de Moriglia.

Desde el balcón oriental se ven las casuchas bajas del pueblo que se aglomeran a los pies del castillo y encima, y después de ellas, una superficie ininterrumpida que se hunde en el azul. Desde el balcón orientado al sur se ven la lámina de un río y luego las gordas masas de las colinas del Monferrato; desde los balcones de poniente y de septentrión una llanura rayada por estrías y cuadrículada con moreras que va a colisionar contra las raíces de las

montañas.

A este castillo se fue a residir el Conde Oscar Azzo de Moriglia.

Era viejo, pero seguía teniendo una constitución firme, seca, intacta. Su ropa estaba cortada con toda exactitud, como la de quien tiene la costumbre de vestirse con mucho estilo. El sastre más exigente y el escultor más refinado no habrían sido capaces de realizar un corte o un pulido mejor en la persona del conde.

Nadie sabía nada acerca de la vida del conde. Sin embargo, por más que alguien haya llevado una existencia misteriosa ¡siempre se encuentra algún ayudante o alguna sirvienta que se entera de los secretos de una vida dada! Pero en este caso ni siquiera el portero del Palacio Moriglia de Turín, que se rumoreaba conocía las cosas más escondidas del Conde Oscar, ni siquiera él podía relatar con exactitud la historia y la novela de esa existencia.

El Conde Oscar se marchó de Turín, sin revelar a nadie, ni siquiera a su portero, adónde se dirigía.

Así que algunos decían que se fue a París, otros a Rusia, otros a la caza de la pantera en las Indias.

Cuando aún era joven, había heredado un nombre ilustre y una fortuna millonaria que derrochó por todo el mundo durante treinta años.

Mas llegado a cierto punto de su vida, se sintió herido y atravesado por un misterioso cuchillo, desollado y descarnado por un poder invisible. Le parecía que la ropa que llevaba encima raspaba su carne viva.

Su vida se hizo dolorosa y repugnante. Hubiera querido destrozar las mesas taraceadas, las campanas de los relojes de péndulo y todos los adornos más preciosos de sus habitaciones; hubiera querido romper las cabezas de todas las mujeres que se le presentaban enfrente.

El único remedio a su dolor raído le pareció ser el de regresar al lugar donde nació, donde nacieron sus padres, y donde debería hallarse el retrato y la ambrosía del recuerdo de su madre; así que desde Calcuta, en el año mil ochocientos setenta y tres, el Conde Oscar se fue a su castillo de Moriglia en el Piamonte.

\*\*\*

Aquí llegó callado, espectral, encerrado en su elegancia de potentado.

Los lugareños le abrieron el paso, temerosos de molestarlo. Sólo el médico encargado, aficionado a las luchas políticas y administrativas, en cuanto le vio regresado a su gallinero, pensó en convertirlo en Consejero municipal como oposición al párroco, y luego en Consejero provincial que pusiese a expensas de la Provincia la Chiatta de Moriglia, y luego también en diputado contrario a los impuestos, a las obras públicas y a las fortificaciones.

Pero el Conde fue capaz de permanecer tan refractario que las miras políticas y administrativas del médico encargado no lograron llegar hasta él.

El Conde Oscar esperaba hallar algo de paz en su viejo castillo; pues sus paredes, negruzcas, mohosas, babosas y relucientes por los pasos de culebras y lagartos, los historiados y altísimos techos, el crujido de la madera carcomida y el silencio de amianto de las amplias habitaciones vacías debían aliviar, a la manera de un remedio natural, los exasperados martirios de su alma.

Él se deleitaba escuchando la resonancia de sus propias pisadas que, a través del polvo inerte pegado a los muebles y tapices, retumbaba por todo el castillo deshabitado. Con gusto se sentaba sobre sillones de cuero adornado y estampado y con apoyabrazos muy altos; se acurrucaba en ellos como en el interior de un confesionario. Y cada vez más a menudo

acababa por quedarse largos ratos en la galería de retratos de sus antepasados.

Sin embargo muy de pronto, la línea horizontal de personajes que rodeaba la habitación le causó cierta amargura.

Así pues, quiso convertirla en una pendiente que bajase verticalmente del techo como un venero de agua plomiza propia de una cueva de aspecto lluvioso. Mas se dio cuenta de que la altura de la pared no era suficiente para esa cascada de retratos, sí que hizo demoler el techo de la galería de modo que, de dos largos salones superpuestos uno sobre el otro, obtuvo un único y profundo salón parecido al vestíbulo de un molino o a una residencia quemada por un rayo, un escondite de falsificadores de dinero. De este modo, en la pared de ese salón hizo enganchar una columna de retratos que, partiendo del techo, descendía hasta el punto en el que se halla la distancia entre la altura de un hombre y el suelo. En medio de la corriente de dichos retratos destacaba una cadena de cuyos eslabones colgaban dos figuras: un hombre y una mujer, o mejor dicho un conde y una condesa de Moriglia.

Los condes más antiguos, férreos y enjutos, estaban más cercanos a la cornisa, y las primeras condesas que se hallaban a sus lados se mostraban severas en su rostro y vestuario; al descender, aparecían y aumentaban los encajes, los bordados y otros adornos; los rostros se volvían más regordetes, las barrigas más voluminosas, las mangas más anchas, hasta llegar a la blancura y la hinchazón blanda y gorda típica del siglo diecisiete: figuras semejantes a la crema batida, mojada con rosoli. Por ambos lados de la corriente principal de vez en cuando sobresalían retratos de arzobispos y generales, cadetes de la familia, sin ramificaciones.

Las grietas del albayalde rosado que se veían en los pechos de las damas escotadas parecían manchas de sangre seca.

Debajo de esa columna desbordante de figuras, el conde Oscar se paraba todos los días, a una hora determinada, con los brazos cruzados. Él, hombre de frac negro y cuellos almidonados decimonónicos, se deleitaba tenebrosamente actuando como cariatide de las antiguas generaciones, austeras y ampulosas, de las que él mismo provenía.

Le gustaba llevar sobre sus escualidos hombros toda la pesada carga de hierro y de muselina amontonada, propias de sus antepasados y bisabuelas.

Pues él se consideraba en ese momento como el vértice de una gran estirpe: se sentía como el punto de llegada de una corriente de sangre gentil que terminaría con él.

Pero... ¿por qué él no se había casado?

¿Por qué no había añadido un nuevo anillo a esa misma cadena? ¿Por qué no estaba el retrato de él, con frac negro y cuellos almidonados, unido al de una noble mujer, la suya, envuelta en crinolina?

¿Quizás porque consideraba el hábito de nuestro tiempo demasiado miserable, indigno de matrimonio y de un retrato, indigno de estar bajo los uniformes herrumbrosos y prolijos de sus antepasados?

¡No! No se casó por otra muy sencilla razón.

\*\*\*

En el mundo actual, además de las profesiones de virtud de las que hablan los hombres en los libros, en los parlamentos y en otros lugares representativos, los mismos hombres suelen describir una profesión del vicio durante ciertas conversaciones amistosas y, sobre todo, a la hora de terminar las cenas. De este modo, la eterna dualidad del bien y del mal se ha

repartido el mundo: a la ficción del bien corresponden las bibliotecas y las Cámaras Nacionales; a la realidad del mal pertenecen las tabernas y lugares afines. Para ejemplificar esto, casi ningún escritor se atrevería, con un libro, a declararse inmoral y escéptico con respecto a las mujeres; y de la misma manera casi ningún escritor que se hallara en una taberna entre un grupo de amigos, en la que se airean aventuras amorosas, se atrevería a hacerse pasar por un fiel creyente y por un tonto, siempre con respecto a las mujeres, renunciando a inventar y a divulgar su pecaminosa aventura.

Ahora bien, a veces es suficiente con oír una profesión del vicio realizada en privado, y a la vez como una burla por parte de una persona acreditada, para contaminar el alma de un joven.

Eso fue lo que exactamente le pasó al Conde Oscar.

A los dieciocho años, después de una comida a base de trufas y vino de Borgoña, había escuchado a un pequeño grupo de personas importantes lo que el Conde Amelito, su tío, uno de los diplomáticos y escritores más brillantes del Piamonte en ese entonces, estaba contando.

El tío conde Amelito relataba unas cosas picantes, tan picantes que ruborizarían hasta el manto al Diablo, el cual, desprovisto de vello, como ya sabemos, está revestido con muchas lengüecitas de fuego infernal.

¿Es cierto? ¿Acaso lo es? Le preguntaban los oyentes al conde Amelito, poniéndose muy animados y curiosos.

¡Vaya! Contestaba en serio el Conde Amelito. «No soy tan insensato como para enviar a otro cazador las perdices que vengan a mi camino...».

La inmoralidad de la sobremesa declarada entonces por el Conde Amelito, hizo que el Conde Oscar, su sobrino de por vida, se volviera, pues, inmoral y soltero.

Al recibir la herencia de su madre, recordó lo que había oído del gran hombre que era su tío; así que se subió a la grupa de sus muchos millones y corrió alrededor del mundo cazando tantas perdices como pudo. Habría preferido tragarse una piedra en lugar de rendirse esclavo de por vida a la fe de una mujer.

Así que un día, después de ver la llegada de muchos pelos plateados en su barba, se dio cuenta de estar terriblemente solo y fue asaltado por una rabiosa melancolía; para curarla se vino a su antiguo castillo de Moriglia.

\*\*\*

Aquí, al atardecer, solía apoyar sus codos en las barandillas de sus balcones.

Una tarde, desde el balcón de poniente, contemplaba las moreras en el campo.

A principios se las veía aisladas una por una, proyectando sus sombras sobre el color del café tostado de la tierra fértil. Entonces se amontonaban para luego atrincherarse cada vez más hasta formar una sola mancha parda al pie de los Alpes.

Entonces el Conde se dijo a sí mismo: «Esas moreras no saben que a la vista de quien las mira desde lejos parecen constituir una única familia. Lo mismo pasa a todos los hombres que, sin saberlo, pertenecen a la familia del filósofo que los mira desde arriba. Así pues, otras familias de diferentes hierbas y plantas se encaraman sobre la montaña; una cede el paso a la otra hasta encontrar piedras yermas. Entonces quizás a los ojos de Dios los soles y las estrellas sean familias. Y todas estas familias se perpetúan mediante el matrimonio y el amor. ¡Sólo yo, pobre Conde Oscar, pobre viejo, me he quedado sin familia, sin pareja, sin amor!».

Un aleteo de pájaros pasó por debajo del balcón de poniente. Ese aleteo le provocó al

Conde un escalofrío en su pecho, así que desde el balcón de poniente se trasladó al balcón orientado hacia el sur.

Entre los troncos de los sublimes álamos blancos se distinguían unas robinias, y luego destacaba la lámina del río que reflejaba las colinas melancólicas y sombreadas al atardecer. Ante el río se abrían las parcelas de tierra donde la vegetación estaba cortada por manos hábiles y en los caminos se veían campesinos, terneras y arados que volvían al pueblo y parecían, vistos desde el balcón, bichos buceando en serrín. Sin embargo, ¡ellos representaban la vida! Mientras, por la sangre del conde circulaba la tenebrosidad de la soledad y del aburrimiento. Una bandada de golondrinas pasó por debajo del balcón del lado de mediodía; en un momento dado, se pusieron a chirriar juntas como si lo hicieran a propósito y casi chocando con los brazos del conde. Ese chirrido le hirió a la manera de los vagidos de los niños.

Entonces el conde se fue al balcón de oriente. Los tejados de las casuchas rurales eran del mismo color que de los ratones de campo. Tenía los ojos empañados de lágrimas y a sus ojos acuosos aquellos tejados parecían moverse alrededor del castillo. Parecían ratas bailando y saciándose hambrientas en torno a un saco o una criba de harina.

Huyó al cuarto balcón, el del norte.

En ese punto, todo un panorama se extendía a su vista. Una hilera de alisos llevó sus pensamientos al cansancio.

Luego apareció a lo lejos la humareda de una locomotora de vapor, que recordaba un lento cortejo de sábanas fúnebres atravesando una superficie de tierra.

Anocheció. Por último, llegaron los murciélagos tanteando en el aire de manera ciega, babosa y muy rápida.

El Conde Oscar se alejó del último balcón, visitó el salón de retratos familiares y se fue a dormir, pero no pudo cerrar los ojos durante toda la noche. Oía en su cuarto oscuro el aleteo de los gorriones, el chirrido de las golondrinas y el ciego, baboso y muy rápido revoloteo de los murciélagos, además del hambriento movimiento de los ratones. En su cama, le parecía tener los brazos apoyados en las barandillas del balcón. Por debajo de sus brazos pasaban esos volátiles y nunca quietos animales. Era como si tuvieran cabezas de mujeres conocidas por él a lo largo de su vida, tenían ojos de llanto, desesperación y resentimiento, ojos que le habían injuriado en los rellanos, pequeñas habitaciones y alcobas lejanas. Y él no había cogido ni podría coger ya ninguna de aquellas cabezas de mujer. Había violado la Ley que la Naturaleza asigna a los hombres y a las palomas; la fe a una compañera. Era infeliz, estaba solo y destrozado y sabía que, por haber pecado contra la Naturaleza, ya no había más remedio.

Sentía entre sus brazos las curvas femeninas, creadas por la propia mano de Dios Todopoderoso, que se le escapaban para siempre. Veía a unas mujeres echadas en el suelo que él ya no podría acudir a levantar. Oía los vagidos de niños que ya no podría consolar. Sentía en sus manos las frías lágrimas que le habían dejado, atacándolas con un beso, doncellas hermosas y mujeres abandonadas, entre otras, durante una despedida final. Luego esas lágrimas se le escapaban de entre las manos; subían y goteaban sobre él desde el techo, como desde la bóveda de una cueva húmeda y consumida; golpeaban sus oídos y formaban una especie de yema de huevo en ellas, igual a como lo hacen las arañas durante sus visitas nocturnas.

\*\*\*

Al día siguiente el Conde Oscar estaba otra vez en el balcón de poniente. El gran disco solar, la hostia santa de los poetas, descendía desde la cima de una montaña lentamente hacia Francia. El sol bajó, se hundió, desapareció: pero sus rayos seguían corriendo por los perfiles de las montañas para refinarlos con nuevos tijeretazos nítidos y frescos, perfumados tras el corte. A través del contraste de los bordes relucientes, los Alpes Occidentales se alejaban del cielo: eran oleadas y marolas que progresaban en la superficie espumando con su dorso ardiente. Las montañas del norte, desprovistas de perfiles solares, casi se confundían con el cielo: eran un leve enfrentamiento de azules, un dulce duelo entre el azul claro de una paloma y el del almidón.

De repente el Conde Oscar vio aparecer en la cumbre de una montaña, en donde había bajado el sol; vio aparecer, en lugar de la estrella hundida, el milagro de una doncella, una verdadera doncella, real, plenamente manifiesta, que se podía ver de manera tan nítida a como si hubiera estado a dos brazos de distancia.

El Conde Oscar, no obstante la distancia kilométrica, se sintió impulsado magnéticamente a dar un abrazo y un beso a esa chiquilla.

Era una doncella pulcra y compuesta de rocío, de rosas y de brillos de sol.

Pero... ¡Qué espectáculo tan extraño! La doncella abandonó la cumbre de la montaña y se acercó al balcón del conde. Él, asustado, escapó al balcón que daba al sur; pero incluso allí encontró a su doncella, a aquella maravilla, erguida sobre las colinas y espejándose en las aguas del río. Sobresaltado, se precipitó al balcón de oriente, e de nuevo allí vio a la doncella; la vio como una inmensa estatua de la Virgen cuyos pies estaban colocados sobre una media luna de plata entre las casuchas del pueblo.

Así que huyó al último balcón del norte y vio a la doncella caminando hacia él sobre la humareda de la locomotora de vapor, para luego aparecer sobre la hilera de alisos, suficientemente grande como para enloquecer su cerebro.

Entonces el conde quiso esconderse en la galería de retratos. Y de nuevo aquí encontró a su aparición tranquilamente erguida en el medio de la amplia habitación. Conversaba con una dama del siglo dieciocho, pomposa, vaporosa y fragante entre sus lazos y brillos empolvados como si hubiera salido de la Mañana de Parini. Esta última parecía la madre difunta del Conde Oscar.

La doncella estaba vestida de blanco perlado: tenía un rostro de cielo, el pelo rubio, paradisiaco, y una corona cristalina en la cabeza. Era una belleza armoniosa, delicada y transparente. Era una idea que parecía expresar miles de ellas. Decía: Yo soy diferente a las demás. Decía: Oscar, ven a mí, no llores, no peques. ¡Sé bueno! ¡Sé feliz!

La madre del conde Oscar le puso los labios en la frente y le musitó: ¡Mi hermosa expósita!

El conde se movió para acercarse a esas fantásticas mujeres, mas ellas desaparecieron entre los retratos de familia. Un escalofrío de luz iluminó la cadena de retratos y estos crujieron como si el muelle de un dedo de acero hubiera levantado forzosamente sus extremidades para luego dejarlos caer, golpear y resonar en la pared.

El Conde miró fijamente el retrato de su madre apreciando que éste se encontraba en su lugar y la figura no se había escapado como sucede en las novelas alemanas.

El Conde Oscar permaneció durante mucho tiempo inerte y ofuscado; estuvo a punto de caerse por la lisa y resbaladiza esfera que revolotea dentro de la duda entre el sueño y la

realidad. De repente, llegó algo como una mano y una espada, para limpiar la atmósfera y sacarle el delirio fuera de su cabeza. Entonces, durante un resplandor de luz vio grietas y agujeros de carcoma en los marcos dorados, manchas húmedas y grasientas del techo y cortes polvorientos de los tapices, en toda su realidad árida e insulsa, desprovista de humo y vida, que produce el desvarío.

\*\*\*

La verdad era que, unos pocos meses antes de morir, la madre de Oscar le había dicho: «Haz feliz a tu madre y a ti mismo casándote con tu primita Gentilina». Gentilina era una pequeña marquesa, severa y muy dulce, a la que hasta el pretendiente más hábil se acercaba con sumisión.

Parecía un objeto puesto en un altar, rodeada de esa sombra mística y nebulosa que tienen los tabernáculos de los santos. El joven más irreprochable que hubiese acabado de tomar el sacramento de la Eucaristía aún habría sentido la necesidad de dar otra ablución a su alma al acercar su silla a la de ella. Gentilina asustaba tanto a los audaces y frívolos, quienes pretenden el monopolio del enamoramiento, como a los escépticos que se jactan y se obligan a no creer y no amar nunca.

Ella atraía hacia una órbita de pureza y familia incluso a aquellos que nunca habían pensado en la pureza y que hasta entonces habían estado sin familia. Oscar se sintió atraído por ella y, cuando se le acercaba, parecía recibir en su alma una hoja de luz que lo iluminaba todo.

Pensó, suspiró, soñó con un beso de ella al igual que los niños piensan, suspiran, sueñan con el Paraíso. Pero los ecos de las ostentaciones del Conde Amelito disiparon el atractivo de la pequeña marquesa y Oscar, tras darle un empujón a su propio espíritu, huyó a viajar lejos para romper los lazos y escapar tontamente de los peligros de la fe, del amor y de la familia. Su madre murió sin disfrutar de aquella felicidad tan anhelada. Gentilina murió y Oscar, de manera inepta, empezó así a vagar por el mundo.

\*\*\*

Cuando ya no era posible para el Conde Oscar tener a Gentilina en carne y hueso, él la volvió a ver como una aparición; y apasionadamente se dijo a sí mismo:

«¡Si pudiera recuperar mi juventud! ¡Si aún siguiera siendo posible que Gentilina fuese mía! Ni un ejército, ni siquiera la más fuerte de las máquinas podría separarme de ella. Porque en este mundo hay mujeres y mujeres: y entre mujer y mujer se encuentra en medio el mar. Hay mujeres perversas que nos hacen perder la fe y el ideal; y hay mujeres de toda pureza, bondad y familia que secan, extinguen y neutralizan el vicio que las rodea tal como la gracia divina destruye el pecado. No existe un espíritu del mal tan feroz y vigoroso que se atreva a dirigir sus tentáculos hasta el suave cabello de estos benditos ángeles. Y si volviera a ser joven, si realmente tuviera en mi castillo el brillo de los brazos y del beso de Gentilina, creería en el bien y haría el bien, porque ella misma sería una recompensa y una confirmación de Dios. Podría convertirme en un mártir de mi fe, yo, que nunca he hecho nada por el mundo y ni siquiera me he molestado en inscribirme en las listas de electores políticos y administrativos. Y para hacer el bien, para dar trabajo, escuelas, dignidad, puentes y justicia a estos pobres que pululan en los tugurios, yo, que hasta ahora he sido un jurado y temerario enemigo de las molestias, desafiaría los inconvenientes y furores y mostraría mi pecho a los

cuchillos de los calumniadores asesinos... Y haría incluso más... Yo, que he viajado como un indolente obtuso, transportando mi aburrimiento ilimitado y diseminando mi tétrica bilis por todo el mundo... Sí, aun aquí, en mi interior, siento una imagen de belleza que ondea en el páramo de mi cabeza, entre el idilio de Teocrito, que estudié en la escuela, y las comedias de Coppeé, que vi representar en el Odeón de París... Pues bien, siento que si hubiera ligado la sonrisa de Gentilina a mi vida, no habría desacreditado ni estropeado esa clase de belleza, sino que la habría refinado en mi mente y luego habría intentado difundirla a gusto de mis semejantes. Y siento que ahora, tan sólo por una caricia de ella, de la que tengo sed, quizás adquiriría tal fuerza y tal valor como para llegar, con esa imagen, muy lejos en el futuro... Por el contrario, sin boda, sin Gentilina, yo no tuve y no sigo teniendo ni ganas ni energía como para hacer el bien ni tampoco nada en absoluto. Me desagrada la raza de mis semejantes, con la que ya no tengo ninguna afinidad y en cuyo medio me encuentro aplastado. Siento, porque soy un viejo soltero, que si fuera profesor disfrutaría suspendiendo diabólicamente a los escolares, hijos de otras personas. Yo no advierto ninguna culpa por intoxicar e infectar a las crías de estos campesinos sometidos a mí, rodeándolos, como efectivamente hago, de los humos y filtraciones procedentes de mis arrozales próximos a sus viviendas. Por una familia, en nombre de una familia, siento que habría guardado y aumentado cuidadosamente las riquezas de mi linaje; y en cambio, sin familia, sin amor, sin Gentilina, dejé insensata e ignominiosamente que el patrimonio de mi padre y de mi madre fuera roído por los usureros y por las tristes... Con todo, aunque diezmada mi fortuna, ya siento el vestigio y la multitud de mis jóvenes primos, quienes me rodean, silenciosos y de puntillas, esperando que no les descubra, olfateando mi cadáver y las reliquias de mi herencia».

\*\*\*

Desde aquella tarde, a última hora del día, el fantasma de Gentilina siempre aparecía frente al Conde Oscar cada vez que éste se asomaba a uno de los cuatro balcones del castillo; porque ella siempre venía a él desde todos los cuatro puntos cardinales. Luego la encontraba todas las noches erguida en la galería de retratos, vestida de blanco, mientras recibía en su frente el beso de su madre, engalanada como un pavo real del siglo dieciocho.

El Conde Oscar, junto con el fantasma de Gentilina, siguió viviendo en su castillo de Moriglia cuatro meses y ocho días.

Durante aquel tiempo, además de la visión de su gentil fantasma, siguió oyendo por la noche en su habitación el aleteo de los gorriones, el revoloteo de los murciélagos, el silbido de los ratones y el chirrido de las golondrinas, sonidos parecidos a vagidos de lactantes.

Y para alejar esos hechizos, no encontró otra manera que la de enviar enormes y anónimas cantidades de dinero por correo a las mujeres que aún vivían que había conocido. Esas criaturas ya se habían convertido en una masa de bigotes, arrugas y pergamino, atacadas por corrosivos y ácidos; al principio actrices y luego guardianas del vicio.

En aquellos días el Conde había encargado a un giro postal el silencio de cierto remordimiento; al atardecer, apoyado en la barandilla de uno de sus balcones, ineludiblemente recibía por el aire helado y cortante el recibo de las sumas anónimas que había enviado.

Aquellos recibos eran las carcajadas de sarcasmo que la gente, por cortesía hacia el conde, disimulaba en cuanto apareciera él. Eran befas entonadas desde lejos, eran fastidiosos gritos de cuco que trata de criar a sus polluelos en nido ajeno.

Ninguna cantidad de dinero que enviara aquí y allá pudo liberar al Conde Oscar de esas hechiceras que le habían afectado el día y la noche, pues hasta su último aliento siempre permanecieron en sus oídos ciertos llantos de bebés y algo semejante a pequeños huesos chirriantes danzó delante de su frente.

El Conde Oscar dejó su castillo de Moriglia y este mundo, dejando su patrimonio desgarrado entre las viejas brujas, a las que, durante su vida, enviaba el dinero anónimo, y dejando por testamento a los jóvenes del público el lema bíblico: ¡Ay de aquel que cae sin tener a nadie que lo levante!

## Giovanni Faldella, *Lord Spleen*

*Al gran amigo Luigi Egidio Nicetti, diletante experto de literatura, abogacía y cultivo de pollos, esperando que no se convierta en emérito.*

Lord Spleen está malhumorado: gracias a su medio millón de renta, ha probado todo lo que el arte culinario de la nueva civilización puede ofrecer de lo más variado y exquisito al paladar de un glotón, de las tostas alemanas a las lasañas lombardas, de las lenguas de papagayo a las crestas de gallo, del jugo de anguila con salsa de tomate hasta la salchicha de canarios. Un caballero del siglo dieciséis podría haber dicho de él: “las brevas le fastidian”.

En cuanto a vinos, ha bebido a tragantadas grandes cantidades de burdeos y champán e incluso se ha quemado la lengua saboreando los licores más endemoniados de Rusia.

Ha oído a Patti gorjear con su ágil voz de soprano y le ha regalado un brazalete de diamantes; ha llenado sus oídos con la gran voz de Alessandro Bottero, que retumba como un cañón en clave de bajo y le ha regalado una tabaquera de plata. Hizo unos viajes muy peligrosos; corrió el riesgo de morir por congelación en Groenlandia, se vio obligado a permanecer en la cama a causa de una insolación en Brasil y permaneció dos meses en Madeira, donde el clima es tan suave que incluso los tísicos de tercer grado pueden tratar de recuperarse allí. Hermoso de aspecto, ha conocido a las mujeres más encantadoras de este mundo, a la morena criolla con los labios atractivos y carnosos, a la alemana de hombros de alabastro y trenzas hirsutas, a la severa circasiana erguida como una columna, a la italiana lánguida como nuestra propia raza, decadente y procaz en su languidez.

Lamento haberlo dicho tan fuerte. ¿Qué más le queda a Lord Spleen por disfrutar y experimentar en este mundo? ¡Puaj! Matarse por matarse. Por todo lo visto, una vez considerado, barajado, examinado y discutido, acepta las condiciones. A su propio modo extravagante, escribe una carta de despedida a su última mujer amada, empolvando las palabras con arena de gemas trituradas, y deja por testamento sus pertenencias a los diez primeros que se maten dentro de dos meses después de la muerte del testador. Luego se viene rumbo a Italia, la tierra clásica de los estiletos y de los venenos.

Bajado como un baúl por el Moncenisio, aún mediante sistema Fell, tan pronto como llegó a Turín ya estaba reservando al jefe de estación un vagón-salón para ir a Venecia. De hecho, a la mañana siguiente, para llegar a Venecia con más rapidez, sube a uno de esos convoyes-tortugas que paran en cada hueso de hormiga, es decir, en cada pueblo. Pero no importa; él ha pagado su billete y tiene derecho a disfrutar pausadamente de los suaves canapés en su elegante vagón lleno de espejos y de vidrieras de colores. Se acuesta en los susodichos canapés y se duerme una ligera siesta, susurrando de vez en cuando entre dientes: “¡Matándome pronto, qué gran emoción!”

“¡San Bartolomeo! ¡San Bartolomeo! La voz del guardia del convoy grita: “¡San Bartolomeo!” o el nombre de algún otro santo que termine en eo.

Lord Spleen se despierta, se frota los ojos... y baja a San Bartolomeo sin ni siquiera molestarse en preguntar a cuántos cientos de kilómetros está de Venecia.

Tras recorrer la calle principal, que era la única del pueblecillo, se para ante el primer cartel de taberna, la del Pelicano, y, tras conseguir una pequeña habitación en el desván, acampa allí, sacando de su maleta un estuche de pistolas, cada una de las cuales exigía a la otra un mayor brillo en la culata. Las repasa todas cuidadosamente, frunciendo la nariz al encontrar algún defecto, y finalmente elige dos diciendo: “¡Oh, éstas darán gran emoción!”.

Así que apunta con una al agujero de su oreja derecha y la otra al agujero de su oreja izquierda, doblando las manos de tal modo que parecían dos asas de una vasija etrusca.

¡Señoritas! ¡Tápanse ustedes los oídos, porque están a punto de escuchar el estallido de un terrible pum!... Lord Spleen ya ha puesto sus dedos en los gatillos... ya... ¿Qué es y qué no es? Se oye un bla bla bla desde abajo que se convierte en un runrún y luego en un desbarajuste. El inglés descompone su figura de vasija etrusca, pone sus armas sobre la mesa y baja la escalera despacio y con flema mascullando entre dientes: "¡Paciencia y barajar! ¡Me mataré dentro de 15 minutos!"

El alboroto lo había originado el tabernero, que gritando enfurecido estaba golpeando con un poderoso bastón a Betta, su pobre hija, una chica muy apetecible, aunque rechoncha, pelirroja y con una cara que parecía sembrada de lentejas y unas manos que olían a friegue de platos. Lord Spleen se fue a preguntar con seriedad la razón de esos golpes. Entonces, el padre respondió que su Betta era una loca, una canalla, porque... ¡vaya!... no quería saber nada de casarse con el maestro del pueblo, quien poseía varias hectáreas de terrenos fértiles y era una copa de oro, una verdadera alma de nuestro Señor...

Entonces Betta le aconsejó que lo olvidara, porque ese maestro era un ser desagradable, un viejo mentecato que aspiraba tabaco, cuando ella estaba enamorada de un herrero, que, sí, tenía las manos y la cara tan negras como el cañón de una chimenea y era tan pobre como Job, pero tenía un par de ojos inteligentes y dos labios rojos como para tentar a Santa Úrsula y a sus once mil vírgenes.

—Miss Betty ¿cuánto tener of patrimonio su maestro? —le preguntó Lord Spleen, quien ya había pospuesto hasta la mañana siguiente la gran emoción de los pistoletazos.

—Vaya —exclamó el padre de Betta, añadiendo: Algo más allá de unas ochocientas liras...

—¡Miseria, mucha miseria! Paciencia y barajar, ¡ojalá hubieran sido libras esterlinas! Bueno pues, yo will hacer su herrero donación dos mil liras, no libras esterlinas. ¿Está usted contento, miss Betty?

Después de esa oferta, miss Betty lo abraza con ímpetu, el tabernero respetuosamente se quita el sombrero y el herrero sale de la puerta del sótano, donde se había escondido cuando llegó el severo padre. Le gustaría abrazar las rodillas del generoso inglés, besar a Betta y disculparse con el tabernero de una sola vez; pues acaba por trotar a casa alegremente, como si se hubiera convertido en el dueño de todas las bigornias del universo.

Una vez que el rumor del nuevo caso se ha difundido por todo el pueblo, se juntan dos violines, un clarinete y un contrabajo, y van popularmente a ofrecer una ovación musical al Inglés, al cual se le hincha el corazón y se le escapa para siempre el deseo de matarse. El malillo se dio cuenta de que en este mundo, después de que alguien haya comido, bebido, viajado y mujereado, le queda sólo una cosa por hacer, la más dulce de todas, que consiste en realizar una buena acción, justo como lo ha sido la de sacar las dos almas, la del herrero y la de la joven tabernera, del purgatorio del amor y transportarlas al paraíso del matrimonio. Ahora, al probar el fruto le ha gustado el sabor.

Esa noche, para desahogar el ardor de su felicidad, no encontró otra forma más elocuente que la de descorchar, escanciar y volver a descorchar botellas de barbera y grignolino. A continuación, logró a tientas algo mejor. Establecida su residencia en el pueblo, compró allí una magnífica finca, fundó una escuela práctica de agricultura, una caja de ahorros, donde los frutos del sudor pudiesen generar crías, un banco popular que prestase dinero a bajo interés para salvar a los pobres de las uñas de los usureros, una biblioteca popular, una sociedad de clase obrera, un almacén cooperativo, así lo llaman, para guardar los aprovisionamientos, una

arena gimnástica y un coro de orfeonistas.

En pocas palabras, se convirtió en la bendición de los habitantes de San Bartolomeo. El estuche de las pistolas ya no salió de la maleta en la que lo había colocado a toda prisa cuando oyó las primeras notas de los violines de la serenata.

**Traducción de Carlotta Bonsegna**

## *Engagement, comunicazione e consolazione nel teatro dei narratori*

---

### *Engagement, communication and consolation in the storyteller's theater*

SIMONE SORIANI  
simone-soriani@libero.it

**RIASSUNTO:** Nel contesto del teatro italiano del secondo Novecento, perlopiù dominato da orientamenti estetizzanti e formalistici, le produzioni dei narratori – secondo la lezione di Dario Fo, nelle cui “giullarate” è possibile individuare l’archetipo di un teatro affabulativo, dominato da un forte impegno politico – si sono spesso caricate di una valenza etica e civile, dal momento che i narratori hanno investigato soprattutto le grandi tragedie della Storia pubblica italiana e le aporie della contemporaneità. Tuttavia, il rischio di molti spettacoli di narrazione è che l’intento antagonista o contro-informativo sfumi in una dimensione “consolatoria”, dal momento che spesso il pubblico dei narratori è preventivamente allineato sulle posizioni politico-ideologiche trasmesse dal palco, per cui finisce per cercare nelle parole del narratore la conferma della bontà e della giustizia delle proprie idee.

**Parole chiave:** Dario Fo; Teatro di narrazione; Marco Baliani; Marco Paolini; Ascanio Celestini

*Abstract: In the context of the Italian theatre of the second half of the twentieth century, mostly characterized by a propensity towards the aesthetic and the formalistic, the productions of the narratori (storytellers) are often charged with an ethical and civil value, following in the footsteps of Dario Fo in whose giullarate it is possible to identify the archetype of a storytelling theatre based on a strong political engagement. The narratori, indeed, investigated the most significant tragedies of Italian public history and the contradictions of contemporaneity. However, many narrative shows – despite their antagonistic and counter-informative intent – risk becoming somehow consolatory. Since their spectators usually share the same political and ideological values as the narratori themselves, they tend to listen to their words for confirmation of the goodness and equity of their own ideas.*

**Keywords:** Dario Fo; Narrative theatre; Marco Baliani; Marco Paolini; Ascanio Celestini

Recibido: 22 marzo 2021 / aceptado: 9 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

Teatro civile, teatro impegnato, teatro politico, negli ultimi anni questi termini, solo fino a poco tempo fa desueti, si sono sentiti pronunciare sempre più spesso, da critici, organizzatori, giornalisti, come se il teatro, e in particolare una parte del teatro di narrazione, avesse riscoperto una sua funzione di forte eticità, e si misurasse sul terreno di contenuti fortemente “politici” (Baliani, 2012, p. 168).

Con l’espressione ‘teatro di narrazione’ (e le sue varianti: ‘teatri della narrazione’, ‘teatro dei narratori’, ecc.) si indica una modalità scenica non oggettiva ma soggettiva, non mimetica ma diegetica in cui, cioè, l’attore – diversamente dal *comedién* che si adegua o trasforma nel personaggio drammatico – racconta una storia a un pubblico che non è più un *voyeur* passivo (secondo quanto previsto dalla teatralità tradizionale), ma è piuttosto un interlocutore consapevole e complice di quanto avviene alla ribalta. Si potrebbe dire che, nel teatro dei narratori, il discorso dell’istanza enunciante si sostituisce ai gesti, alle azioni ed alle parole che, nel teatro di Prosa, compiono e pronunciano le varie *dramatis personae*.

I critici cominciano a parlare di narrazione a seguito degli spettacoli di quelli che ormai si è soliti definire come i narratori della ‘prima generazione’: Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini, le cui creazioni principali sono rispettivamente *Kohlhaas* (1989), *Passione* (1992) e *Il racconto del Vajont* (’93-’94<sup>1</sup>). Tuttavia, le radici della narrazione possono essere fatte risalire alle giullarate di Dario Fo, in particolar modo a *Mistero buffo* che debutta sulle scene nel 1969 (quando i narratori sono ancora troppo giovani per una fruizione consapevole), ma che otterrà grande successo e attenzione pubblica con i passaggi televisivi del 1977, all’interno del ciclo de *Il teatro di Dario Fo* trasmesso dalla Rai. Del resto, durante la diretta del *Racconto del Vajont* andata in onda su Raidue nel 1997, lo stesso Paolini riconosce come proprio la visione del *Mistero buffo* alla TV possa essere considerato uno degli eventi iniziatici dell’avventura teatrale sua e di molti teatranti della sua generazione. *Mistero buffo*, infatti, è uno spettacolo che, per la prima volta nel teatro moderno, si fonda sull’affabulazione di un attore che solo sul palco – senza scenografia, senza luci, senza alcun sostegno oggettuale, ma con la propria corporeità e con la propria voce – racconta al pubblico in sala le vicende medievalescanti di giullari, eretici e contadini angariati ed oppressi dai *potentes* dell’epoca (la metafora storica, nel caso di *Mistero buffo*, è finalizzata a denunciare lo sfruttamento dell’uomo sull’uomo anche nella società capitalistica contemporanea). La dimensione fondativa del *Mistero buffo*, in quanto modello della successiva affabulazione

---

\* La presente comunicazione sviluppa uno spunto che avevo originariamente avanzato nella relazione (mai pubblicata a stampa) *Comunicazione e consolazione nel teatro del racconto*, tenuta in occasione della tavola rotonda “Un teatro civile per un paese incivile?”, organizzata presso il Teatro Nebiolo di Tavazzano con Villanesco (Lodi) il 28/3/2009. Ho riproposto lo spunto originario in alcune mie pubblicazioni successive che di seguito riprendo parzialmente, con ampie integrazioni ed aggiornamenti, ed inserisco all’interno di un discorso organico ed unitario sul teatro dei narratori: cfr. Celestini & Soriani (2010) e Soriani (2017).

<sup>1</sup> È difficile stabilire la data del debutto del *Vajont*, trattandosi – come la gran parte delle creazioni di Paolini – di un vero e proprio *work in progress*: alcuni fissano la data della “prima” al 2 settembre 1993, altri al maggio dell’anno successivo (cfr. Puppa, 2018, p. 63).

tardo novecentesco, emerge anche dalla reazione allo spettacolo di Fo da parte dei critici dell'epoca: nessun critico degli anni '60-'70, infatti, definì come 'monologo' lo *show* dell'autore-attore lombardo, dal momento che per tutti si trattava di una 'conferenza-spettacolo', di un 'recital', ecc. La scelta dei critici dell'epoca di non classificare *Mistero buffo* come monologo dipende, plausibilmente, dal fatto che nella coscienza comune e diffusa dell'epoca il monologo consisteva nel tradizionale assolo shakespeariano, inteso come lo spazio in cui un personaggio confessa la propria interiorità. Al contrario, la giullarata di Fo, come i monologhi dei successivi narratori, si presenta come un discorso in cui l'attore rievoca una storia per mezzo del *logos* (ma anche servendosi delle proprie risorse performative, straordinarie nel caso di Fo) e indirizza tale discorso direttamente ad un pubblico compartecipe e coinvolto. Insomma, in un monologo drammatico, "un personaggio fa scorrere ad alta voce un suo flusso di pensieri" e l'attore "lascia che le sue parole vengano catturate da un pubblico [...] a cui non ci si rivolge direttamente" e che "spia e ruba nel buio della sala quelle parole come un ladro"; nel monologo di affabulazione, invece, il "narrante cerca fin da subito lo sguardo e soprattutto le orecchie dello spettatore-ascoltatore" (Baliani, 2012, pp. 129-130). In questa prospettiva, *Mistero buffo* costituisce un momento di radicale rottura del codice drammatico dominante all'epoca ed un momento di altrettanto radicale innovazione scenica, attraverso la legittimazione – in quanto modalità teatrale novecentesco – dell'antichissima (ancestrale, verrebbe da dire) pratica del racconto orale.

Del resto, il modello della giullarata è sicuramente presente a molti narratori, per quanto – in generale – si possa riconoscere come questi non esibiscano le abilità mimiche e pantomimiche di Fo, né utilizzino l'articolata vocalità dell'autore-attore lombardo (dal basso greve al falsetto strozzato), perseguendo una poetica scenica incentrata sulla riduzione dei segni fisico-visivi e, in alcuni casi, rifiutando le "tecniche specifiche esterne alle proprie caratteristiche naturali" nell'intento di "riconvertire in materia teatrale la cultura del territorio in cui sono cresciuti" (Filice, 2016, p. 66). *Passione* della Curino, ad esempio, termina con un capitolo tratto da *Mistero buffo*, *Passione – Maria alla croce*. Nel caso di Paolini, il riferimento a Fo è evidente soprattutto negli spettacoli 'polifonici', come ad esempio nel ciclo degli *Album*, piuttosto che nelle 'orazioni civili' dove invece l'attore veneto esibisce una performatività molto più trattenuta rispetto alla prorompente istrionica del premio Nobel. Negli *Album*, dove si nota anche una dimensione molto più comica rispetto alle 'orazioni civili', si possono riconoscere alcuni passi che sembrano citare il magistero di Fo: si pensi a quando, durante una manifestazione, il protagonista del ciclo (Nicola) intravede l'amata Norma, salutandola con lo stesso gesto con cui, nella *Resurrezione di Lazzaro* tratta da *Mistero buffo*, un fedele saluta Marco che sta sopraggiungendo al camposanto al seguito di Cristo; oppure, si pensi alla *gag* del mantello in *Bonifacio VIII* che Paolini sembra riattualizzare nella raffigurazione di Don Bernardo. Ad una mia precisa domanda sull'influenza esercitata da Fo, l'autore-attore veneto un po' si schermisce:

Può darsi che ci sia qualcosa... Credo tuttavia che si tratti di un riferimento inconsapevole. Vuoi sapere se è un omaggio, una citazione come fanno i jazzisti? Forse sì, ma non mi ricordo se a quei tempi ero così raffinato... (Paolini in Soriani, 2009, p. 175).

Nel caso di Baliani, invece, la distanza da Fo è più marcata, sia per l'attenuazione del registro comico-farsesco sia per una performatività più asciutta e sintetica rispetto al clownismo del premio Nobel, tanto che Baliani sottolinea come quella di Fo sia "un'altra modalità di affabulare, legata soprattutto alla Commedia dell'Arte" (Baliani in Soriani, 2009,

p. 146). Anzi, Baliani attribuisce a sé l'aver sperimentato per primo, con *Kohlhaas*, un "teatro di pura narrazione":

Da allora si chiamò così, teatro di narrazione, per tutti quelli, e furono e sono tanti, che seguirono il mio esempio, provando ciascuno in forme e contenuti diversi a ridurre lo spazio scenico ad un corpo narrante (Baliani, 2012, p. 9).

Tuttavia, si può ricordare come uno dei primi spettacoli a cui abbia assistito il giovane Baliani sia stata proprio una rappresentazione di Fo ai tempi in cui Baliani frequentava ancora l'Università e Fo, uscito dal circuito ufficiale dell'Ente Teatrale Italiano, recitava in spazi anticonvenzionali come chiese sconsacrate, palazzetti dello sport, parchi cittadini e, per l'appunto, università occupate.

UN TEATRO COMUNICATIVO ED IMPEGNATO (NEL CONTESTO DELLA SCENA ITALIANA SECONDO-NOVECENTESCA). Il magistero di Fo si espleta soprattutto nella legittimazione, da parte dell'autore-attore lombardo, di una concezione civile del teatro, in quanto strumento di intervento nella realtà socio-politica: un teatro impegnato nella denuncia delle aporie della contemporaneità (si pensi al caso esemplare di *Morte accidentale di un anarchico*), eventualmente attraverso la metafora storica come in *Mistero buffo* o altri monologhi ambientati in un fantastico passato (da *Fabulazzo osceno* al *Santo jullare Francesco*). Del resto, alla base del lavoro di gran parte dei narratori, c'è proprio un interesse politico, ovvero la volontà di rivolgersi alla *polis* e confrontarsi con questioni legate alla realtà immanente per svelare le contraddizioni e le magagne del presente o del nostro passato prossimo, oppure per fare luce sulle menzogne e le mezze verità della Storia pubblica italiana: da qui, il nesso stretto tra narrazione e teatro politico. Per questo Paolini sostiene che tutti i narratori possano essere considerati "figli legittimi di Fo", dal momento che il premio Nobel avrebbe insegnato "che non si deve scrivere per i posteri, che bisogna compromettersi", perché "l'arte non è sorda o cieca" e "il teatro si può fare con qualcosa che sente il tempo, che può guastarsi, che muore" (Paolini in Taglietti, 2004). Sempre a proposito della dimensione politica e civile del teatro, ha detto Paolini:

Il teatro non può cambiare il mondo ma può dar fastidio a chi lo peggiora. Perché per peggiorare il mondo non serve essere criminali, basta a volte esser smemorati. [...] Ciò che non è riuscito ai giudici deve esser fatto da storici, giornalisti o strani artisti. [...] Serve farlo perché [...] il silenzio è mafioso (Paolini, 2020, p. 9).

Simili le considerazioni di Baliani che lega la questione dell'*engagement* e della controinformazione alla dimensione comunitaria innescata dall'atto della narrazione:

Quando una società vuole stendere un manto di oblio sulle nefandezze appena compiute, allora si attiva un'altra memoria, quella fondata sulla viva voce del narratore, una memoria che esce allo scoperto, che testimonia un'altra verità, che racconta altre storie. Intorno a quella voce si forma subito un cerchio di orecchie in ascolto, un embrione di comunità (Baliani, 2017, p. 3).

La scelta della modalità narrativa, in questo senso, dipende dal fatto che il racconto permette una comunicazione immediata con gli spettatori, cioè si tratta di una forma trasparente che garantisce la possibilità di veicolare, in maniera univoca, un messaggio antagonista o contro-informativo al pubblico: "Il narratore fin dall'inizio si rivolge direttamente a chi gli sta davanti, non ci sono pareti, tutto è condiviso" (Baliani, 2017, p. 88).

In una prospettiva dialettico-storicistica, si potrebbe intendere la forma come una sorta di contenuto ‘precipitato’: è un’espressione metaforica di derivazione szondiana che permette di esplicitare l’origine della forma dalla sfera del contenuto e che sembra discendere dalla riflessione di Adorno, secondo cui “la forma che tocca a un contenuto è essa stessa un contenuto sedimentato” (Adorno, 1975, p. 207). Baliani, ad esempio, esprime la convinzione che l’attore debba agire come “un intellettuale che di volta in volta sceglie quale è il linguaggio più consono, più giusto e più efficace per mettere in scena quel determinato pensiero che intende trasmettere” (Baliani in Soriani, 2009, p. 144).

Proprio l’intento civile, politico e contro-informativo dei narratori è stato uno dei motivi del successo degli spettacoli di affabulazione: si pensi, ad esempio, alla trasmissione televisiva del *Racconto del Vajont* che ha inchiodato davanti alla televisione tre milioni e mezzo di spettatori, ottenendo un riscontro – in termini di *audience* – incredibile per uno spettacolo teatrale. Insomma, i narratori avrebbero restituito al teatro italiano una dimensione ‘popolare’, riuscendo ad agganciare anche un pubblico nuovo che non frequenta le sale e gli eventi scenici e che, magari, si reca a teatro per la prima volta dopo aver conosciuto i narratori in occasione dei loro passaggi televisivi<sup>2</sup>. Infatti, dopo l’affermazione del cinema e della TV, con l’esaurimento della teatralità dei baracconi popolari più o meno itineranti (si pensi al Varietà ed alla Rivista, ad esempio), il teatro italiano ha cessato di assolvere quella funzione di intrattenimento e ricreazione che, fino ad allora, aveva svolto tanto per le classi dominanti quanto per le classi dominate. Così, da forma d’arte e comunicazione destinata all’intera *polis*, il teatro è divenuto sempre più un prodotto rivolto ad una ristretta élite socio-economica: anche il ‘teatro commerciale’, che negli anni ha visto alternarsi alla ribalta *star* e *starlette* del piccolo e del grande schermo, è stato fruito quasi esclusivamente da un pubblico borghese. A partire dagli anni ’60-’70, al circuito ufficiale dei teatri cittadini, sovvenzionati con fondi pubblici, si è affiancato il circuito della Ricerca, della sperimentazione e dell’avanguardia (per usare un’etichetta estrapolata dagli studi letterari, si potrebbe parlare di teatro ‘novecentista’): festival, piccoli teatri e teatri d’arte, cantine, centri sociali, ecc. Si tratta di spazi frequentati perlopiù da un pubblico di ‘addetti ai lavori’ (organizzatori, teatranti, critici, studiosi, studenti): solo per fare un esempio, è stato calcolato che l’intera produzione di Grotowski sia stata vista da non più di duemila persone, ma ancora ai primi del 2000 risultava che solo il 7% degli spettatori degli eventi teatrali prodotti e distribuiti in Italia avesse assistito a spettacoli di ricerca e sperimentazione (cfr. Sciarelli & Tortorella, 2004, p. 58). Quello della Ricerca, quindi, è un circuito che tende a connotarsi come autoreferenziale, dal momento che produce e si alimenta di micro-comunità selezionate, spesso chiuse alla realtà extrateatrale e disinteressate alle dinamiche sociali del presente (né i vari tentativi di decentramento, promossi dai teatri pubblici e da molti gruppi del teatro ‘novecentista’, hanno intaccato la dimensione elitaria della fruizione teatrale).

---

<sup>2</sup> Qualche anno fa mi è capitato un episodio molto significativo: ero andato a vedere uno spettacolo di Ascanio Celestini in un piccolo paese della Toscana e, in attesa che iniziasse lo *show*, stavo parlando al banco della regia con Andrea Pesce, fonico e membro della compagnia di Celestini. A un certo punto, si avvicinò una signora e, col biglietto alla mano, ci chiese come fosse strutturato un teatro perché non capiva le indicazioni presenti nel biglietto dove erano indicati l’ordine e il numero del palchetto a cui corrispondeva il suo posto. Disse che non sapeva come muoversi perché era la prima volta che si recava a teatro: plausibilmente, aveva deciso di vedere un lavoro scenico di Celestini dopo averlo conosciuto in uno dei programmi della Dandini, con cui Ascanio ha lavorato per diversi anni.

Sia la Ricerca sia la Prosa – se si escludono i casi di Eduardo De Filippo, Dario Fo e pochi altri – hanno mostrato scarso interesse nei confronti della contemporaneità: i teatri istituzionali, ad esempio, hanno perlopiù prodotto e realizzato un teatro di repertorio con l’allestimento dei grandi classici della tradizione. Da questo punto di vista, il ‘teatro di regia’<sup>3</sup>, che in Italia si afferma a partire dal secondo dopoguerra con Luchino Visconti e Giorgio Strehler, ha ambito a scardinare le dinamiche commerciali dell’allora contemporaneo sistema dello spettacolo: Visconti e Strehler – l’uno nell’ambito del teatro privato, l’altro nel circuito pubblico – hanno promosso ed avviato una stagione di intenso rinnovamento, introducendo sulle scene nazionali autori e produzioni internazionali dopo la ventennale autarchia fascista ed al contempo aspirando a rivolgersi alla drammaturgia italiana contemporanea. Non è un caso che nel ‘manifesto’ del Piccolo Teatro, fondato da Strehler con Paolo Grassi nel ‘47, si legga programmaticamente:

Aperti alla nuova cultura, portando nelle opere di drammaturgia e di regia i frutti di un nuovo costume d’arte, di una sensibilità nuova, di un linguaggio nuovo, possiamo sperare che gli autori nuovi ci vengano incontro<sup>4</sup>.

Per quanto a Strehler si debba riconoscere il merito di aver per primo presentato e divulgato al pubblico italiano la produzione di Brecht, a cominciare da *L’opera da tre soldi* (1955), per un totale di 19 spettacoli brechtiani allestiti nel corso degli anni, si deve altresì riconoscere come di fatto il progetto del Piccolo sia rimasto in parte irrealizzato, dal momento che il regista si è concentrato soprattutto sulle messinscena dei grandi classici della drammaturgia europea (Goldoni, Cechov, Pirandello, Shakespeare). Anzi, il lavoro dei registi si è progressivamente incanalato in una sorta di ‘manierismo’ che ha finito per sclerotizzarsi in una serie di *cliché* e stereotipi formali: insomma, con il tempo, le produzioni dei registi sono andate codificandosi in stili personali e standardizzati, da riproporre ad ogni successivo allestimento come formule fisse indipendenti dalla sostanza dei testi messi in scena, come nel caso del ‘realismo poetico’ dello stesso Strehler. Non a caso Dario Fo ha dichiarato:

Strehler si preoccupava di dimostrare come si potevano inserire certe situazioni, certe invenzioni, certe soluzioni che lui aveva sperimentato nel teatro epico, per esempio, anche in Goldoni. [...] Così facendo si allontanava completamente dal problema di che cosa vai a dire e perché lo vai a dire, di qual è il tuo rapporto con la realtà (Fo, 1990, p. 73).

Insomma, quello dei registi è un teatro – prosegue il premio Nobel – in cui “non si segue più il significato del discorso che va facendo l’attore, che cosa ti racconta, ma soltanto quello delle atmosfere, delle emozioni, dei suoni per se stessi. [...] È un teatro senza denuncia, senza aggressività, senza parte, che non prende parte di niente, tremendamente estetico-edonistico” (Fo, 1990, pp. 61-62).

Così, al di là delle intenzioni delle origini, il teatro dei registi ha in un certo senso contribuito ad inibire una drammaturgia nazionale in grado di raccontare la nostra epoca: sono un’indiretta conferma del sostanziale disinteresse registico nei confronti della drammaturgia contemporanea i numerosi allestimenti derivati da scritture non espressamente teatrali (romanzi, inchieste giornalistiche, poemi), come nel caso dei vari allestimenti che Luca Ronconi ha realizzato a partire da testi narrativi. Insomma, pur contestandone fin dal

<sup>3</sup> Qui e di seguito, cfr. Soriani (2008).

<sup>4</sup> Cito uno dei punti programmatici del Piccolo, originariamente apparsi su *Il Politecnico* nel ’47, da *Hystrio*, 4/2007, p. 36.

dopoguerra le finalità evasive e commerciali, il teatro di regia non è riuscito ad intaccare le dinamiche profonde del teatro di consumo, al punto che la fruizione teatrale è rimasta uno svago riservato alle classi egemoni: anzi, il teatro di regia ha finito per legittimare da un punto di vista culturale, in quanto teatro d'arte, la prassi di distribuzione e consumo del teatro istituzionale, giustificando implicitamente l'egemonia sociale della borghesia in quanto ceto depositario dei mezzi intellettuali e culturali per fruire e recepire i prodotti dell'arte.

Non è un caso che i narratori abbiano perlopiù curato in prima persona la regia delle proprie creazioni, oppure – come nel caso della Curino e di Paolini – abbiano cercato la collaborazione di 'registi-levatori' (come Gabriele Vacis) la cui 'regia consuntiva' consiste nella selezione e montaggio di materiali derivati dalle improvvisazioni attoriali, piuttosto che in un'aprioristica operazione di ermeneutica nei confronti di un testo preesistente come nel caso dei Registi-demiurghi della tradizione. Per usare le parole di Baliani, si potrebbe contrapporre il 'teatro di regia', in cui "il regista è l'architetto che progetta e firma la forma in cui racchiudere le sostanze narrate" ed in cui "gli attori attuano le linee del disegno in cui sono inseriti", al 'teatro di maestria' (come nel caso degli spettacoli corali, per più attori, che Baliani ha realizzato in diverse occasioni), in cui "gli attori sono le maestranze che conoscono la materia e sanno come costruire le forme, sotto la guida del capomastro [...] che aiuta a scoprire come procedere nella costruzione" (Baliani, 2012, p. 132). Sull'interazione con la figura del regista, ad esempio, ha detto la Curino:

Per me il regista è colui che ti aiuta a scegliere e compone. O ricompono. Sono barocca, sia nella scrittura sia per quanto riguarda la creatività sulla scena, perché ho scoperto che se comincio ad autolimitarmi il mio lavoro non funziona. Ho bisogno di "sovraabbondanza", di spreco, di potermi esprimere e creare a raffica [...] Ho bisogno che sia qualcun altro con me a riordinare, cercare categorie e griglie in base alle quali orientare il testo e l'azione drammatica. Il regista inoltre deve svolgere la funzione dello spettatore privilegiato, deve incarnare e dare voce a tutti quelli che ascolteranno. [...] Quindi per me il regista è, da una parte, qualcuno che pota l'albero ma, dall'altra, è anche quello che lo guarda da lontano, ne intravede i frutti e insomma mi dice a che altezza dovrò appoggiare la mia scala! (Curino in Soriani, 2009, pp. 167-168)

Dall'altra parte, invece, il teatro 'novecentista' è stato, ed è tuttora, egemonizzato da poetiche che alla comunicazione preferiscono l'espressionismo, per cui la trasmissione di un messaggio finisce per essere opacizzata attraverso metalinguaggi spesso intransitivi: si pensi al caso esemplare di Carmelo Bene, i cui soliloqui si aprono a questioni metafisiche, abdicando a qualsiasi velleità relazionale per comunicare sul piano sensoriale piuttosto che ideologico e manifestandosi, quindi, come una confessione e/o uno sfogo (cfr. Puppa, 2010). Per semplificare, si potrebbe dire che la Ricerca e l'innovazione abbiano investigato e continuino ad investigare l'ambito del trascendente, dell'altro, del doppio, nella convinzione che il teatro sia lo spazio/tempo in cui al massimo grado si può manifestare il 'noumeno' al di sotto del 'fenomeno' (la mera accidentalità quotidiana): ad esempio, presentando il lavoro di Grotowski, Barba rilevava come il fine del teatro fosse quello di raggiungere alcuni recessi segreti della personalità dell'attore, e di conseguenza dello spettatore, attraverso un processo di 'autopenetrazione' in grado di liberare l'uno e l'altro dal conformismo e dal convenzionalismo sociale. Al teatro, quindi, è assegnata una finalità mistico-ascetica che comporta (implicitamente) un disconoscimento, teoretico prima ancora che estetico, dell'*hic et nunc*: l'accadere presente non può che essere secondario rispetto al disvelamento di presunte verità trascendenti o esistenziali.

Insomma, verrebbe da pensare a un considerazione di Pasolini (in relazione alla cinematografia a lui contemporanea), di seguito citato da Ascanio Celestini, uno dei narratori più significativi della cosiddetta ‘seconda generazione’:

Pasolini si chiede da dove provenga questa paura del *naturalismo*. E se per caso non si tratti di una paura della realtà. Come se nella realtà mancasse l’essenziale. Come se l’ingrediente segreto dell’arte fosse fuori (Celestini, 2014).

Del resto, Pasolini costituisce un modello per tutti quei narratori (proprio come Celestini che, infatti, intitola il suo primo spettacolo *Cicoria. In fondo al mondo, Pasolini*) “che trasmettono conoscenze del reale acquisite attraverso l’esperienza” e spingono i propri spettatori “all’esplorazione delle cose e di se stessi in quanto membri coscienti della collettività umana” (Guccini, 2016, p. 190; trad. mia).

La distanza tra un teatro proiettato sul sociale (come quello di Fo e dei narratori) ed una pratica scenica incentrata sul rinnovamento del linguaggio, ma senza un esplicito addentellato civile, emerge dalle parole di Franca Rame – compagna d’arte e di vita di Fo – che così rievoca la situazione del teatro italiano tra gli anni ’50 e ’60:

Noi si era appunto una compagnia che faceva del sarcasmo e della denuncia civile il perno del proprio teatro. C’erano altre compagnie di attori dell’ultima generazione che rinnovavano il linguaggio rifacendosi al teatro americano; e gruppi che si impegnavano in una continua ricerca passando dal metodo Stanislavskij al teatro di Brecht a quello della crudeltà. Questi ultimi erano i più longevi, dopo vent’anni li si incontrava sempre più affondati nella ricerca... cercavano, cercavano, ma evidentemente non trovavano (Rame, 2009, p. 109).

Non è un caso che anche Fo abbia lamentato l’assenza di una drammaturgia proiettata sulla contemporaneità, deplorando lo scarso *engagement* dei teatranti italiani:

Questa, di sollecitare la nascita di un teatro che proponga temi vivi e che dimostri di volersi rinnovare non solo nello stile ma soprattutto nei contenuti, è una battaglia che conduco da trent’anni ormai. [...] Io trovo che quello che abbiamo intorno sia un teatro morto per gente morta (Fo, 1997, p. 163).

La polemica di Fo è orientata a sostenere una teatralità comunicativa che si occupi della realtà presente e non invece di tematiche astratte:

Alla gente non gliene frega niente di un teatro che parla di viscere o di sentimenti in forma astratta: la gente vuole vedere i sentimenti legati al concreto, alla realtà. [...] Molti autori credono che parlare dell’universo sia un modo per evitare di essere provinciali... Ed è invece classico dei provinciali parlare di immenso e di assoluto e di grande filosofia! Sono i fatti che ci stanno addosso a dover essere messi in scena (Fo in Capitini, 1987).

In questa prospettiva, il merito dei narratori è stato quello di contrastare “le derive d’una civiltà che ha smesso di raccontarsi, che ha eliminato gli spazi del confronto collettivo, che vede prevalere le immagini sui segni verbali, che coltiva comportamenti alienati e induce linguaggi autoreferenziali” (Guccini, 2016, p. 197; trad. mia). Insomma, i narratori hanno recuperato l’interesse nei confronti del tempo presente e hanno ribadito come l’attore debba assumere il ruolo di intellettuale che prende posizione nei confronti delle disfunzioni e delle storture della società contemporanea. A questo riguardo, ha dichiarato Baliani:

[Tutti gli] spettacoli che ho messo in scena li ho concepiti come un veicolo di pensiero, come lavori che avessero a che fare con il cambiamento e con la trasformazione della società. [...] La

maggior parte dei teatranti – la gran parte di quelli che vedo ancora oggi sui palchi italiani – non producono spettacoli come “strumenti” da usare, quanto piuttosto un teatro estetico che vive di se stesso, autoreferenziale, privo di forza sul sociale (Baliani in Soriani, 2009, p. 143).

I narratori, al contrario, si sono serviti del *medium* teatrale come strumento di *engagement*: si pensi al caso esemplare delle ‘orazioni civili’ di Paolini (il già citato *Racconto del Vajont, I Tigi-Canto per Ustica, Parlamento chimico*) che si presentano come una reazione al “deficit di democrazia e civiltà” (Puppa, 2010, p. 87) e come una risposta alla “mancanza di informazioni necessarie e sottratte al paese [...] per la carenza della stampa e dei media” (Puppa, 2014, p. 289); ma si pensi anche ad altre produzioni dell’autore-attore veneto, come *Ausmerzen* o i monologhi di *Teatro civico*. Tuttavia anche gli spettacoli più ‘evasivi’ di Paolini, come il ciclo degli *Album*, sottintendono una visione del mondo alternativa rispetto a quella dominante: il nucleo profondo della poetica dell’autore-attore veneto, infatti, risiede nel rimpianto per un mitico passato contadino fondato su valori collettivi e sull’autenticità dei rapporti umani, di contro ad uno sviluppo neo-liberista concepito solo come crescita economica. In questa prospettiva, il gioco del rugby – celebrato in *Aprile '74 e 5* – finisce per incarnare i valori comunitari su cui si fondava la civiltà rurale, prima dell’industrializzazione e poi della terziarizzazione dell’economia: il rugby, infatti, si fonda sul possesso del terreno di gioco (della ‘terra’) e quindi incarna la *Weltanschauung* di un’Italia contadina che l’autore-attore rievoca in quanto archetipo da contrapporre alla massificazione spersonalizzante ed all’alienazione solipsistica delle attuali dinamiche sociali. Il rugby è disciplina, ma anche rispetto per l’altro e lealtà:

Che bello il terzo tempo a rugby. Ti sei massacrato di botte sul campo lealmente, poi affronti il tuo avversario fuori dal campo e gli dici quello che gli devi dire, poi ci si saluta e ci si chiede scusa, anche (Paolini, 2005, p. 111).

Da questo punto di vista, la città di Venezia – sul cui sfondo sono ambientati *Appunti foresti* e *Il Milione* – assume ad emblema di una necessaria resistenza nei confronti delle tendenze della società contemporanea verso l’omologazione culturale e l’omogeneizzazione economica, all’insegna del consumismo e dell’individualismo: non a caso, nelle *Avventure di Numero Primo*, affabulazione ‘fantascientifica’ ambientata in un futuro prossimo dominato dalla tecnologia (computer quantistici, robot, impianti neuronali capaci di espandere le potenzialità intellettive e fisiche dell’uomo, ecc.), Venezia appare come “l’unica vera città rimasta al mondo” (Paolini & Bettin, 2017, p. 69) perché a Venezia si respira un “ritmo antagonista rispetto a quello dominante”, come se Venezia boicottasse “il modo in cui funziona[...]no le città attuali, e gli stili di vita connessi” (Paolini & Bettin, 2017, p. 122).

Lungo questa direttrice sembrano collocarsi i narratori della ‘seconda generazione’ come Ascanio Celestini e Davide Enia, le cui creazioni iniziano a circuitare tra la fine degli anni ’90 e i primi Duemila. Nel lavoro dei narratori più giovani l’elemento più marcatamente civile e politico – almeno in una prima fase della loro produzione – risiede proprio nel tentativo di recuperare una cultura e una tradizione folclorico-rituale che, in qualche modo, possano riscattare l’egolalia e l’egocentrismo della nostra contemporaneità. All’attuale società post-moderna, priva di valori comuni e condivisi, si contrappone un mondo arcaico, fondato sulla solidarietà e sulla socialità, per cui tutti i cittadini si sentivano parte di una comunità determinata e coesa. Del resto, Celestini scopre il teatro attraverso il recupero dei racconti di streghe della nonna materna Marianna che, poi, interseca e sovrappone alla tradizione orale della fiaba già cara a Calvino. Nel caso di Enia, invece, il riferimento al

folclore riguarda la tradizione tutta siciliana del ‘cunto’, che da Mimmo Cuticchio in poi è entrata prepotentemente nella pratica del teatro novecentesco, ma anche le filastrocche e i canti popolari che l’autore-attore inserisce nelle sue affabulazioni. Senza dimenticare, tuttavia, che negli ultimi lustri Celestini si è molto aperto alle tematiche della contemporaneità, ambendo col suo lavoro ad “essere utile” allo stesso modo di “un idraulico che ti ripara il lavandino”, senza alcun interesse nei confronti della “pura estetica” (Celestini in Tagliaferri, 2009): da *Appunti per un film sulla lotta di classe* fino a *Pueblo*, infatti, l’attenzione di Ascanio si è sempre più rivolta verso quelli che lo stesso autore-attore romano definisce gli ‘ultimi’, ovvero gli abitanti delle periferie e delle borgate romane che subiscono le violenze e le sperequazioni (innanzitutto economiche) della nostra contemporaneità. Lo stesso vale per Enia che con *L’abisso* ha raccontato la tragica epopea dei migranti che dal Sud del mondo cercano di approdare in Europa.

UN TEATRO IDENTITARIO: SCRITTURA, ATTORIALITÀ, LINGUA. Prima di confrontarsi con una modalità scenica fondata sull’affabulazione (eventualmente riscoprendo, come detto, il magistero del Fo monologante), i narratori della ‘prima generazione’ hanno compiuto il loro apprendistato all’interno di gruppi che, in qualche modo, si ispiravano alla prassi scenica del teatro ‘novecentista’. I riformatori degli anni ’60 (Grotowski, Barba, il Living Theatre, ma anche Kantor e Brook) rifiutano la concezione tradizionale del teatro inteso come strumento di rappresentazione, ovvero restituzione naturalistica del reale, per cui la scena ‘novecentista’ non raffigura (non rimanda, non riproduce) una realtà fattuale, dal momento che il teatro è come la musica: semplicemente esiste e si manifesta (cfr. Guccini, 2005a, p. 12). Allo stesso modo, la narrazione si fonda sul superamento della finzione scenica – e la conseguente illusione che quanto si svolge alla ribalta riproduca mimeticamente il reale – per cui il narratore si esibisce con la propria identità non sostituita, come nel caso di Marco Paolini che, quando racconta il *Vajont*, non ricorre alla mediazione del personaggio drammatico, ma si assume in prima persona la responsabilità dell’enunciazione in atto: al massimo, il narratore si presenta “nelle trasparenti vesti di *alter ego* indistinguibili dalla propria privata identità” (Guccini, 2011, p. 82), come nel caso di Nicola negli *Album*. Lo stesso criterio anti-finzionale riguarda gran parte delle produzioni dei narratori della ‘seconda generazione’, come per Ascanio Celestini, benché l’autore-attore romano utilizzi strategie narrative più complesse, spesso articolando le proprie affabulazioni nella forma del ‘monodramma di narrazione’ (cfr. Guccini, 2005b, pp. 60-61), in cui cioè il racconto è indirizzato a un narratario interno come ad esempio la ‘bassetta nana’ in *Radio Clandestina* o Mazzini in *Pro patria*.

A proposito del rapporto dei narratori con le principali tendenze del contemporaneo teatro di innovazione e ricerca, sono particolarmente interessanti alcune dichiarazioni di Laura Curino che ricorda gli esordi del Laboratorio Teatro Settimo (fondato dalla stessa attrice con altri teatranti, tra cui il regista Gabriele Vacis<sup>5</sup>):

Le due correnti più importanti erano, da una parte, il “teatro povero” di Grotowski; dall’altra il “post-moderno”: i Magazzini, Barberio Corsetti, Martone. Noi ci sentivamo ugualmente estranei ad entrambe le tendenze [...]. Avevamo voglia di raccontare al pubblico qualcosa con cui questo pubblico potesse confrontarsi: certo, attraverso moduli espressivi nuovi, ma il nostro lavoro era indirizzato in modo altrettanto profondo sui contenuti. Per ottenere questo,

<sup>5</sup> Su Laboratorio Teatro Settimo, cfr. Pérez Andrés (2016).

dovevamo trovare una forma di relazione. [...] Avevamo anche un certo imbarazzo nei confronti di una cultura post-moderna, fondata sulla commistione di linguaggi, di giustapposizione testuale, di rottura della continuità del racconto: al contrario a noi piaceva una parola “fluida”, discorsiva [...]. Per noi era importante “chiacchierare”, parlare, comunicare: il nostro era un teatro di forte comunicazione. [...] La nostra è una matrice di forte derivazione popolare, non eravamo un gruppo d’*élite* intellettuale come quelli del post-moderno, ma allo stesso tempo non rifiutavamo la società per chiuderci in un altro mondo, come facevano i gruppo del “teatro povero”. Noi eravamo immersi nella società (Curino in Soriani, 2009, pp. 159-160).

Anche Celestini esprime la propria lontananza ed alterità rispetto al teatro di ricerca e innovazione e, al contempo, rispetto alla prassi produttiva dei registi:

Non sono Ronconi che dirige gli attori come i leoni al circo di Nando Orfei, né come i registoni dell’avanguardia che fanno fare il training ai loro attori ammaestrati (Celestini in Filice, 2016, p. 65).

Quello dei narratori, al contrario, è un teatro comunicativo ed identitario per cui alla finzione del personaggio si sostituisce l’identità biografica e personale del narratore che agisce in scena ed interagisce con l’uditorio. Tuttavia, il rapporto tra attore e personaggio drammatico è stato declinato in modalità e forme differenziate: in *Kohlhaas*, ad esempio, Baliani racconta epicamente in terza persona, anche se talora si concede “momenti di assoluta ‘stanislavskianità’” (Baliani in Soriani, 2009, p. 150), immedesimandosi ad esempio nel protagonista eponimo della *pièce* – come nel passo della morte della moglie Lisetta – senza tuttavia mimarne “i tratti di riconoscibilità esteriore”, ma piuttosto imitandone “le reazioni emotive agli snodi fondamentali della vicenda” (Pasqualicchio, 2016, p. 223). Ha detto Baliani:

Sta morendo la donna della mia vita, ma non mia, della vita di Kohlhaas che in quel momento io sono, sì, lo sono, senza essere lui per intero. Essendo una narrazione, infatti, un attimo dopo dovrò riprendere il racconto in terza persona e so che non posso permettermi una commozione duratura (Baliani, 2017, p. 52).

Per Baliani “il narratore deve essere capace di non confondersi troppo con le proprie creazioni mimetiche”, ma limitarsi ad offrire micro-indizi gestuali, vocali o posturali per permettere allo spettatore di avere una “fugace visione” di ciò che il narratore sta raffigurando, affinché lo spettatore stesso possa completare tale visione “interiormente e farsene una memorabile immagine dentro di sé” (Baliani, 2017, p. 33). Insomma, durante l’ascolto di un racconto, il pubblico “è costretto a costruirsi con l’immaginazione le visioni che il narratore suggerisce e stimola” (Baliani, 2017, p. 90) con le parole e con il corpo.

Anche la performatività di Celestini si fonda su una fissità affabulatoria che è finalizzata a suscitare, nella mente del pubblico, le immagini evocate per mezzo del *logos*: “È come se proiettassi un film. Lo spettatore vede il film, non vede chi lo proietta” (Celestini, 2015, p. 24). Lo stile attoriale di Celestini, insomma, si basa su una vocalità neutra che rifiuta “la recitazione trombona di tanto teatro convenzionale” (Celestini, 2015, p. 25) e si fonda su una “totale indifferenza al ‘mimare’, al ‘dare voce’ e ‘corpo’ ai differenti personaggi attraverso risorse plastiche e imitative” (Vescovo, 2015, p. 184). Del resto, a livello performativo, nei suoi racconti si rilevano differenze quasi impercettibili tra il narratore ed i personaggi della *fabula* a cui, di tanto in tanto, Ascanio demanda la parola. È interessante, da questo punto di

vista, il racconto dello stesso Celestini a proposito della reazione di un critico ad una messinscena di *Fabbrica* in traduzione romena a Timisoara:

Il critico [...] criticava il testo definendolo non teatrale. Diceva che non ci sono personaggi. Io ho provato a dire che ce n'erano in grande quantità, ma lui non riusciva a distinguerli dal narrante-scrittore che parlava alla madre (Celestini, 2011, p. 11).

Tuttavia, l'esperienza televisiva e cinematografica (Celestini ha diretto ed interpretato *La pecora nera* e *Viva la sposa!*) ha indotto l'autore-attore romano ad intraprendere un percorso di avvicinamento al personaggio, magari evocato per mezzo di un trasformismo da cabaret come nel caso del Secondino Merda in *Pro Patria* o in alcune *silhouette* di *Io cammino in fila indiana*: "Tutto il pezzo che faccio con gli occhialoni da deficiente [...] prima del film non l'avrei fatto" (Celestini in Celestini & Lega, 2012, p. 69). Ha dichiarato Ascanio a questo riguardo:

È molto importante che in quel momento io non sia troppo diverso da un buffone qualunque, da un Panariello. Con la differenza che Panariello non si prende delle responsabilità, io cerco di prendermele (Celestini in Celestini & Lega, 2012, p. 99).

Gli assoli di Mario Perrotta, invece, si servono della *dramatis persona*, come nel caso di *Italiani cincali* in cui il racconto è affidato ad un personaggio – il postino Pinuccio – che l'attore raffigura oscillando tra il macchietismo da avanspettacolo e l'immedesimazione, tanto che lo stesso Mario sostiene: "La mia forza di interprete sta nella mimesi" (Perrotta in Soriani, 2012, p. 43), per quanto si tratti di un'immedesimazione costantemente spezzata, dal momento che di tanto in tanto l'attore emerge – con la propria voce – dal mondo d'invenzione. Altri narratori, come nel caso di Marco Paolini negli *Album* o di Laura Curino nella dittologia sugli Olivetti, alternano passi diegetici a sequenze rappresentative, in cui si moltiplicano in un coro di personaggi (addirittura 35 in *Passione* della Curino!), o meglio *silhouette* stilizzate e raffigurate in maniera sintetica, allo stesso modo di un ritrattista che disegna a carboncino evidenziando soltanto i tratti essenziali di ciascun personaggio evocato, rifiutando l'immedesimazione alla Stanislavskij e, di conseguenza, inibendo il meccanismo dell'identificazione dello spettatore nel personaggio drammatico (di cui ha parlato Freud). Nelle 'orazioni civili', invece, Paolini esibisce una performatività più sobria e trattenuta, in cui i movimenti e le azioni fisiche tendono a ridursi all'essenziale, anche se "ogni tanto elasticizza il proprio corpo quale mimo provetto, [...] in una gradevole alternanza tra colloquio col pubblico e momento espressivo, tra recitativo potremmo dire giornalistico e aria poetica, come nel *Fo migliore*" (Puppa, 2014, p. 285).

Peraltro, la soppressione del principio di finzione è un elemento tipico della contemporanea comunicazione massmediologica, dai *talk show* ai *reality show*, per cui lo spettatore è abituato ad ascoltare e confrontarsi, più che con personaggi, con persone in carne ed ossa che esibiscono se stesse. Tuttavia, esiste pur sempre uno scarto tra l'identità biografica, intima e personale, e l'Io che il *performer* costruisce oppure ha costruito una volta in scena, assolvendo una funzione in qualche modo pubblica. A questo riguardo, ad esempio, ha dichiarato Celestini:

Quelle [...] volte che sono andato in scena come «Ascanio Celestini» [...] il fatto che io sia «Ascanio» non vuol dire che quell'«Ascanio» lì [...] combaci esattamente con «me» quando sto per conto mio a casa con mia moglie e mio figlio (Celestini in Celestini & Lega, 2012, p. 98).

La scelta della modalità narrativa, rispetto all'apprendistato svolto nell'alveo della Ricerca, si connota per i narratori della 'prima generazione' come un tentativo di riconquista della parola – dopo anni di egemonia di un teatro sostanzialmente sensoriale e visivo – e del racconto perché, come sostiene Paolini, raccontare è “un modo di contare, di tenere il conto, elencare, riassumere per rendere comprensibile” (Paolini in Del Giudice-Paolini, 2001, p. 31). Anzi, la riscoperta di un teatro comunicativo, forse, deriva proprio dall'insofferenza nei confronti di un teatro 'novecentista' che ha puntato quasi esclusivamente sulla presenza fisica e corporale dell'attore, con conseguente marginalizzazione delle istanze comunicative. Dice ad esempio Paolini:

Ho iniziato a studiare la lezione dei maestri della Ricerca, ma poi mi sono messo a “parlare” sopra le azioni fisiche. Così è cambiato tutto: se mi muovevo troppo in scena, per il pubblico diventava impossibile seguire il mio discorso (Paolini in Soriani, 2009, p. 175).

Raccontare una storia significa anche, e soprattutto, collocarsi all'interno della Storia (con la S maiuscola), dal momento che ogni narrazione presuppone uno svolgimento temporale che abbraccia passato, presente e futuro: un racconto è “qualcosa che richiede una costruzione di senso, un principio e uno sviluppo, un dipanarsi del tempo” (Baliani, 2017, p. 7). Superate le poetiche della post-modernità, che si sono nutrite della presunta 'fine della Storia', per dirla con Fukuyama, i narratori avrebbero riscoperto il gusto di raccontare il passato per comprendere il presente e progettare il futuro (per parafrasare Gramsci), al punto che il loro teatro sembrerebbe presupporre un orientamento filosofico neo-realista (cfr. De Marinis, 2013, p. 90). A questo riguardo, ha detto Paolini:

Siamo abituati alla percezione di una realtà che ci si presenta frammentata, dotata di una sintassi senza sintesi, paratattica. [...] In questo contesto [...] manca la capacità di elaborare il senso, la consequenzialità delle azioni, i nessi causali e via dicendo. La narrazione sopperisce a questa mancanza perché per sua natura è consequenziale, stabilisce nessi tra i fatti. Ha un inizio, uno svolgimento ed una fine, perciò esprime sempre un significato (Paolini in Prono, 2012, p. 244).

Oltre al magistero di Fo e la lezione dei maestri della Ricerca, tra le esperienze formative dei narratori non si può disconoscere l'importanza dell'esperienza che molti di essi hanno maturato nell'ambito del teatro-ragazzi. Il primo spettacolo di narrazione di Paolini, *Adriatico*, è ad esempio un lavoro destinato a un pubblico di adolescenti per quanto, alla genesi della prima affabulazione dell'autore-attore veneto, abbia concorso anche una certa casualità: Paolini è ingessato perché si è rotto una gamba e, quindi, non può agire sulla scena, per cui Gabriele Vacis gli propone di restare seduto su una sedia e raccontare una storia. Il teatro-ragazzi è stata una palestra anche per Baliani e per la Curino, dal momento che ha permesso loro di affinare tutta una serie di tecniche necessarie a catturare l'attenzione dello spettatore: “Il lavoro coi ragazzi – ricorda ad esempio la Curino – ci ha permesso di frequentare moduli di rapporto e di relazione” (Curino in Soriani, 2009, p. 158). I ragazzi, infatti, non sono educati alla ricezione teatrale né nascondono un eventuale calo di concentrazione o il sopraggiungere della noia, per cui i narratori della 'prima generazione' sono stati spinti ad attivare e sperimentare una serie di strategie comunicative – verbali ed extra-verbali – finalizzate a tenere desta l'attenzione, la curiosità e l'interesse degli spettatori: si tratta di un insieme di tecniche che poi riverseranno nella loro pratica scenica anche quando realizzeranno spettacoli per adulti. Si pensi, ad esempio, a tutti quegli elementi che

hanno a che fare con la comunicazione infantile, come le dittologie sinonimiche o le ripetizioni (anche foniche: rime, assonanze, allitterazioni), e tutti quegli elementi tipici dello stile formulaico della fiaba e della letteratura per l'infanzia. Si pensi anche al costante tentativo dei narratori di sollecitare e coinvolgere gli spettatori così da inglobarli nell'evento scenico, ad esempio attraverso l'allocuzione diretta alla platea come nel caso di quelle che Baliani (citando Ernst Bloch) definisce come 'cadute nell'ora', quando cioè "durante una narrazione, il raccontatore salta nel tempo presente, abbandona il tempo nel quale si svolgeva il racconto e accede al *qui ed ora* del momento storico in cui si vive" (Baliani, 2017, p. 89).

Insomma, l'esigenza dei narratori è stata quella di costruire una nuova relazione con lo spettatore, per cui non sorprende che il pubblico degli spettacoli di affabulazione si trovi ad essere compartecipe dell'evento scenico, dal momento che non è più ridotto al ruolo di *voyeur* che spia di nascosto le vicende che si svolgono alla ribalta, comodamente seduto davanti a quell'immaginaria quarta parete che a teatro separa il palco dalla platea. Ha detto Baliani:

Il gran lavoro dell'immaginazione per completare ciò che il narratore solo suggerisce [...] lo compie lo spettatore. In un racconto l'attore narrante chiede sempre allo spettatore una complicità [...]. È questa complicità che rende la narrazione teatrale oggi tanto rivoluzionaria (Baliani, 2012, p. 131).

Quello dei narratori, quindi, è un teatro che si fonda su un'intensa comunicazione verticale tra la scena e la sala: insomma, nel teatro dei narratori l' "asse del teatro" è prioritario rispetto all' "asse della messa in scena" (Lehmann, 2010, p. 6), cioè la comunicazione tra l'attore e il suo pubblico è ben più importante di quanto accade sul palco. Anzi, gli spettatori dei narratori non sono soltanto coinvolti nella fruizione scenica, ma per certi versi divengono co-autori: quelli dei narratori, infatti, sono spettacoli che si fondano su una formalizzazione drammaturgica progressiva, dal momento che i testi delle affabulazioni si definiscono *in itinere* attraverso il contatto con il pubblico durante la *tournee*, sulla base del responso e delle reazioni di questo. Adirittura, nel caso del *Vajont*, Paolini ha dichiarato di aver modificato il testo dello spettacolo sulla base delle informazioni via via ricevute dagli spettatori che si fermavano a parlare con lui alla fine delle varie repliche. Gli spettacoli dell'autore-attore veneto, insomma, nascono da una "scrittura di servizio" (Paolini in Bonicelli, 2010) in quanto restano sempre aperti alla rielaborazione, anche dopo il debutto: se il testo presenta debolezze o incongruenze alla verifica della scena – dice Marco – "lo metto a posto, lo perfeziono e lo ripropongo" (Paolini in Bonicelli, 2010). Anche Baliani, quando realizza uno spettacolo di affabulazione, preferisce "lasciare un notevole margine all'improvvisazione verbale" (Baliani, 2017, p. 159), dal momento che la testualità (più o meno) definitiva andrà determinandosi attraverso le varie repliche, in base alla reazione degli spettatori:

Sono gli occhi di chi ascolta a divenire per me essenziali per capire se la storia funziona, dove vacilla. Se in un dato punto del racconto avverto insinuarsi la distrazione o un accenno di noia, vuol dire che quel passaggio non attiva immaginazione (Baliani, 2017, p. 163).

La dimensione provvisoria di una drammaturgia costantemente *in fieri* è un aspetto che caratterizza tutta la tradizione italiana dell'autore-attore, da Petrolini a Dario Fo: per l'autore che mette in scena i copioni da lui stesso confezionati, infatti, il contatto col pubblico diventa lo strumento per verificare il testo e, proprio attraverso il contatto col pubblico, il testo può essere rielaborato, per mezzo di rimaneggiamenti successivi o di sequenze improvvisate

direttamente alla ribalta che possono essere accolte all'interno dell'affabulazione nei seguenti allestimenti ed infine confluire nell'eventuale pubblicazione cartacea (cfr. Soriani, 2020, pp. 10-11).

Le verità che i narratori affermano e sostengono dal palco riflettono espressamente il punto di vista soggettivo dei narratori stessi, per cui i loro racconti non si fondano sull'obiettività e l'imparzialità. La contemporanea proliferazione dell'informazione massmediologica, invece, segue il canone di una presunta impersonalità asettica, dal momento che i mezzi di comunicazione di massa tendono a generare “opinioni attraverso l'iterazione dei dati e delle asserzioni, sostituendo l'obbligo della dimostrazione con l'enfaticizzazione della tesi” (Guccini, 2011, p. 69). Al contrario, i narratori raccontano fatti e vicende che sono sempre filtrate da una prospettiva personale, dal momento che l'identità del narratore ed il suo punto di vista (parziale, o meglio partigiano) sono palesi, spesso dichiarate. Anche da questo punto di vista il teatro dei narratori è profondamente identitario: spesso il narratore è “testimone di qualcosa e ha urgenza di raccontarlo, spesso è portavoce individuale di una memoria collettiva che magari parte dal dato autobiografico” (Cannella, 2020, p. 31). È questo il caso di *Corpo di Stato* di Baliani in cui l'episodio della storia pubblica e collettiva – il sequestro e l'omicidio di Aldo Moro – è raccontato attraverso i ricordi autobiografici dello stesso autore-attore: l'evento pubblico è collocato sullo sfondo, mentre in primo piano si ripercorrono alcuni momenti della vita personale dell'autore-attore. È questo anche il caso di molti spettacoli di Ascanio Celestini, in cui il riferimento all'autobiografismo permette di collocare l'affabulazione in “un'angolazione personale senza pretese totalizzanti” (Barbalato, 2012, p. 143). Si pensi, ad esempio, a *Scemo di guerra*: si tratta di una narrazione che nasce sviluppando un racconto del padre che Celestini ha ascoltato per tutta la vita: il protagonista di *Scemo di guerra* è proprio il padre di Ascanio che – nell'affabulazione – è accompagnato dal nonno dell'autore-attore romano, il Sor Giulio presente già in *Radio Clandestina*. Tuttavia, anche nelle produzioni non tarate sulla propria esperienza personale confluiscono suggestioni e spunti autobiografici: si pensi a *Pro patria*, in cui figura il ricordo dell'umiliazione subita in passato, quando Ascanio aveva accompagnato a lavoro il padre, restauratore di mobili antichi, ed una nobildonna romana aveva rimproverato entrambi per non aver utilizzato la porta di servizio. Perlopiù Celestini conosce le informazioni e le notizie su cui impernia le sue affabulazioni per essere “stato testimone di alcune testimonianze” e non necessariamente per il fatto di essere stato “testimone diretto” (Celestini in Guccini, 2018, p. 184): così, “il testimone reale costituisce [...] una fonte, un antecedente, una scheggia che resta incuneata nella narrazione” (Guccini, 2018, p. 184) come la voce dell'operaia in *Fabbrica* o del ‘malatino’ in *La pecora nera*. Questo insieme di testimonianze – reperite per mezzo di interviste e colloqui con i protagonisti degli snodi che Ascanio affronta in scena – sedimenta e si stratifica nella coscienza dell'autore-attore romano, al punto da divenire parte della sua stessa identità. Si tratta cioè di un bagaglio personale di conoscenze che, una volta sul palco, Celestini riversa sulla sala operando una sorta di montaggio a soggetto, variabile di sera in sera: “Metto insieme storie, interviste, persone e luoghi, poi improvviso, per me l'improvvisazione è tutto” (Celestini in Maccari).

L'identità dell'attore si manifesta anche nella lingua con cui i narratori realizzano i propri spettacoli: con l'eccezione di Baliani che in scena si esprime in lingua nazionale, i narratori non si servono dell'italiano neo-standard che caratterizza la gran parte del teatro ufficiale italiano e della comunicazione massmediologica, ma portano sulla scena una “lingua del

corpo” (Puppa, 2007, p. 11) caratterizzata da una marcata vicinanza all’oralità, con l’adozione di un registro medio-basso in cui elementi linguistici regionali si fondono con lemmi ed espressioni prettamente dialettali. Non si tratta tuttavia di una lingua imitativa, dal momento che il dialetto utilizzato non è restituito in modo filologico: anzi, è una lingua altamente formalizzata, e dunque artificiale e personale, in cui il dialetto o il vernacolo sono sottoposti ad un processo di alterazione ed elaborazione artistica. Ad esempio, Celestini si serve di un romanesco che riecheggia la lingua di strada dei borgatari romani, ma che al contempo l’autore-attore contamina con i procedimenti stilistici tipici della narrazione fiabesca (dittologie sinonimiche, stile formulaico, ecc.); Paolini utilizza un “un veneto chiamato postisso, finto, che mescola le parole” (Paolini in Bonicelli, 2010), ovvero una *koinè* stratificata in senso diatopico con la mescolazione del veneziano con idiomi dell’entroterra veneto ed in senso diacronico con echi del pavano di Ruzzante; Enia elabora una *pastiche* tra italiano e dialetto palermitano (con un marcato utilizzo di figure semantiche finalizzate ad accentuare la dimensione carnale e corporale della lingua), ecc.

UN TEATRO CONSOLATORIO? Si potrebbe dire che quella dei narratori è una teatralità anti-drammatica che si colloca lungo la direttrice inaugurata dal ‘teatro epico’ teorizzato e realizzato da Bertolt Brecht (anzi, lungo la tradizione della teatralità popolare, inconsapevolmente epica, che ha trovato espressione nella pratica dei contastorie e dei frottolanti, fino ai giullari medievali). Oltre al rifiuto dell’immedesimazione dell’attore nel personaggio, ad apparentare il teatro dei narratori al ‘teatro epico’ di Brecht è il rapporto diretto del narratore con la sala: il drammaturgo tedesco, infatti, auspicava e proponeva un teatro in cui lo spettatore assumesse un ruolo critico nei confronti della vicenda esposta alla ribalta, perché questa stessa attitudine critica si riversasse al di fuori della sala teatrale, cosicché gli spettatori potessero divenire cittadini attivi e consapevoli. Il modello di Brecht è senz’altro presente in Fo che, come detto, apre la strada a molti narratori delle generazioni a lui successive: si pensi, soprattutto, ad alcune commedie degli anni ’60, come nel caso di *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* che l’autore-attore lombardo costruisce come un ‘dramma storico’ alla maniera del *Galileo* di Brecht. Il lavoro del drammaturgo tedesco ha sicuramente influenzato anche alcuni narratori come Marco Baliani, che ha conosciuto e studiato la lezione brechtiana attraverso la mediazione di Carlo Formigoni (anzi, proprio un laboratorio estivo con Formigoni spinge Baliani a maturare la decisione di dedicarsi professionalmente al teatro), o Marco Paolini e Laura Curino che da giovani hanno messo in scena alcuni testi di Brecht. Tuttavia Brecht agisce in un contesto storico-culturale in cui esiste un codice drammatico di riferimento: quello che il drammaturgo tedesco definiva come la ‘forma aristotelica del teatro’, ovvero quella forma che i trattatisti classicisti del ’500 avrebbero derivato dalla *Poetica* aristotelica. I narratori, al contrario, agiscono in un periodo in cui il codice drammatico è già stato frantumato, soprattutto ad opera del teatro di innovazione e sperimentazione: in questa prospettiva – come detto – il recupero di una teatralità che si fonda sul *logos* e sull’esposizione di una *fabula* organica e coesa risulterebbe proprio una reazione alla ‘poetica del frammento’ di gran parte del teatro ‘novecentista’.

Da questo punto di vista, però, si può innescare una situazione paradossale, perché il successo dei narratori – come anticipato – attira spettatori non abituali di eventi e *happening* scenici, ma spesso si tratta di un pubblico che si reca a teatro perché condivide l’immaginario e il sistema valoriale dei vari narratori: insomma, un pubblico preventivamente allineato su idee politico-sociali affini a quelle trasmesse dal palco. Così, il rischio di molti spettacoli di

narrazione è quello di fallire nel proprio intento didascalico e contro-informativo e, quindi, contestativo dello *status quo*: lo spettatore (già ‘fidelizzato’) non riceve un messaggio contro-informativo né viene coinvolto in un processo verso l’attivazione e la consapevolezza. Anzi, si può ingenerare un meccanismo autoreferenziale per cui il pubblico cerca nelle parole del narratore la conferma delle proprie idee: così, il narratore finirebbe per perdere una funzione di critica e provocazione nei confronti della platea, tendendo anzi a proporre un atteggiamento autoidentificativo tra emittente e ricevente, per cui la polarità negativa è fuori dallo spazio teatrale (i fascisti, i razzisti, gli speculatori, gli affaristi, ecc.), mentre la polarità positiva si trova all’interno della sala. La narrazione, cioè, indurrebbe nello spettatore la sensazione di aver compiuto un’azione moralmente giusta e, pertanto, gratificante e assolutoria, in quanto consoliderebbe la validità delle idee dello spettatore stesso. Ha dichiarato Baliani:

Si costringe il pubblico ad una chiamata a correo, per indignarsi insieme al narratore delle efferatezze commesse dai cattivi della storia [...]. Lo spettatore [...] si compiace [...] di essere lì in quell’occasione, come per una dimostrazione di senso civico, ed esce dal teatro con la sensazione di aver compiuto una buona azione (Baliani, 2012, p. 58).

Senza dimenticare, come hanno rilevato altri, il rischio di un implicito atteggiamento ricattatorio nei confronti del pubblico, per cui “se non ti piace questo lavoro, vuol dire che stai dalla parte dei cattivi” (Ponte di Pino, 2010). Non a caso Celestini ha dichiarato:

Penso che questo “buonismo” sia un po’ pericoloso: già il teatro è un rito, per cui lo spettatore partecipa ad un evento i cui presenti hanno sempre ragione; in più finisce per innescare un meccanismo consolatorio, per cui andiamo a teatro per farci dire che abbiamo ragione! (Celestini in Soriani, 2009, p. 212)

Insomma, il senso di un evento teatrale dipende anche dal contesto entro cui si produce e realizza: un messaggio antagonista rispetto agli interessi dell’*establishment* perde la propria potenzialità controinformativa se indirizzato, da una parte, alla ‘borghesia’ (più o meno illuminata) dei teatri ufficiali che – nonostante l’atteggiamento *liberal* affine a quello dei sovrani rinascimentali nei confronti delle licenze del buffone – di questo stesso *establishment* è una componente; dall’altra, agli ‘spettatori di professione’ del circuito della Ricerca che, perlopiù, condividono il sistema valoriale (tendenzialmente progressista) propagandato dalla scena. Al di là delle tematiche affrontate e delle forme utilizzate, il rischio – come detto – è quello di un teatro che ambisce a farsi strumento civile e controinformativo, ma che alla fine si riduce ad una conversazione tutta interna ad una minoranza che si parla allo specchio, mentre la società reale resta (nei fatti) esclusa da tale comunicazione. In questa prospettiva, il modello ideale di massima coerenza tra *engagement* e contesto in cui realizzare la propria comunicazione antagonista (per quanto si tratti ovviamente di un modello non più agibile, per il radicale cambiamento della società e delle sue organizzazioni politiche e culturali) è offerto da Dario Fo e Franca Rame che nel ’68 decidono di abbandonare il circuito ufficiale dei teatri pubblici, finanziati dell’Ente Teatrale Italiano, per esibirsi all’interno delle Case del Popolo in collaborazione con il Partito Comunista Italiano e l’Arci. Ha ricordato la Rame:

Noi raccontavamo la storia delle lotte fra la classe egemone e i sottomessi, ma i sottomessi non erano mai o quasi mai fra il pubblico che assisteva, anche perché i teatri in Italia sono frequentati in massima parte da borghesi [...]. Quindi per essere coerenti avremmo dovuto recarci negli spazi solitamente frequentati da proletari, cioè le Case del Popolo (Rame, 2009, pp. 143-144).

Del resto, nonostante il successo ‘popolare’ dei narratori, le sale teatrali italiane restano tutt’oggi un luogo di svago di un pubblico ad alta scolarizzazione e perlopiù benestante: gli studi sociologici e demoscopici attestano che circa l’80% degli spettatori teatrali italiani è in possesso di un diploma o di una laurea e, per quanto riguarda il reddito, prevalgono le presenze dei ceti medi e medio-alti. Si tratta di un pubblico che si mostra “sensibile a tutti gli altri tipi di offerta culturale, dai concerti di musica classica, al teatro lirico, alla danza e al balletto; notevole è anche la frequentazione di musei, mostre, gallerie ecc.” (cfr. Sciarelli & Tortorella, 2004, pp. 58-59). Per evitare il rischio dell’autoreferenzialità, molti narratori hanno cercato di uscire dal circuito dei teatri per confrontarsi con un pubblico non appartenente all’élite socio-culturale, a cominciare dai vari passaggi televisivi in cui i narratori si sono rivolti al “telespettatore medio più che a un improbabile target di appassionati di prosa” (Marchiori, 2020, p. 50). Peraltro, la stessa esigenza è stata avvertita da tutti quei teatranti che, negli ultimi anni, hanno assegnato al *medium* teatrale una finalità civile e politica, come nel caso del progetto *Arrevuoto* realizzato da Marco Martinelli con i ragazzi di Scampia.

Si pensi ad esempio a certe scelte di Paolini: consapevole che “il teatro civile è anfibio, nasce e respira fuori dall’edificio teatrale” (Paolini in Ponte di Pino, 2009), all’apice del suo successo Marco ha iniziato a collaborare con i Mercanti di Liquore, realizzando una serie di spettacoli di affabulazione con musica, secondo una modalità in qualche modo affine al teatro-canzone di Gaber. Con i Mercanti, Paolini si è esibito nelle balere e nei locali da ballo, alla ricerca di un pubblico non-pubblico, ovvero un pubblico che non conoscesse preventivamente il lavoro dell’autore-attore veneto e non lo riconoscesse come voce autorevole a cui affidarsi ed in cui rispecchiarsi. Forse, è sempre in questa ottica che si deve interpretare anche la collaborazione col violoncellista Mario Brunello per lo spettacolo-concerto *Verdi, narrar cantando*, in cui le arie delle opere verdiane si alternano ed incastrano con passi tratti dai libretti recitati da Paolini, unitamente ad aneddoti relativi alla vita del musicista ed alla lettura di un articolo di Filippo Tommaso Marinetti in cui si raccontano i funerali di Verdi. Lo spettacolo è rivolto ad un “pubblico trasversale”, come ha detto Brunello, dal momento che si rivolge agli spettatori di Paolini, ma anche agli ascoltatori abituali del violoncellista, senza ignorare il vasto pubblico dei melomani. Insomma, anche in questo caso, l’esigenza per Paolini è stata quella di superare una concezione conservativa di un teatro inteso come un “bene culturale protetto” e, quindi, quella di immaginare e realizzare “altri spettacoli in altri edifici” (Paolini in Cumani, 2018).

Anche altri narratori hanno sperimentato modalità artistico-comunicative alternative rispetto al *medium* teatrale: ad esempio, Celestini si è cimentato nella scrittura e nella realizzazione di canzoni che dapprima ha pubblicato nel cd *Parole sante* e poi ha presentato in forma di concerto al di fuori dei tradizionali contesti teatrali durante l’estate del 2009. Ha detto Ascanio:

Nella musica mi pare ci sia la possibilità di una comunicazione più rapida ed immediata. Rispetto al linguaggio teatrale, che spesso è di una tale complessità da essere decodificato solo da una ristretta élite, per comunicare con la musica c’è bisogno di meno parole, di meno discorsi, di meno sovrastruttura. [...] Questo permette che il discorso sia più precisamente politico, nell’accezione più ampia del termine, in quanto rivolto all’intera cittadinanza, senza nessuna esclusione (Celestini in Soriani, 2009, p. 207).

Si pensi ancora, sempre nel caso di Celestini, ai film da lui realizzati oppure al festival *Bella ciao* che per qualche anno ha organizzato e diretto nelle borgate romane: il programma della seconda edizione, ad esempio, prevedeva anche alcune improvvisazioni estemporanee che – secondo una logica di intervento sul territorio alla ricerca di un contatto diretto con un pubblico tradizionalmente escluso dalla fruizione teatrale – artisti di strada e clown conducevano all’interno dei non-luoghi della disidentità contemporanea, come ipermercati e centri commerciali. Oppure si pensi ad alcune recenti produzioni di Ascanio in cui l’autore-attore, più che stabilire un rapporto di complicità con il pubblico, ricorre a strategie di provocazione e destabilizzazione del pubblico stesso, come nel caso di *Discorsi alla nazione*: Celestini accoglie gli spettatori attraverso una sorta di antiprologo, con cui presenta lo spettacolo ed avanza qualche battuta sulla situazione politica italiana per compiacere una platea progressista, accorsa in sala per ascoltare un teatrante dichiaratamente di sinistra (il performer ripete: “Noi di sinistra”, o locuzioni simili). Battuta dopo battuta, però, ci si accorge che non si tratta di un antiprologo, ma dello spettacolo vero e proprio e che ad interagire col pubblico non è il narratore, ma un personaggio di invenzione che, da una parte, dichiara continuamente la propria appartenenza politica, tanto che afferma spesso “Io sono di sinistra”; dall’altra, infarcisce il proprio discorso con tutti i luoghi comuni della retorica populista, esprimendo la propria insofferenza per i migranti, gli omosessuali, le prostitute africane, ecc. Insomma, Celestini dapprima innesca un meccanismo di avvicinamento e familiarizzazione con la sala, poi delude le aspettative del pubblico costringendolo a confrontarsi con una cultura reazionaria che, magari inconsapevolmente, è stata interiorizzata anche dagli stessi spettatori di sinistra. Sempre sulle modalità del ‘politicamente scorretto’ Celestini ha impostato anche il recente *Barzellette*, nella cui edizione a stampa si legge:

[Le barzellette] sono il catalogo degli esseri umani che siamo noi. Ci raccontano cosa siamo diventati. Ci ridiamo addosso quando sentiamo le storielle contro i negri e gli zingari perché, anche quando ci pensiamo rispettosi degli altri, da qualche parte della nostra testa siamo xenofobi o ci piacciono quelli che lo sono (Celestini, 2019, p. 296).

Si tenga anche presente che il successo dei narratori, a teatro ma anche in televisione, ha indotto molte personalità non professioniste della scena a presentarsi alla ribalta per veicolare al pubblico un contenuto genericamente ‘impegnato’: insomma, si sono sempre più affermati e diffusi spettacoli di “teatro-documento, teatro denuncia, teatro-inchiesta, teatro-cronaca, con giornalisti, intellettuali, magistrati, politici e scienziati [...] che salgono sul palco, per leggere la Costituzione o atti di processi, per raccontare fatti di cronaca (giudiziaria, di solito) o per denunciare altri scandali” (De Marinis, 2013, p. 90). Probabilmente, si è pensato che il contenuto delle narrazioni, imperniate sull’*engagement* etico e civile, giustificasse e legittimasse l’evento scenico, al di là di una adeguata preparazione tecnica oppure di una reale ispirazione poetica (perché, alla fine, il teatro è e resta un fatto artistico). A questo riguardo, ha dichiarato Celestini con un certo sarcasmo:

In questi ultimi anni mi pare si siano moltiplicati gli esempi di spettacoli che pretendono di portare in scena un contenuto senza tanta attenzione al linguaggio. Anzi, ormai salgono sul palco giornalisti, giudici, preti, astronomi, medici... (Celestini, 2012, p. 208).

Ancora più caustiche le parole di Mario Perrotta:

Spesso si vedono giornalisti, scienziati e altri che, senza possedere i ferri del mestiere specifico e cioè il teatro, salgono in scena e “parlano”. [...] È diventato una “moda” andare a teatro per

sentire il noto giornalista che ti ripete le stesse identiche cose che ha detto in televisione, sul suo blog, nei video postati dovunque in rete e, per di più, nella stessa identica forma (Perrotta in Soriani, 2012, pp. 43-44).

Si tratta di operazioni para-teatrali, perché per realizzare un evento d'arte scenica non è sufficiente infarcire l'esposizione del *logos* con gli stereotipi della teatralità, nella sua accezione più comune e quotidiana: battute, smorfie, falsetti, accelerazioni del ritmo dell'eloquio e pause ad effetto. Senza dimenticare la necessità di incastonare il contenuto all'interno di una struttura drammaturgica che trasfiguri o rielabori tale contenuto in una forma in qualche modo artistica. Dice ad esempio Celestini:

Se usi la mediazione del rito culturale [...], allora [...] devi accettare che c'è il bisogno di raccontare quella storia, ma anche la necessità di costruire una struttura che la tenga insieme. [...] Non si può semplicemente dire: «Racconto questa storia perché è giusto che si conosca», perché se è solo giusto che si conosca, scrivi un articolo, scrivi un saggio, non ci fai uno spettacolo (Celestini in Celestini & Lega, 2012, pp. 93-94).

Per di più, sono produzioni in cui è persino difficile riconoscere una reale esigenza contro-informativa o genericamente antagonista: come rilevato da Perrotta, i giornalisti e gli intellettuali vari, che hanno affollato le scene negli ultimi anni, hanno perlomeno riproposto a teatro temi e questioni già noti al grande pubblico per essere stati precedentemente divulgati attraverso l'editoria o la televisione, ovvero attraverso mezzi di comunicazione che garantiscono maggiore capacità penetrativa nella società rispetto al *medium* teatrale (l'*audience* di una singola trasmissione su un canale nazionale è infinitamente superiore al numero degli spettatori di un'intera *tournee*!). Insomma, verrebbe da chiedersi se le motivazioni profonde di operazioni del genere non risiedano piuttosto nel compiacimento narcisista di personalità egocentriche che aspirano a confrontarsi con un pubblico di *fan* già informati sulle tematiche affrontate in scena, oppure – ancora peggio – nell'intento di monetizzare la notorietà conseguita proprio attraverso il piccolo schermo.

La questione riguarda anche i numerosissimi epigoni che – negli anni – hanno emulato le modalità drammaturgiche e performative dei vari Baliani, Paolini, Celestini, ecc., al punto che da anni si è imposto il *cliché* dell'attore solista che affabula restando seduto su una sedia. Il modello di riferimento è ovviamente *Kohlhaas* di Baliani, che ha dimostrato come sia possibile realizzare un grande spettacolo restando seduti su una sedia per tutta la durata della *performance*. Tuttavia, non si deve dimenticare che *Kohlhaas* costituisce una grande prova attoriale da parte di Baliani stesso che, benché seduto su una sedia, accompagna il *logos* con una perfetta partitura gestuale e vocale. Si pensi, ad esempio, alla battaglia a cavallo tra la banda di Kohlhaas e l'esercito del principe di Sassonia in cui il corpo e la voce dell'attore rendono “visibile lo scontro in un susseguirsi di gesti e suoni” che fanno “apparire lance, spade, corpi” (Baliani, 2017, p. 57), mentre al contempo il *performer* percuote il proprio corpo per evocare i rumori della battaglia e batte i piedi sulle assi del palco per riprodurre la corsa dei cavalli (è un *escamotage* che Baliani dichiara di aver derivato dall'aver visto in scena Mimmo Cuticchio). Molti epigoni dei narratori ‘maggiori’ hanno raramente raggiunto la potenza comunicativa e la consapevolezza scenico-attoriale dei capiscuola, oppure la capacità drammaturgico-attoriale di alcuni di loro: anzi, si è creduto che fosse sufficiente confrontarsi con un tema impegnato per realizzare *ipso facto* uno spettacolo teatrale, al punto che sono stati realizzati monologhi di affabulazione su moltissime delle tragedie della Storia

italiana dell'ultimo secolo (con conseguente logoramento del modello preso a riferimento). Ha detto Baliani:

Essere da soli in scena comporta una grande responsabilità, si deve avere qualcosa di urgente da raccontare [...] e solo se l'attore narrante o monologante [...] è animato da una necessità impellente il rapporto con lo spettatore funziona. [...] È facile invece cadere nell'ovvio, nello scontato, nella retorica terribile di chi si illude che, magari, mostrando un contenuto civile o politico, abbia già in tasca l'assoluzione della scena (Baliani in Bevione & Caretti, 2020, p. 19).

Insomma, come per ogni fatto d'arte, alla dimensione etica dovrebbe accompagnarsi anche una consapevolezza estetica, per quanto si debba riconoscere come molti giovani attori abbiano scelto la forma della narrazione soprattutto per una ragione di convenienza economica: un attore solo circuita più facilmente e ad un prezzo più contenuto di una compagnia. Del resto, il teatro italiano è in crisi economica da decenni, per cui per un attore è più facile costruirsi il teatro sulle proprie spalle e girare senza scenografia e senza costumi, piuttosto che lavorare all'interno di una *troupe* tradizionale.

### Riferimenti bibliografici:

- Adorno, T. W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.
- Baliani, M. (2012). *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*. Corazzano (PI): Titivillus.
- (2017). *Ogni volta che si racconta una storia*. Bari-Roma: Laterza.
- Barbalato, B. (2012). Il capitombolo di Mazzini: Pro Patria di Ascanio Celestini. *Carte Italiane*, 8, 141-159.
- Bevione, L., & Caretti, L. (2020). Libertà e responsabilità: l'arte di stare soli in scena. *Hystrio*, 33(4), 18-19.
- Bonicelli, P. (2010, 9 luglio). Marco Paolini mostra i muscoli (della memoria). *Araberara*.
- Cannella, C. (2020). Io sono una moltitudine, la scena-mondo dei narratori. *Hystrio*, 33(4), 30-32.
- Capitini, C. (1987, 3 novembre). Fo il concreto. *L'Arena*.
- Celestini, A., & Soriani, S. (2010). Del teatro politico in Italia. Ipotesi critiche. *Atti & Sipari*, 6, 12-15.
- Celestini, A. (2011). Preambolo. In B. Barbalato (cur.), *Le carneval verbal d'Ascanio Celestini* (pp. 11-19). Bruxelles: Peter Lang.
- (2014). Le vite ordinarie. *La Clé des Langues*. Disponibile da <http://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/le-vite-ordinarie>.
- (2015). *Un anarchico in corsia d'emergenza*. Roma-Bari: Laterza.
- (2012). [Senza titolo]. In S. Casi & E. Di Gioia (curr.), *Passione e ideologia. Il teatro (è) politico* (pp. 206-209). Bologna: Teatri di Vita.
- (2019). *Barzellette*. Torino: Einaudi.
- Celestini, A., & Lega, A. (2012). *Incrocio di sguardi*. Milano: Elèuthera.
- Cumani, C. (2018, 11 febbraio). Il piacere della lettura. "Attenti alle macchine ne sanno molto più di noi". *QN. Quotidiano nazionale*.
- Del Giudice, D., & Paolini, M. (2001). *Quaderno dei Tigi*. Torino: Einaudi.
- De Marinis, M. (2013). *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*. Roma: Bulzoni.

- Filice, N. (2016). La tradizione frammentaria dell'affabulazione come teatro: l'istanza autonoma del narratore tra lingua, rappresentazione, potere e popolo da Mistero buffo al nuovo teatro-narrazione e oltre. *Spunti e Ricerche*, 31, 62-83.
- Fo, D. (1987). *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi.
- (1990). *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione* (con L. Allegri). Roma-Bari: Laterza.
- Guccini, G. (cur.). (2005a). *La bottega dei narratori*. Roma: Dino Audino.
- (2005b). Poetiche e rituali di Ascanio Celestini. In A. Porcheddu (cur.), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini* (pp. 53-84). Udine: Il Principe Costante.
- (2011). Recitare la nuova performance epica. *Acting Archives Review*, 1(2), 65-90.
- (2016). Pasolini, los narradores, Saviano: los testigos de la historia. *Zibaldone. Estudios italianos*, 4(1), 188-204.
- (2018). Il testimone reale a teatro. In D. Orecchia & L. Cavaglieri (curr.), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance* (pp. 181-190). Bologna: Arti della performance: orizzonti e culture.
- Lehmann, H. T. (2010). Cosa significa teatro postdrammatico. *Prove di drammaturgia*, 1, 4-7.
- Maccari, B. [Senza data]. "Il teatro è trasformazione e improvvisazione", Ascanio Celestini porta in scena 'Laika'. Disponibile da <http://www.viewpointitaly.it/il-teatro-e-trasformazione-e-improvvisazione-ascanio-celestini-porta-in-scena-laika/>.
- Marchiori, F. (2020). *Media teatro memoria. Ustica e il teatro reticolare di Marco Paolini*. Bologna: Cue Press.
- Paolini, M. (2005). Album. Libretto (Uno). In *Gli Album di Marco Paolini / 1*. Torino: Einaudi.
- (2020). Introduzione. In F. Marchiori, *Media teatro memoria. Ustica e il teatro reticolare di Marco Paolini* (pp. 6-10). Bologna: Cue Press.
- Paolini, M., & Bettin, G. (2017). *Le avventure di Numero Primo*. Torino: Einaudi.
- Pasqualicchio, N. (2016). La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliai. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 4(1), 216-229.
- Pérez Andrés, J. (2016). El camino a la narración: el grupo Laboratorio Teatro Settimo y su presencia en los escenarios españoles. *Zibaldone. Estudios Italianos*, 4(1), 249-261.
- Ponte di Pino, O. (2009). Un teatro civile per un paese incivile? Una riflessione. Disponibile da <http://www.ateatro.it/webzine/2009/02/27/un-teatro-civile-per-un-paese-incivile-una-riflessione/>.
- (2010). Frontiere, censimenti, storie. Disponibile da <http://www.ateatro.it/webzine/2010/11/01/frontiere-censimenti-storie/>.
- Prono, F. (2012). Narrazione e impegno civile tra identità e negoziazione simbolica. In C. Simonigh (cur.), *Pensare la complessità per un umanesimo planetario* (241-249). Milano-Udine: Mimesis.
- Puppa, P. (2007). Lingua del torchio e lingua del corpo. In P. Puppa (cur.), *Lingua e lingue nel teatro italiano* (pp. 11-32). Roma: Bulzoni.
- (2010). *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*. Roma: Bulzoni.
- (2014). *La Serenissima in scena: da Goldoni a Paolini*. Pisa: ETS.

- (2018). Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione. In P. Benzoni *et alii* (curr.), *A vent'anni dal Nobel. Atti del convegno su Dario Fo. Pavia, Collegio Ghisleri, 23-24 maggio 2017* (pp. 63-71). Pavia University Press: Pavia.
- Rame, F. (2009). *Una vita all'improvvisa*. Milano: Guanda.
- Sciarelli, F., & Tortorella, W. (curr.). (2004). *Il pubblico del teatro in Italia*. Napoli: Electa.
- Soriani, S. (2008). Della Regia in Italia. Ipotesi critiche. *Atti & Sipari*, 2, 26-29.
- (2009). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Civitella in Val di Chiana (AR): Zona.
- (2012). Etica e poetica di un (non) narratore. Mario Perrotta intervistato da Simone Soriani. *Atti & Sipari*, 10, 43-45.
- (2017). Testo e contesto: Fo, i narratori e il teatro politico. In R. Cuppone (cur.), *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa* (pp. 380-389). Corazzano (PI): Titivillus.
- (2020). *Petrolini e Dario Fo: drammaturgia d'attore*. Roma: Fermenti.
- Tagliaferri, M. (2009, 26 novembre). Celestini: sono un idraulico. *Il Secolo XIX*.
- Taglietti, C. (2004, 13 ottobre). Paolini. L'ultima sfida. Non sono più "quello di Vajont". *Corriere della sera*.
- Vescovo, P. (2015). La voce sola e lo "schermo antico". In A. Anastasi & V. Di Vita (curr.), *La scena dell'oralità* (pp. 177-189). Roma-Messina: Corisco.

«In sul verde e 'n su' fiori». Il canto dei principi nella «Valletta fiorita» della *Commedia*.

---

«In sul verde e 'n su' fiori». The song of the princes in the *Comedy's* «Valletta fiorita».

CHIARA CAPPuccio

chiaraca@ucm.es / Universidad Complutense de Madrid

**RIASSUNTO:** In questo contributo si analizza la singolarità compositiva di uno dei luoghi del viaggio dantesco meno condizionati dal pensiero teologico medievale: l'Antipurgatorio. In esso si manifesta una libertà di invenzione e scrittura che converte i primi nove canti del Purgatorio in un terreno di sperimentazione tra i più fruttiferi della critica dantesca contemporanea. All'interno del vestibolo purgatoriale analizzeremo l'ultimo dei luoghi visitati dal personaggio prima di arrivare alle soglie della porta di san Pietro: la Valletta fiorita. Di questo luogo pre-edenico – quasi a sé stante all'interno della geografia antipurgatoriale – analizzeremo la confluenza di messaggi sonori e musicali che conducono alla costruzione di uno spazio liturgico molto più elaborato di quelli finora attraversati dal protagonista del poema.

**Parole chiave:** Valletta fiorita; Critica dantesca; Spazio liturgico; Medioevo

---

*Abstract:* In this contribution we analyse the compositional singularity of one of the places of Dante's journey least influenced by medieval theological thought: the Antipurgatory. It reveals a freedom of invention and writing that converts the first nine cantos of Purgatorio into one of the most fruitful grounds of experimentation in contemporary Dante criticism. Inside the purgatorial vestibule we will analyse the last place visited by Dante's character before arriving at the threshold of St. Peter's door: the "Valletta fiorita". Of this pre-Edenic place – almost independent within the antipurgatorial geography – we will analyze how sound and musical messages help construct a liturgical space which turns out to be much more elaborate than those previously crossed by the protagonist of the poem.

**Keywords:** «Valletta fiorita»; Dante's criticism; Liturgical space; Middle Ages

Recibido: 19 febrero 2021 / aceptado: 26 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---

1. CRITICA DANTESCA E FILOLOGIA MUSICALE. Che la *Commedia* di Dante sia un'opera caratterizzata dalla forte presenza di riferimenti sonori e musicali è un dato ormai acquisito dalla critica degli ultimi decenni (Schurr, 1994; Di Fonzo, 1998; Fiori, 1999; Bacciagaluppi, 2002; Ciabattini 2010; 2015; Nuvoli, 2011). La presenza dei molti riferimenti al repertorio liturgico medievale interna al “poema sacro” è stata, però, sin dall'inizio del secolo scorso, spesso considerata come un valore aggiunto del testo, di tipo retorico ed erudito (Bonaventura, 1904).<sup>1</sup> Tale presenza è diventata presto oggetto di studio delle discipline musicologiche: stabilire quanto e cosa sapesse di musica un intellettuale fiorentino del Due-Trecento ha costituito, per molte stagioni critiche, il nucleo degli studi di chi si è cimentato in questo campo. Definire il livello di diffusione di determinate idee musicali come la polifonia o ragionare sul livello di persistenza della formazione musicale quadriviale o sulle conoscenze relative agli strumenti citati nel testo per contribuire agli studi sulla loro evoluzione organologica sono stati argomenti privilegiati durante molti anni (Pirrotta, 1984; Monterosso, 1965; Petrobelli, 1986; Gallo, 1991).<sup>2</sup>

Sulla scia degli importanti lavori citati consideriamo il linguaggio musicale non solo come una declinazione dell'*ornatus* retorico del poema ma come principio compositivo che riguarda la narrazione ed i distinti livelli di significazione del testo (Cappuccio, 2020; 2015).<sup>3</sup> Non solo, quindi, la musica struttura il racconto, nel suo primo livello, quello letterale, legato allo sviluppo della trama ma si inserisce nei livelli allegorici della *fabula*.<sup>4</sup> Negli ultimi anni, l'interesse per le forme della liturgia presenti nel poema ha dato vita ad una nuova bibliografia in materia che ha arricchito la lettura di tali riferimenti grazie alla ricostruzione storica sugli usi e le forme del repertorio sacro medievale. Cercheremo di spiegare meglio

<sup>1</sup> Mi riferisco alle prime monografie novecentesche sull'argomento, rivolte alla creazione di un utilissimo repertorio di immagini e rappresentazioni musicali presenti nel poema dantesco, di cui citiamo, nei riferimenti bibliografici, la prima e più importante all'interno degli studi in questione. Va notato come, a distanza di poco tempo, la stessa metodologia di ricerca venga applicata anche a Petrarca e a Boccaccio; nel giro di pochi anni assistiamo alla pubblicazione di testi critici che selezionano le distinte occorrenze musicali presenti nelle opere maggiori delle “tre corone» della letteratura medievale italiana. Viene, così, fondata una linea di ricerca seguita poi da importanti interventi analitici da parte sia di filologi che di musicologi.

<sup>2</sup> Con gli studi degli importanti musicologi citati – Nino Pirrotta, Pierluigi Petrobelli, Francesco A. Gallo e Raffaello Monterosso – l'indagine sulla funzione delle molte e distinte descrizioni musicali della *Commedia* viene reimpostata in modo significativo. Si tratta di un'autentica rivoluzione all'interno degli studi medievali: il testo dantesco viene considerato non solo come una fonte musicologica, ma anche come un testo unico rispetto alla letteratura medievale italiana in quanto in grado di fornirci preziose informazioni sullo stato della musica laica e liturgica italiana basso-medievale, sulle tecniche esecutive e sugli usi profani e sacri di determinati repertori.

<sup>3</sup> L'idea di una lettura organica degli eventi sonori e musicali presenti nel poema viene esplorata, anche se spesso solo parzialmente, negli importanti lavori degli studiosi citati nei precedenti riferimenti. A parte il lavoro di Schurr, condotto sistematicamente su tutti i riferimenti musicali e sonori presenti nel testo dantesco, gli altri studi citati dedicano la propria attenzione ad un singolo aspetto, riferimento o immagine presente nello sviluppo del poema. Si tratta di contributi importanti perché nel considerare il linguaggio musicale usato da Dante come fonte di significazione poetica aprono il camino agli studi più recenti su tali argomenti, in cui le ragioni di coerenza e organicità dello sviluppo del racconto costituiscono il principio di interpretazione del rapporto tra narrazione e rappresentazione musicale.

<sup>4</sup> Nel II trattato del *Convivio* (e nell'*Epistola* XIII, 21), commentando la canzone “Voi ch'intendendo il terzo ciel movete», Dante specifica che i quattro livelli dell'interpretazione scritturale – letterale, allegorico, morale e anagogico – valgono anche per l'interpretazione della poesia (*Cv.* II 2 1-9).

tale principio nello sviluppo di questo contributo al settecentesimo anniversario della morte dell'autore del poema "cui ha posto mano cielo e terra".

Il valore compositivo del lessico musicale della *Commedia*, la sua considerazione come elemento organico della struttura progressiva del racconto – a parte rare e pionieristiche eccezioni (Baranski, 1996; Russo, 1986; Sanguineti, 1988) – è stato scarsamente sottolineato negli studi specializzati sulle presenze musicali nell'opera maggiore di Dante, invece concentrati sui singoli aspetti tecnici relativi all'uso di tale linguaggio.<sup>5</sup> Ultimamente assistiamo all'incrementarsi di importanti lavori di ricerca sulle fonti, le forme e gli usi liturgici del repertorio sacro citato nelle ultime due cantiche; lavoro che rientra negli studi (di tipo storico e filologico) sulla funzione della liturgia intesa come parte dell'immaginario collettivo medievale (Ardissino, 2009). La liturgia rappresenta un fattore strutturante della comunità medievale e non è un caso che Ezio Raimondi, a tale proposito, parlasse della creazione, da parte di Dante, di autentici "paesaggi liturgici" come di pilastri per l'organizzazione della seconda cantica (Raimondi, 1970, 111). Si tratta di citazioni che, grazie ad una provenienza culturalmente condivisa dalla comunità cristiana, pongono in risalto aspetti non apertamente rivelati dalla scrittura poetica. La musica ritma il viaggio dantesco diventando un accompagnamento sonoro agli eventi narrati. Fin qui quanto la critica dantesca dimostra nei recenti interventi sull'argomento, elaborando l'idea di una colonna musicale implicita nella scrittura letteraria (Ahern, 1990). In queste pagine cercheremo di dimostrare come la musica rappresenti, nella scrittura della *Commedia*, molto di più di un accompagnamento sonoro in grado di evidenziare determinati momenti del racconto. Essa possiede più complesse funzioni di rappresentazione – significazione e allusività – che scaturiscono dall'incontro di due sistemi semiotici diversi all'interno di un testo letterario.

Il linguaggio musicale, grazie alla rete di riferimenti intermelodici e intertestuali che porta con sé, immette nel racconto una serie di informazioni probabilmente evidenti al lettore medievale familiarizzato con l'uso dei brani citati ma per noi difficili da individuare senza una precisa ricostruzione storica e musicologica.

2. LA SECONDA CANTICA: ORIGINALITÀ D'INVENZIONE E SCRITTURA MUSICALE. Sin dai primi versi del Purgatorio i riferimenti musicali diventano una presenza costante del racconto e la "montagna sacra" si presenta da subito come un immenso monastero in cui il ritmo delle azioni viene scandito dall'uso melodico dei testi sacri.<sup>6</sup> Tali riferimenti musicali, però, rivestono funzioni diverse all'interno del viaggio ascensionale attraverso le pareti rocciose del secondo dei regni oltremondani visitati dal personaggio Dante. La distinzione, appena evidenziata, tra i distinti usi melodici delle citazioni sonore – pur essendo fondamentale per capire la funzione del percorso melodico del viaggio dantesco – risulta normalmente assente nella maggior parte degli studi dedicati all'argomento in questione. La funzione più evidente

<sup>5</sup> Si deve ai fondativi lavori di dantisti d'eccellenza come Zygmunt Baranski, Vittorio Russo ed Edoardo Sanguineti il merito di aver considerato la componente musicale della *Commedia* nei termini dello strutturalismo letterario, impostando la questione critica nella forma che ancora oggi continuiamo a seguire.

<sup>6</sup> Il *Purgatorio* venne definito da importanti dantisti, come Mario Marti, "un'immensa basilica di riti e risuonante dei canti e delle preghiere dei fedeli" (Marti, 1967, p. 69) in cui, come scriveva Vittorio Russo, "l'intonazione dei salmi diventa un momento progressivo di un unico solenne rito liturgico" (Russo, 1969, p. 242) e dove, come sottolineava già Francesco De Sanctis, "le anime sono esseri musicali" (De Sanctis, 1964, p. 216).

della musica nel percorso purgatoriale è quella di scandire i diversi livelli della purificazione delle anime attraverso l'immissione nel testo di precisi riferimenti al repertorio salmodico ed innodico (Malvina, 2018, pp. 9-36).<sup>7</sup> Questo è quanto vale per le sette cornici purgatoriali in cui, come da noi già sostenuto in altre sedi, la musica diventa una declinazione del contrappasso, una modalità della penitenza assolutamente aderente alle forme plurilinguisticamente stratificate della narrazione. Lontana dall'essere solo una citazione coerente con lo sviluppo del motivo della purificazione del peccato, le melodie ascoltate da Dante personaggio costruiscono, di volta in volta, spazi sonori e liturgici differenti tra loro. Ma cosa accade nei primi nove canti del *Purgatorio*, quelli in cui la musica fa il suo ingresso nel poema e le anime lì incontrate dal protagonista sono ancora escluse dal percorso purgatoriale propriamente detto, cioè quello che ha inizio con la prima delle cornici?

2. "DOVE TEMPO PER TEMPO SI RISTORA". Il primo degli spazi che costituiscono la tripartizione del monte rappresenta uno dei luoghi più singolari dell'oltremondo dantesco, non solo dal punto di vista geodesico e morale, ma anche da quello musicale. Si tratta della parte antistante la montagna, costituita dal territorio compreso tra la spiaggia ove sbarcano le anime traghettate dall'angelo nocchiero e la porta di san Pietro, attraverso la quale si entra nel Purgatorio vero e proprio (Sasso, 2019, pp. 11-40). Superata la parte pianeggiante costituita dalla spiaggia che costeggia l'orlo del monte, l'Antipurgatorio si presenta come uno dei luoghi più impervi del viaggio dantesco.<sup>8</sup> Le pareti rocciose e fortemente inclinate costituiscono la maggiore difficoltà della salita; si tratta di un vero e proprio arrampicamento, se consideriamo che in alcuni tratti Dante è costretto a procedere carponi (*Pg.* IV 50, in cui compare il bel neologismo "carpando"). Tale spazio è strutturato su due livelli, costituiti dai primi contrafforti ai quali il protagonista riesce ad arrivare superando non poche difficoltà. In essi Dante incontra le anime che attendono la propria collocazione purgatoriale e che ancora non sono pronte per cominciare il percorso di purificazione in quanto il loro comportamento fu, in vita, eccessivamente condizionato dalla negligenza. Negligenza rivolta al riconoscimento delle proprie colpe, alla conversione, all'agire secondo i principi morali cristiani, ma anche negligenza verso i doveri civili e politici (in Dante il piano etico e quello politico si presentano sempre come intrecciati). Fino all'arrivo alla Valletta fiorita – a parte l'incontro con la schiera degli scomunicati e dei morti di morte violenta – Dante non incontra altri gruppi di anime ma singoli personaggi, come Belacqua e Sordello. Si tratta di un luogo dall'incertissima collocazione teologica in cui Dante agisce con notevole creatività rispetto agli altri spazi oltremondani. Non vi sono cornici o divisioni interne; le anime sembrano poter

---

<sup>7</sup> Sulla funzione del repertorio salmodico nella *Commedia* come fonte musicale e poetica unitaria e organica per la composizione del poema dantesco sono fondamentali i recenti contributi di Nicolò Malvina. In essi viene finalmente posta l'attenzione verso un aspetto fondativo del *Purgatorio* e del poema intero: il rapporto tra la salmodia davidica e la scrittura della *Commedia*. Tale relazione va interpretata non solo in riferimento alla volontà di creazione da parte di Dante di un'autorialità poetica come erede di un'autorialità profetica, ma anche come fonte di una continua intertestualità che, come proveremo a dimostrare in queste pagine, potenzia la costruzione allegorica della narrazione.

<sup>8</sup> Sulla composizione geografica e morale dell'Antipurgatorio si è prodotto un interessante dibattito lungo tutto il secolo scorso. Gli argomenti principali discussi riguardano i seguenti tre aspetti: quale fosse la zona d'origine (le foci del Tevere o la spiaggia d'approdo che costituisce la base della montagna); l'esistenza di un ordinamento interno a dividere le anime in gruppi ed assegnarle ad un preciso luogo e la tripartizione dello spazio antipurgatorio (come lo è tutta la montagna).

vagare liberamente per tutta l'impervia costa, compresi i suoi contrafforti. Il clima morale è quello della tardanza, della colpa che risiede nella negazione dell'agire, nel ritardare le decisioni. Le anime non subiscono castighi fisici; la loro sofferenza è causata dall'attesa che si trasforma nella più dura delle condanne. Il non poter cominciare il processo di purificazione che le porterà a liberarsi definitivamente dalle proprie colpe costituisce la pena delle anime qui presenti.

La singolarità non solo teologica ma anche narrativa di quest'anticamera purgatoriale sta finalmente ricevendo negli ultimi anni l'attenzione critica che merita. Si tratta di un luogo dotato di un paesaggio e di un'organizzazione interna ben diversi dal resto del Purgatorio. Le anime non si trovano ancora nella condizione di poter cominciare l'ascesa purificante tra le sette cornici del peccato ed aspettano che questo momento giunga per ognuna di esse. L'attitudine di rallentamento, di mancanza è quella che identifica i personaggi che dovranno trascorrere in questo vestibolo, scolpito nell'asprezza di un paesaggio duramente roccioso, la parte iniziale della loro espiazione, propedeutica al passaggio attraverso le cornici capitali.

3. LA STRATIFICAZIONE SONORA DELLA VALLETTA FIORITA. All'interno dell'Antipurgatorio vi è uno spazio assolutamente estraneo alla natura severamente pietrosa e rupestre che lo caratterizza. Si tratta della Valletta fiorita: inaspettata oasi di vegetazione formata da un avvallamento scavato su un costato della parte bassa del monte. Questo imprevisto *locus amoenus* – normalmente considerato come annessi del Limbo e prolessi del Paradiso terrestre – costituisce l'ultimo luogo situato nella parte del monte antistante l'ultima salita che conduce alla porta di san Pietro.<sup>9</sup> Si tratta di un luogo unico all'interno della prima delle tre macrozone purgatoriali: per la vegetazione rigogliosamente primaverile che esibisce, per il tipo di abitanti che ospita, per le azioni che vi si compiono ed anche per il tipo di paesaggio sonoro in esso allestito.

Una delle singolarità del vestibolo dell'attesa, dove “tempo con tempo si ristora”, è costituita dall'ospitare l'inizio di una trasformazione profonda del racconto dantesco: la narrazione diventa una narrazione anche musicale. Si serve, cioè, dell'immissione nel testo di riferimenti a determinati brani del repertorio sacro per diventare una narrazione intermediale, in cui il testo melodico inserisce nel racconto non solo tutte le informazioni ad esso collegate, ma anche l'idea di uno sviluppo diacronico dell'azione. Il brano viene colto, infatti, durante il suo sviluppo: il che significa che ci trasmette un'idea di durata delle diverse azioni delle anime, in quanto azioni anche musicali e liturgiche. Alla rappresentazione, colta nella sua spazialità visiva (elemento determinante nel poema, in cui i luoghi riflettono la componente morale), viene aggiunto un elemento sonoro che la trasforma in un'azione che si sviluppa nel tempo, dotata di una diacronia interna, colta nel ritmo delle singole azioni grazie alla presenza, in esse, del canto. Tempo che, per la presenza della musica, viene immediatamente immaginato dal lettore (che conosce la durata dei canti sacri citati) come un flusso continuo all'interno del quale si colloca la percezione dantesca. Per argomentare con un esempio quanto finora esposto esaminiamo il caso della prima citazione melodica presente nel dittico

---

<sup>9</sup> Salita che, come si spiega nel canto IX, è impossibile da ascendere per il corpo di un vivo (condizione che rappresenta l'unicità de viaggio oltremondano del protagonista), data l'eccessiva pendenza della stessa. Sarà solo grazie all'intervento aereo di santa Lucia – che solleva nel sonno il protagonista e lo conduce davanti alla porta di san Pietro – che Dante riuscirà, senza averne avuto una percezione se non onirica, a trovarsi nel luogo d'accesso alla zona centrale della montagna, il Purgatorio propriamente detto (Pg. IX 13-42).

di canti ambientati nella Valletta fiorita, il “Salve Regina” intonato dalle anime dei principi negligenti che, di tale oasi dalla lussureggiante vegetazione, appaiono come ospiti alquanto stabili.

Le anime sono colte nell’ora crepuscolare, sedute su un verde prato e nell’atto di intonare il “Salve Regina”.

‘*Salve, Regina*’ in sul verde e ’n su’ fiori  
quindi seder cantando anime vidi,  
che per la valle non parean di fuori.  
(Pg. VII vv. 82-84)

Cantano un’antifona mariana introdotta nell’Ufficio liturgico a metà del XIII secolo per opera dei Francescani; un brano recente ai tempi di Dante. Si tratta di un canto della liturgia delle ore di Compieta, che si intona, cioè, al calar della notte, proprio come fanno i principi sorpresi nell’avvallamento interno della montagna dallo sguardo aereo di Dante, che si trova su un piano rialzato rispetto ad essi. I principi avvistati dal protagonista gli vengono indicati da Sordello mentre sono impegnati nell’atto di cantare e le loro attitudini terrene vengono riflesse dal modo di intonare l’antifona. Così Rodolfo I d’Asburgo esprime il suo rimpianto per aver trascurato il suo dovere politico (eletto imperator di Germania e Italia nel 1273, non vi scese mai per esservi incoronato imperatore) non accompagnando la sua voce al canto degli altri principi e Pietro III d’Aragona, si accorda, invece, nel canto a Carlo I d’Angiò, che fu suo acerrimo nemico politico in vita, testimoniando così l’avvenuta riconciliazione oltremondana. Ciò che normalmente non viene sottolineato – e che, invece, ritengo interessante per comprendere le ragioni dell’inserimento del brano in questione in tale momento del racconto – riguarda il suo contenuto poetico. Si tratta, infatti, di un canto d’esilio particolarmente diffuso tra i pescatori ed i marinai. L’informazione si trasforma in enormemente rilevante se ricordiamo l’*incipit* del canto successivo:

Era già l’ora che volge il disio  
ai navicanti e ’ntenerisce il core  
lo di c’han detto ai dolci amici addio;  
e che lo novo peregrin d’amore  
punge, se ode squilla di lontano  
che paia il giorno pianger che si more;  
quand’io incominciai a render vano  
l’udire e a mirare una de l’alme  
surta, che l’ascoltar chiedea con mano.  
(Pg. VIII 1-9)

I protagonisti dei versi iniziali del canto VIII, che costituisce la seconda parte del dittico della Valletta – versi che, come ben noto, costituiscono uno degli *incipit* tra i più intensamente lirici dell’opera – sono proprio quei “navicanti” intermelodicamente annunciati dall’intonazione del “Salve Regina”. La melodia mariana conferma l’ambiente morale della nostalgia e del ricordo della vita terrena come tratto distintivo dell’Antipurgatorio. La base della “montagna sacra” costituisce un luogo a sé nella struttura del secondo regno anche rispetto al particolare legame con la vita terrena e col corpo che le anime ancora sperimentano. Tale legame con i ricordi della vita passata è particolarmente presente e di fatto è ciò che impedisce loro di poter cominciare il viaggio tra le sette cornici in cui si purificano i peccati veniali di cui si macchiarono. Notiamo come l’inserimento dell’antifona mariana

anticipi, poeticamente, l'esplorazione lirica sulla nostalgia che principia il canto VIII e, musicalmente, l'esecuzione dell'inno a Compieta che segue l'esordio in questione, svolgendo una funzione intermelodicamente strategica. Da un lato prepara la grande apertura del canto VIII, sugellando la nostalgia come cifra stilistica del vestibolo purgatoriale, e dall'altro anticipa la risoluzione della tensione melodica – iniziata in questa cantica dal confronto tra il salmo 113 e la canzone dantesca intonata da Casella – grazie all'esecuzione dell'inno “Te lucis ante”. Il salmo dell'Esodo “In exitu Israel de Aegypto” – intonato dalle anime durante l'approdo all'isoletta antipurgatoriale – aveva dato inizio al percorso melodico del *Purgatorio* sotto il segno della rigida austerità gregoriana; rigidità immediatamente messa in crisi dall'esecuzione caselliana di “Amor che nella mente mi ragiona”.

Da poppa stava il celestial nocchiero,  
tal che faria beato pur descritto;  
e più di cento spirti entro sediero.  
‘In exitu Israël de Aegypto’  
cantavan tutti insieme ad una voce  
con quanto di quel salmo è poscia scritto.  
(Pg. II 43-48)

E io: “Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quietar tutte mie doglie,  
di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la sua persona  
venendo qui, è affannata tanto!”.  
‘Amor che ne la mente mi ragiona’  
cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.  
(Pg. II 106-112)

Il percorso musicale della *Commedia* parte con la messa in scena di una dicotomia musicale che il resto del percorso antipurgatoriale avrà la necessità di risolvere dando vita ad un *iter* melodico in cui le distinte declinazioni liturgiche costituiscono le diverse tappe di tale progressione. Il percorso appena descritto raggiunge l'acme con l'inno a Compieta “Te lucis ante”, che rappresenta il primo punto d'arrivo nella scrittura musicale del poema. L'ascolto si produce all'interno della costruzione di uno spazio sonoro complesso: mentre in sottofondo continua a fluire il canto antifonico del “Salve Regina” e l'udito di Dante è, allo stesso tempo, ancora impegnato a seguire il discorso di Sordello (Pg. VII 85-136), un'anima si distacca dal gruppo per cominciare a cantare un nuovo brano. In questo spazio – caratterizzato in una prospettiva sonora organizzata tra fondo e primo piano – si produce un ulteriore evento musicale che trasforma l'episodio ambientato nella valletta dei principi in un luogo del testo caratterizzato da un'altissima densità sonora:

Quand'io incominciai a render vano  
l'udire e a mirare una de l'alme  
surta, che l'ascoltar chiedea con mano.  
Ella giunse e levò ambo le palme,  
ficcando li occhi verso l'oriente,  
come dicesse a Dio: ‘D'altro non calme’.

‘*Te lucis ante*’ si devotamente  
 le uscio di bocca e con sì dolci note,  
 che fece me a me uscir di mente;  
 e l’altre poi dolcemente e devote  
 seguitar lei per tutto l’inno intero,  
 avendo li occhi a le superne rote.  
 (Pg. VIII vv. 7-18)

L’anima che si separa dal gruppo comincia a cantare un inno a Compieta che invoca l’aiuto divino contro le tentazioni notturne. Si tratta di un’altra composizione legata al rito serale della giornata monastica, in quanto invocazione di ausilio contro i pericoli connessi con l’arrivo della notte. In questo caso il senso dell’invocazione ha un carattere ciclico e riguarda la discesa del serpente nella valle dei principi negligenti scacciato dall’imminente comparsa degli angeli. Proseguendo nella lettura del canto apprendiamo che, probabilmente ogni sera, nella Valletta dei principi negligenti, al calar della notte, si produce un evento singolare che assume una forma intermedia tra il dramma liturgico e la rappresentazione allegorica.

Il protagonista vede come le anime che stavano cantando interrompano l’esecuzione dell’inno e rivolgano i propri sguardi verso l’alto, mostrando un’attitudine molto diversa rispetto a quando Casella intonò nel II canto “Amor che nella mente mi ragiona”.<sup>10</sup> Sulla spiaggia antipurgatoriale le anime che circondavano Casella ricordano adesso quelle dei principi della Valletta, riuniti intorno allo spirito che dà inizio all’intonazione dell’inno. Esse manifestano una disposizione di aspettazione mista alla paura per ciò che sta per accadere e che sembra accadere tutte le notti alla stessa ora. Due angeli biondi coperti da verdi piume, inviati dalla vergine Maria (invocata dalla precedente antifona mariana “Salve Regina” come aiuto contro i pericoli e come mediatrice divina) scendono a valle (seguendo un movimento invertito rispetto agli sguardi dei penitenti) per proteggere i suoi abitanti con spade di fuoco senza punte (che secondo gli antichi commenti rappresentano la misericordia divina). La sequenza liturgica si interrompe per permettere il racconto dell’incontro con Nino Visconti e riprende dopo il dialogo tra il giudice di Gallura e Dante. La scena richiama immediatamente alla memoria l’episodio del *Genesi* 3.24 (in cui la spada di fuoco nelle mani dell’angelo cherubino protegge l’Eden dopo l’espulsione di Adamo ed Eva) e sembra scaturire dalla lettera dell’inno a Compieta che invoca l’aiuto divino contro le tentazioni notturne. Il brano

---

<sup>10</sup> L’episodio caselliano – in quanto registra l’unica apparizione di musica profana del poema – è considerato da sempre un luogo d’eccellenza per l’esplorazione della tematica musicale nella *Commedia*. È stato studiato sia da importanti dantisti che da illustri musicologi. Da esso dipende la rivisitazione della datazione relativa all’esclusione della componente musicale dalla composizione della lirica medievale italiana. Ciò che è sempre apparso sorprendente alla critica è che Casella canti la canzone dantesca “Amor che nella mente mi ragiona», la II del *Convivio*, dal momento che la tradizione medievale italiana – al contrario di altre, come quella occitana o quella francese, per esempio – si caratterizza per non aver trasmesso alcuna traccia scritta del proprio repertorio musicale. Tralasciamo le questioni legate alla rappresentazione, in pieno Trecento, di una canzone dantesca come cantata. Pur di grande interesse, siamo costretti a trascurare lo sviluppo teorico di tale argomento, da noi trattato in altre sedi, in quanto ci allontanerebbe dalle tematiche di questo contributo. L’intensità e la dolcezza della melodia caselliana sono tali da indurre un effetto di estasi nell’uditorio; effetto di atarassia e raccoglimento interiore nei propri pensieri e nella nostalgia dei propri ricordi prodotta dalla piacevolezza sensoriale di tipo terreno che la musica profana riporta sulla scena. Tale diletto sensoriale, con gli effetti psicologici innescati nei personaggi, motiva l’imminente ed aspro rimprovero di Catone (Pg. II 120-133).

innodico – con le modalità con cui viene intonato e l’ambiente contemplativo che produce – configura quest’episodio liturgico come intermelodicamente conclusivo rispetto alla sequenza musicale antipurgatoriale. L’inno a Compieta riassume le caratteristiche di armoniosa dolcezza vocale già sperimentata dalle anime durante l’ascolto della voce di Casella. Il nuovo brano, però, a differenza del primo, non si struttura come una forma di ascolto passiva e paralizzante, ma come una *performance* collettiva della quale tutti sono partecipi. Le qualità melodiche riflettono la volontà, espressa musicalmente dalle anime, di portare avanti il cammino della purificazione (significato dagli sguardi delle anime e dalle parole pronunciate dallo spirito che comincia il canto, “d’altro non calme” v. 12, cioè: “d’altro non mi cale, non m’importa”). Parole che indicano il lento e faticoso processo di superamento della memoria nostalgica della vita terrena che le anime portano a termine nel loro soggiorno antipurgatoriale. L’inno ambrosiano si configura come punto d’arrivo della prima tappa musicale del poema, quella antipurgatoriale, cominciata con la severa intonazione del salmo 113 e conclusa con la partecipazione di tutte le anime della Valletta fiorita alla dolcezza melodica del brano innodico.

Dante organizza la trama musicale del complesso episodio ambientato nei canti VII e VIII del *Purgatorio* in base ad una serie di rimandi intermelodici che richiamano il cammino percorso e riassumono gli eventi narrati. Inoltre, il linguaggio liturgico utilizzato dall’autore permette al pubblico familiarizzato con le forme del canto sacro medievale di intuire aspetti non esplicitati dalla narrazione ed invece impliciti nelle forme del canto. Le melodie rappresentano un percorso che nell’Antipurgatorio comincia con salmo 113 e finisce con l’inno ambrosiano “Te lucis ante”. Melodie intrecciate tra loro e che si richiamano le une con le altre, come nel caso dell’inno che precede l’episodio allegorico della discesa del serpente che segue al “Salve regina”. La Vergine, prima invocata dall’antifona mariana, è colei che invia gli angeli in soccorso delle anime dei principi. Il canto dell’inno francescano, che segue l’antifona, richiama, nelle forme esecutive, il canto dell’Esodo incipitario del percorso. Gli episodi musicali creano una rete di riferimenti interni la cui lettura organica appare come indispensabile per arricchire l’interpretazione della *Commedia* grazie allo studio della sua componente melodica.

### Riferimenti bibliografici:

- Ahern, J. (1990). Singing the book: orality in the reception of Dante's Comedy. *Thought. A review of culture and idea*, 65, 214-239.
- Ardissino, E. (2009). *Tempo liturgico e tempo storico nella Commedia di Dante*. Roma: Libreria Editrice Vaticana.
- Bacciagaluppi, C. (2002). Le funzioni delle immagini musicali della Commedia. *Rivista di studi danteschi*, 2(2), 279-333.
- Baranski, Z. (1996). Tu numeris elementa ligas: un appunto su musica e poetica in Dante. *Rassegna europea di Letteratura italiana*, 8(2), 89-95.
- Bonaventura, A. (1904). *Dante e la musica*. Livorno: Giusti.
- Cappuccio, C. (2015). In voce assai più che la nostra viva (*Purg.* XXVII, 9). Ancora qualche esempio sulle trasformazioni musicali interne al percorso purgatoriale. *Dante e l'arte*, 2, 43-64.
- Cappuccio, C. (2020). La novedad de la representación del espacio del más allá en el viaje de Dante. In B. Fraticelli & M. Iturmendi (eds.), *Representaciones del viaje. Metáforas, imágenes, textos* (pp. 125-40). Berna: Peter Lang.
- Ciabattoni, F. (2010). *Dante's journey to polyphony*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ciabattoni, F. (2015). Il dolce ruggito del tuono: per un'interpretazione di Purgatorio IX 144 e Paradiso XVII 44. *Dante e l'arte*, 2, 65-86.
- De Sanctis, F. (1965). *Storia della letteratura italiana I*. Firenze: Salani.
- Di Fonzo, C. (1998). Della musica e di Dante: paralipomeni lievi. In M. Seriacopi (cur.), *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini* (pp. 47-71). Firenze: Pubblicazioni della Società Dantesca Italiana.
- Fiori, A. (1999). Discorsi sulla musica nei commenti medievali alla Commedia dantesca. *Studi e Problemi di Critica Testuale*, 59, 67-102.
- Gallo, F. A. (1991). *La polifonia nel Medioevo*. Torino: EDT.
- Malvina, N. (2018). Dante lettore del Salterio. Riflessioni sull'interpretazione dantesca del libro dei salmi. *L'Alighieri*, 51, 9-36.
- Marti, M. (1967). Il II canto del Purgatorio. In *Lectura Dantis Scaligera* (pp. 45-73). Firenze: Le Monnier.
- Monterosso, R. (1965). Problemi musicali danteschi. *Cultura e scuola*, 13, 207-212.
- Nuvoli, G. (2011). *Suoni e musica nella Commedia*. In Id. (cur.), *Lezioni su Dante* (pp. 249-261). Bologna: Archetipo Libri.
- Petrobelli, P. (1986). Poesia e musica. In A. Asor Rosa (cur.), *Letteratura italiana, 6. Teatro, musica, tradizione dei classici* (pp. 229-244). Torino: Einaudi.
- Pirrotta, N. (1984). *Musica tra Medioevo e Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Raimondi, E. (1070). *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*. Torino: Einaudi.
- Russo, V. (1969). Il II canto del Purgatorio. In *Nuove letture dantesche* (pp. 229-265). Firenze: Le Monnier.
- Russo, V. (1988). Musica/musicalità nella struttura della 'Commedia' di Dante. In L. Pestalozza (cur.), *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986* (pp. 33-54). Milano: Unicopli.

- Sanguineti, E. (1988). Canzone sacra, canzone profana. In L. Pestalozza (cur.), *La musica nel tempo di Dante. Atti del Congresso internazionale di studi di Ravenna, 12-14 settembre 1986* (pp. 206-221). Milano: Unicopli.
- Sasso, G. (2019). *Purgatorio e Antipurgatorio. Un'indagine dantesca*. Roma: Viella.
- Schurr, C. E. (1994). *Dante e la musica: dimensione, contenuto e finalità del messaggio musicale della Divina Commedia*. Perugia: Università degli Studi/Centro di studi musicali in Umbria.

## L'ordine delle somiglianze in Leonardo Sciascia

---

### *The order of similarities in Leonardo Sciascia*

SALVATORE PRESTI  
bic.etnunc@gmail.com

**RIASSUNTO:** In questo contributo si ripercorrono alcuni luoghi sciasciani alla ricerca dell'“ordine delle somiglianze”, concetto che lo scrittore racalmutese aveva tratto dall'analisi delle opere di Antonello da Messina, a cominciare dal celebre Ritratto d'uomo conservato a Cefalù. Su un fondo “bioetnico”, la somiglianza si configura una forma gnoseologica, un mostrare che scruta, che raffronta spesso per negazione e può essere strumento di verità o di confusione.

**Parole chiave:** Leonardo Sciascia; Sicilia; Letteratura; Novecento; Somiglianze

---

*Abstract: This article analyses some Sciascia's works in search of the “order of similarities”, a concept that the writer from Racalmuto had drawn from the analysis of Antonello's works, starting with the famous Cefalù's Portrait of a man. On a “bioethnic” background, similarity takes the shape of a gnoseological form, a scrutinizing showing, which often compares by negation and can convey truth or confusion.*

*Keywords: Leonardo Sciascia; Sicily; Literature; Twentieth century; Similarities*

Somigliava al sorriso della Gioconda  
il sorriso della contessa Tiepolo?  
(1912+1, 2, I, p. 846)<sup>1</sup>

“Nella comunità alla quale apparteniamo, nel paese dove nasciamo, risiede la nostra nozione del colore; e la nostra misura d’uomo è regolata su un ordine bioetnico delle somiglianze. Sono l’assoluto fisiognomico e l’assoluto cromatico, calati nel crogiuolo della terra natia, a modulare il nostro consistere”. Il brano di Antonio Castelli<sup>2</sup>, scrittore castelbuonense<sup>3</sup> amico di Sciascia, viene riportato in *Cruciverba*<sup>4</sup> (2, II, pp. 513-19), a proposito di Antonello da Messina il cui ritratto dell’ignoto marinaio è al museo Mandralisca di Cefalù e lo ritroviamo nella voce *Antificu* (identico), presente in *Occhio di capra* (2, I, pp. 1142-43).

Questo ordine bioetnico delle somiglianze è una sorta di *fil rouge* dell’opera sciasciana, vuoi in quanto riferito alla sicilitudine (al modo di essere siciliani), vuoi perché arma analogica che comporta lo scavo anche psicologico (in alcuni polizieschi o nelle ricostruzioni saggistiche e inquisitoriali), vuoi come modo di comprensione del contesto e della vita che nel contesto accade, vale a dire del potere, della giustizia, della libertà che al potere e alla giustizia è connaturata. E la misura umana in quell’osservatorio che sono i nostri luoghi di origine è già capacità di giudizio, crea già un dato valoriale e assiologico che orienta la nostra comprensione del mondo.

L’epigrafe di *Todo modo* (1, p. 837, corsivo mio) riporta un brano di Dionigi Aeropagita tratto dalla *De Mystica theologia* e afferente alla teologia negativa (o apofatica) di influssi neoplatonici sviluppata dallo Pseudo-Dionigi e il cui riferimento sottotraccia sembrerebbe riguardare, per l’argomento del libro e per la sua collocazione in apertura, il potere democristiano, la sua attualità, restituendoci, il brano, il senso di un potere che riesce a essere proprio quando non è:

<sup>1</sup> L’edizione delle *Opere* di Sciascia da noi consultata è quella a cura di P. Squillacioti in 2 voll (Sciascia, 2012-19). D’ora in poi verrà riportato il titolo dell’opera da cui è tratta la citazione con l’indicazione del volume, del tomo (quando c’è) e della pagina. Ricordiamo che *1912+1* ricostruisce il processo alla contessa Tiepolo, accusata di aver ucciso Quintilio Polimanti, attendente del marito, il capitano Carlo Ferruccio Oggioni. Inutile dire che l’accostamento alla Gioconda serve a infittire il mistero sulla personalità della Tiepolo che nel libro viene scandagliata.

<sup>2</sup> Il brano, *Dove l’infanzia ha lo stelo lungo*, è tratto da *Gli ombelichi tenui* (Castelli, 2008, p. 100). Il testo riportato da Sciascia si discosta leggermente dall’originale in quanto le parole *colore misura somiglianza e assoluto* non sono poste tra virgolette. La scelta del virgolettato è evidentemente non casuale in un Castelli da sempre attento alla punteggiatura, al *suono* dei significanti e agli spazi tra le parole. Sul rapporto tra i due scrittori si veda Saja, 2006, pp. 47-55. Nella nota conclusiva di *Morte dell’inquisitore* (2, I, p. 250), Sciascia scrive di essere stato accompagnato nella stesura del libro (tra le altre cose) “[...] da certe notazioni [...] del mio amico Antonio Castelli: quelle che nel suo finissimo libro che si intitola *Gli ombelichi tenui* dicono delle nostre radici (sue come mie), del nostro respiro, della nostra misura umana nel paese in cui siamo nati”.

<sup>3</sup> Erroneamente (*Cruciverba*, 2, I, p. 515), Sciascia lo dice di Cefalù, ma cefaludese può essere considerato Castelli per avervi abitato gran tempo.

<sup>4</sup> Il testo *L’ordine delle somiglianze*, ora riportato in *Cruciverba*, accompagna le illustrazioni del volume *Classici dell’arte*, n. 10, sull’*Opera completa di Antonello da Messina*, apparati critici e filologici a cura di Gabriele Mandel, Rizzoli, Milano, 1967.

Non è numero né ordine né grandezza piccolezza uguaglianza disuguaglianza *somiglianza dissomiglianza*. Non è immobile né in movimento; non è in riposo né ha potenza, e neppure è potenza o luce. Non vive e non è vita: non è sostanza né evo né tempo; [...] Di lei non si dà concetto né nome né conoscenza; non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità...

Nell'ordine delle somiglianze, il potere è difficilmente individuabile, non assomiglia né dissomiglia, ma controlla e ammorbidisce, dirige e persuade, lusinga e induce, la sua è una autorità che si manifesta senza un centro, che non ha altro scopo che se stesso come, ma con le dovute distanze, il potere della mafia, la sua feroce anomia.

Questa propensione ad adeguarsi, discussa in più luoghi da Sciascia a proposito dei democristiani<sup>5</sup>, questa facilità ad addormentare il dissenso scuotendolo morbidamente dalle fondamenta o accompagnandolo fino a esaurirne lo slancio, segnala un vuoto che è nella politica e in certi modi della politica, il vuoto così magistralmente indicato da Pasolini in un articolo sul *Corriere della sera* poi pubblicato negli *Scritti corsari*<sup>6</sup>, articolo da cui prende l'avvio e l'abbrivio l'*Affaire Moro*. Era un vuoto segnalato con drammatica forza: il potere procede in assenza, la sua presenza incombe ma non si manifesta e il silenzio è il modo in cui si esprime perché non si confronta, non evolve, si perpetua aderendo alla realtà. Potremmo dire allora che si tratta di un potere che finisce col *somigliare* in quanto *non somiglia*. Il diabolico don Gaetano ne parla difendendo una sua concezione di Chiesa, di una Chiesa che sopravvive ai secoli grazie al suo sapersi adattare: “È dietro l'immagine dell'imperfezione che vive l'idea della perfezione”, dice, dichiarando di preferire i preti cattivi a quelli buoni, e aggiunge: “Il prete che contravviene alla santità o, nel suo modo di vivere, addirittura la devasta, in effetti la conferma, la innalza, la serve...” (*Todo modo*, 1, p. 874). In una precedente conversazione col pittore, voce narrante del romanzo, aveva definito la Chiesa e il papa: “Una forza senza forza, un potere senza potere, una realtà senza realtà”. La Chiesa, descritta magistralmente da Sciascia attraverso le parole di don Gaetano, è immobile<sup>7</sup> e, storicizzata, va oltre l'umanità perché la com-prende ogni volta e non la supera, la sopporta, forse, la guida, certamente e, mantenendosi fedele nei secoli, ingloba in sé tutte le differenze.

<sup>5</sup> In un recente libro (Follini, 2019, p. 153), l'autore, riportando un giudizio di Sciascia (da me rintracciato in *Affaire*, 2, I, p. 509) tutt'altro che lusinghiero sulla concezione che Moro aveva della DC – assimilata a un polipo e dunque “invertebrata” –, sostiene, non si capisce quanto avvedutamente, che si tratta di una critica non priva di un qualche “risvolto di ammirazione”, laddove a me pare evidente trattarsi di una critica senza sconti e senza ammiccamenti.

<sup>6</sup> Pasolini (2008, pp. 128-134, in part. p. 134): “[...] nella realtà, i potenti democristiani coprono, con le loro manovre da automi e i loro sorrisi, il vuoto. Il potere reale procede senza di loro: ed essi non hanno più nelle mani che quegli inutili apparati che, di essi, rendono reale nient'altro che il luttuoso doppiopetto”. Conosciuto ora come *L'articolo delle lucciole*, originariamente il pezzo uscito sul *Corriere della sera* il 1° febbraio 1975, si intitolava in maniera molto appropriata *Il vuoto di potere in Italia*.

<sup>7</sup> Sull'immobilità della Chiesa si vedano le considerazioni presenti in *Nero su Nero* (2, I, p. 1105), a proposito del papa: “Tutti sembrano intenti a cogliere, nel nuovo papa, i segni che la Chiesa *sta cambiando*. E nessuno che si domandi se la Chiesa può davvero cambiare, se l'essenza vitale di una Chiesa non risieda nella sua immobilità: un'immobilità a somiglianza di quella di un paesaggio – percorso da fiumi, ora verdeggianti, ora spoglio, nevoso o assolato, sovrastato da un cielo splendido o tempestoso: ma identico, riconoscibile, immutato e immutabile”.

Esce qui l'idea di un potere che contiene<sup>8</sup>, l'idea cioè che il monoteismo cristiano possa trovare una propria ragion d'essere in una particolare concezione della storia, la quale potrebbe anche essere scambiata per una secolarizzazione della teologia cristiana, ma tale non è.

[...] posso anche dirle che la grandezza della Chiesa, la sua transumanità, sta nel fatto di consustanziare una specie di storicismo assoluto: l'inevitabile e precisa necessità, l'utilità sicura, di ogni evento interno in rapporto al mondo, di ogni individuo che la serve e la testimonia, di ogni elemento della sua gerarchia, di ogni mutamento e successione... (p. 875).

È una Chiesa che viene paragonata da don Gaetano alla zattera della *Medusa* di Géricault: ospita fittiziamente, dando corpo a una qualsiasi idea di salvezza ma non salva da un naufragio che c'è già stato, piuttosto accompagna nel naufragio. I suoi valori assoluti calati nel tempo storico finiscono col relativizzarsi. E dunque Alessandro VI, papa spregiudicato, spergiuro<sup>9</sup>, assetato di potere, viene preferito a Pio X autore dell'enciclica *Pascendi Dominici gregis*, in cui sostanzialmente, registrando i rischi dello storicismo, si condanna il modernismo come eretico. Nel saggio *Dalle parti degli infedeli*, in nota (2, I, p. 607), raccontando del vescovo Angelo Ficarra, interessato al modernismo, ne riferirà lo sgomento verso l'enciclica di Pio X<sup>10</sup>. Naturalmente, come lo stesso don Gaetano si premura di dire, si tratta di un parlare per paradossi: nota importante, e sciasciana *tout cour*, se il paradosso, a proposito di alcune considerazioni di Praz sulla fotografia, verrà definito incidentalmente (*Fatti diversi di storia letteraria e civile*, 2, II, p. 1138) come “forma di verità cui l'intelligenza arride” e se a commento di *Quand j'étais Michel Strogoff* dell'attore Mosjoukine, con riferimento a *Paradoxe sur le comédien* di Diderot e al problema dell'identità, scriverà in altro inciso: “(paradosso: rovesciamento di una verità accettata in una verità che appare inaccettabile)” (*Cruciverba*, 2, II, p. 680).

Paradossale anche la verità, e rovesciata, se a dirla è un prete consapevole che l'idea modernista finisce col togliere alla religione cristiana gran parte della sua essenza: i fatti trovano spiegazione nelle dinamiche del flusso storico che ha in sé le proprie motivazioni e una propria completezza. Il trascendente rimane fuori dalla storia perché la storia è tutta la realtà. In altra forma e in ben altra circostanza (*Affaire*, 2, I, p. 509), parlando per la DC di un “cattolicesimo consustanziato al modo di essere degli italiani”, ripeterà le tesi già espresse in *Todo modo* sulla storicizzazione del cristianesimo. Ma è la prospettiva indicata da Borges, in questo caso, a guidare l'analisi, un Borges citato in apertura dello scritto su Moro a proposito del *Don Chisciotte* di Pierre Menard, immaginario autore che riscrisse il *Don Chisciotte*

<sup>8</sup> Sul potere che contiene si veda Cacciari (2013), il quale, sulla scorta di alcuni insegnamenti di Carl Schmitt, discutendo del problema a margine della *Seconda lettera ai Tessalonicesi* 2, 6-7 di San Paolo, individua nel *katechon* quel potere che ritarda, rintracciando contestualmente “i fattori costitutivi” dell'agire (o del non agire) politico.

<sup>9</sup> Così Machiavelli nel *Principe* XVIII, 12 (1961, p. 25): “Alessandro VI non fece mai altro, non pensò mai ad altro che ad ingannare uomini, e sempre trovò subietto da poterlo fare. E non fu mai uomo che avessi maggiore efficacia in asseverare, e con maggiori giuramenti affermassi una cosa, che l'osservassi meno; non di meno sempre li succedevano li inganni ad votum, perché conosceva bene questa parte del mondo”.

<sup>10</sup> Il vescovo Angelo Ficarra viene definito prete buono, laddove Sciascia dichiara di essersi occupato fin lì di preti cattivi.

parola per parola, identico a quello di Cervantes<sup>11</sup>. Testo uguale in tutto e per tutto all'originale che *significa* tuttavia in modo diverso perché cambiato è il contesto, perché differente è la personalità di Menard rispetto a Cervantes, per aura, se vogliamo, oppure semplicemente perché la nuova situazione e il tempo trascorso hanno trasformato le cose. Così, nella tragedia, e con la stigmatizzazione della reazione fintamente composta dei dirigenti DC, negli appelli, nei ragionamenti proposti dalla “prigione del popolo”, Aldo Moro ha gettato sui modi eterni del suo partito (e di certo cattolicesimo) un'ombra inquietante e definitiva. E ritorna tragicamente, fuori contesto ma in quel contesto, la parola *potere* quando, come acutamente nota Sciascia (*Affaire*, 2, I, pp. 500-501), Moro nella lettera del 27 aprile chiama *uomini di potere* quelli che fino ad allora aveva definito “autorità dello Stato” e “uomini di partito”: “E infine, ecco, c'è la parola che per la prima volta scrive nella più atroce nudità; la parola che finalmente gli si è rivelata nel suo vero, profondo e putrido significato: la parola ‘potere’”. Per quella trasformazione spiegata col *Menard*,<sup>12</sup> il potere diventa altro, marcisce in coloro che lo esercitano: nella decisione di non decidere c'è la forma estrema del potere che non contiene, non frena, mantiene se stesso algidamente, calcolatamente, c'è il potere che sopravvive. In *Nero su nero* (2, I, p. 948) Sciascia definirà il *Pierre Menard*, autore del «*Chisciotte*» di Borges un “apologo sullo storicismo assoluto”.

Ma frutto del gusto per il paradosso è l'idea di Chiesa di cui ha nostalgia Nocio, lo scrittore che ospita Galano direttore della rivista *Rivoluzione permanente* nel *Contesto*, una Chiesa arroccata che torni a essere “chiusa e feroce come ai tempi di Filippo II, dell'inquisizione, della controriforma”: la certezza di Nocio è che questi rivoluzionari (o sedicenti tali), con il loro continuo “proibire, inquisire, punire” (*Il contesto*, 1, pp. 656-57), vogliano sostituirsi al posto vacante lasciato da *quella* Chiesa. Il colloquio avviene nella villetta in cui Nocio si ritira “a scrivere ad ogni estate un libro” (ivi, p. 655), e la nota autobiografica<sup>13</sup> finisce col rendere autobiografico il bisogno lì proclamato di posizioni nette che facciano ritornare *il piacere* di schierarsi.

Posto che “non c'è ordine senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio” (*Cruciverba*, 2, II, p. 515), assomigliare vuol dire anche instaurare un rapporto per meglio formulare un giudizio. Il timore del procuratore generale in *Porte aperte* (1, p. 1055), e il suo fastidio, derivano dall'impressione che il piccolo giudice, con uno sguardo comunque distratto, lo stia assomigliando a qualcuno, stia facendo un raffronto per lui spiacevole. Si sente, il procuratore, come davanti a un parente cieco, anni prima, che gli aveva toccato la faccia volendo “vedere a chi dei più anziani della famiglia somigliasse”. L'immagine del

<sup>11</sup> Il racconto si trova in *Finzioni* (Borges, 1984, pp. 649-58).

<sup>12</sup> Discutendo della memoria, Sciascia parlerà proprio della condizione del *Pierre Menard*, autore del «*Chisciotte*» di Borges come di una funzione, dichiarando l'impossibilità “di parlare della memoria senza tenere conto di Proust e, per altro verso, di Pirandello (*Il teatro della memoria*, 2, I, nota a p. 673). In *Cruciverba* (2, II, pp. 744-45) a proposito *Del rileggere*, spiegherà “l'idea impareggiabile” che si cela dietro il racconto di Borges: “[...] un libro non esiste in sé, e non soltanto per l'ovvio fatto che la sua vera esistenza, al di là della sua fisicità, consiste nell'esser letto, ma soprattutto perché è diverso per ogni generazione di lettori [...]. Un libro, dunque, è come riscritto in ogni epoca in cui lo si legge e ogni volta che lo si legge”.

<sup>13</sup> Così in *La mia arma è scrivere*, intervista a cura di Sandra Bonsanti (*Il Mondo*, XXIII, 49, 5 dicembre 1971, p. 27), parzialmente riportata da Squillacioti (*Introduzione*, 1, p. IX), da cui cito: “Leonardo Sciascia i suoi libri li scriveva d'estate, in campagna [...]”. Anche il nome Nocio è un evidente riferimento a quella contrada Noce in cui Sciascia aveva la casa ereditata dal nonno e presso cui amava ritirarsi con la stagione estiva.

parente, nel paragone, sottolinea uno scompenso tra l'esteriore tranquillità del piccolo giudice e l'impaccio del procuratore che deve dare al collega indicazioni che sa inaccettabili, restituendo a tutto il dialogo un che di disagio e di nudo.

Anche Moro, in qualche modo somiglia: “E più volte mi è avvenuto, quando Moro era in fortuna, di paragonarlo a Kutusof così come Tolstoj lo descrive e muove in *Guerra e pace*”, vale a dire “immutato nella ‘espressione di stanchezza della faccia e della figura’ [...] A vederlo sullo schermo della televisione, Moro sembrava preda della più antica stanchezza, della più profonda noia”. Come il Kutusof di Tolstoj dà il senso di conoscere “qualcosa d'altro” e di diverso rispetto a quello che altri conoscevano (*Affaire*, 2, I, pp. 440-41).

E la stessa innocenza di Candido, il suo tendere al biondo, lo sguardo placido, finiscono con l'attivare un assurdo gioco di somiglianze che porterà il padre, avv. Munafò, addirittura a pensare che la moglie Maria Grazia abbia concepito il loro figlio con Amleto, il capitano dell'esercito americano di stanza in Sicilia che aveva stretto amicizia con la famiglia.

Candido

Somigliava sempre di più a John H. Dikes – ad Amleto. [...] Questa somiglianza sempre più evidente, e la familiarità, l'afflato che si era stabilito tra Maria Grazia e Amleto, sconvolsero l'avvocato Munafò al punto che in lui cominciò a crescere oscuramente, come un tumore, un pensiero che non si poteva dire pensiero, un sospetto che non si poteva dire sospetto, un sentimento che non si poteva dire sentimento. Nei momenti in cui si avvicinava a decifrarlo, rideva di sé, si scherniva, si dava del pazzo. Ma il tumore c'era, e cresceva. Ed era questo: che John H. Dikes fosse il padre di Candido o che comunque lui, Francesco Maria Munafò, di Candido non fosse il padre. Era una pura follia [...] (*Candido*, 1, p. 946).

Il gioco delle somiglianze che in Sicilia è molto diffuso, soprattutto per le appartenenze familiari e parentali, viene qui, in maniera divertita, piegato a un sospetto di corna retroattive, impossibili e dunque ancora più marcate! Questo si legge in *Occhio di capra* (2, I, pp. 1142-43) immediatamente prima di riportare la frase di Castelli tratta dagli *Ombelichi*: “Le somiglianze fisiche tra persone della stessa famiglia, e anche nell'ambito delle lontane parentele, sono considerate di grande importanza: elemento – oltre che, dentro la famiglia, di certezza della consanguineità e di speranza di sopravvivenza – di conoscenza e di giudizio per gli estranei”. Ancora il giudizio, dunque, ancora la conoscenza. Candido dal canto suo fisicamente “aveva qualcosa di gattesco [...] e peraltro gli piaceva assomigliarsi a un gatto: per la libertà che sapeva di avere, per il nessun legame con le persone [...]” (*Candido*, 1, p. 966). E la signora dipinta nel soffitto della casa di famiglia viene assimilata da Candido alla madre: con grande sorpresa del suo precettore, l'arciprete, che, dopo aver tentato una facile (difficile) psicanalizzazione del discepolo, vedendo il dipinto arriva a pensare che la donna “avesse posato nuda per il pittore”. Cosa del tutto impossibile (ancora una volta!) in quanto la data apposta vicino alla firma indica l'anno 1904 (ivi, pp. 969-70). Il prete ne ha turbamento, ma per la nudità, ma per la strana e inquieta passione che il ritratto gli smuove. Somiglianze paradossali, proposte come in un teatro catottrico distorto, assurde anche per questo e che dicono della leggerezza e della grazia, come una vacanza in un tempo greve, con cui è stato scritto il *Candido*.

A don Gaetano, deuteragonista dell'io narrante, piace sconvolgere le apparenze: il particolare degli occhiali concorrerà ad assimilare il prete al diavolo del quadro ammirato dal pittore. Si tratta, nel romanzo, di una mediocre riproduzione del dipinto di Rutilio Manetti *Tentazione di S. Antonio abate*, del 1620, in cui il diavolo viene appunto rappresentato con un

paio di pince-nez<sup>14</sup>. “Quando si voltò per dirmi ‘C’è la firma, venga a vedere’, ebbi un momento di vertiginoso stupore: i suoi occhiali erano una copia esatta di quelli del diavolo” (*Todo modo*, 1, p. 861). Da qui comincia una sorta di identificazione impropria tanto che non sapremo se il pince-nez renda più chiara la verità o la confonda ulteriormente, se sia uno degli elementi dello scherzo, dell’artificio letterario che Sciascia imbastisce nel romanzo, di identificazioni sempre sfuggenti, di verità che sembrano apparecchiate ma che si sovrappongono in ferale commistione.

Nella conversazione durante la cena, il riferimento fatto dal pittore a Paolo VI (ivi, p. 863) che in un recente intervento aveva rimesso in auge la figura del diavolo, introduce a una presenza che anni dopo nel *Cavaliere e la morte* (1, p. 1172) verrà spiegata dal Vice, davanti all’incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*, come una esigenza della contemporaneità: “Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto [...]. Ma il diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui”. E stanca è la morte che, seguendo ancora il *fil rouge* delle somiglianze viene apparentata fisiognomicamente al Ben Gunn dell’*Isola del tesoro* “per come Stevenson lo descriveva” e finisce con l’assumere in questa nuova luce “un riflesso grottesco” (ibidem). Il Vice, malato terminale, è abitato dalla morte “[...] come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole” (ivi, p. 1176), ed ha la stessa insopprimibile stanchezza del cavaliere dell’incisione. Ma: “Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell’armatura, per quelle armi” (ivi, p. 1143).

L’opera d’arte diventa metro di riferimento per dire di un sentimento, per definire un concetto, la somiglianza è forma gnoseologica, un mostrare che scruta, che raffronta spesso per negazione e può essere (si diceva) strumento di verità o di confusione. Tutto sul *disordine* della somiglianza è, per esempio, giocato *Il teatro della memoria*, sullo smemorato di Collegno, opera che tenta di mettere ordine al disordine dell’identificazione, alla plausibilità (o implausibilità) di quel disordine. Opera successiva all’*Affaire* ma legata ancora al problema-Moro. Non distinguendo il Moro prigioniero dal Moro politico, contro i proclami del Moro-non-più-Moro, l’*Affaire* pone con forza il problema dell’identità. È lo stesso Racalmutese a raccontarlo in una intervista del marzo 1983:

Questo attentato alla personalità dell’uomo, all’identità dell’uomo è la cosa più sconvolgente che io abbia vissuto durante il caso Moro. Poi mi restò quest’alone di un problema e ho ritrovato nella memoria, i piani della memoria sono tanti, il caso «Bruneri-Canella»<sup>15</sup>.

Lo scritto comincia, e non a caso, con una citazione tratta da *Come tu mi vuoi* di Luigi Pirandello (2007, pp. 498-500), autore che sull’identità e sui suoi effetti (e affetti, e difetti) insiste particolarmente. Pirandello nel suo dramma si era ispirato al processo che era stato imbastito per dimostrare la vera identità dello smemorato. “Ah no! questo no! Non perché somiglio! Io stessa – proprio io – ho detto anzi a tutti che non è una prova – nessuna prova –

<sup>14</sup> Il racconto di come Sciascia venne a conoscenza del quadro nell’estate del 1970 viene fatto da Fabrizio Clerici in un suo contributo, *Gli occhiali del diavolo* (1991, pp. 363-365). Viene riportato con dovizia di particolari da Collura (2019, pp. 242-43).

<sup>15</sup> *A colloquio con Leonardo Sciascia*, intervista del marzo 1983 a cura di Lea Ritter-Santini, Manfred Hardt e Salvatore A. Sanna, in *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, V, 11, maggio 1984, p. 13. Il brano è riportato in Sciascia, *Opere*, 2, I, p. 1337, note, da cui cito.

la mia somiglianza – questa somiglianza per cui tutti avete creduto di conoscermi”. Così continua l’Ignota, ed è già un commento all’ordine delle somiglianze, alla sua efficacia, al fatto che la ricerca di quell’ordine è sempre al servizio di una parvenza: “Più di un disgraziato, dopo anni, è ritornato così – quasi senza più aspetto – irriconoscibile – senza più memoria – e sorelle, mogli, madri – madri – se lo son disputato! [...] Non perché sembrasse loro, no! – ma perché lo han creduto! lo han voluto credere!” (*Il teatro della memoria*, 2, I, p. 615-16).

Questa assenza di identità che è propria dello smemorato rende plausibili le somiglianze che diventano proiezioni, o raffigurazioni, o parvenze. A ben rifletterci l’indagine-saggio di Sciascia è costruita sulla volontà di credere da parte della signora Canella che lo smemorato sia effettivamente il marito, su come questa volontà, unita a una speranza che diventa col passare del tempo muliebre certezza, fondi tutto il processo. Il credere contro l’evidenza, contro determinati particolari fisici come un neo sotto i baffi e una cicatrice al calcagno, contrassegni che il professor Renzo Canella doveva avere e che lo smemorato (pure in questo smemorato) non aveva (ivi, p. 620).

Anche la sala deserta così come l’intera galleria<sup>16</sup> nel *Contesto* possono essere prese a simbolo di un vuoto, di una desertificazione che Sciascia coglie negli addentellati della società, in cui tutto è già accaduto e diventa per noi un luogo fisico da cui costruire una critica, spazio che ospita ogni critica, vuoto perché espressione di un potere che comprime e frena, della sua vacuità. Parimenti, e specularmente, l’eremo di Zafer (Zafer da Zafferana Etnea, luogo in cui Sciascia ha avuto l’idea e ha vissuto una situazione simile a quella raccontata nel libro<sup>17</sup>), in *Todo modo* (1, p. 844), è il simbolo di un deserto in cui all’arrivo del pittore ogni cosa deve ancora accadere: “Mi ci fermerei per qualche giorno’ dissi. ‘Non è possibile’. ‘Tutto occupato?’. Ironicamente: poiché pareva, ed era, deserto”.

Il corpo dell’ispettore Rogas, il poliziotto che credeva di aver scoperto la verità politica delle uccisioni dei giudici raccontate nel *Contesto*, viene trovato sotto il quadro della Madonna della Catena di ignoto fiorentino del ’400. Si tratta di “una Madonna con angeli e santi”, e sulle Madonne dell’iconografia siciliana, Sciascia scrive pagine memorabili a proposito di Antonello da Messina, ancora nell’*Ordine delle somiglianze* (*Cruciverba*, 2, II, pp. 516-17), citando Nino Savarese che quelle Madonne finisce col descriverle somiglianti alle donne siciliane dei paesi dell’interno. In una nota editoriale raccolta da Nigro (2019, p. 211), a commento della *Madonna della Catena* di Serafino Amabile Guastella il cui titolo originale è *Una leggenda poetica sicula*, stampata a Modica nel 1878 e ristampata da Sellerio nel 1984, Sciascia scrive come il culto della Madonna “che libera dalle catene” sia diffuso nella Sicilia occidentale oltre che nel ragusano. È simbolico anche per Rogas questo liberarsi dalle catene? Dalle catene della vita, indubbiamente. Ma è anche forse un essere affezionati alle Madonne, come per la citazione in *Todo modo* (1, p. 862) della Madonna dell’Ulivo di Nicolò Barabino che il pittore protagonista si esercitava a dipingere da piccolo. Il riferimento riporta la nostra attenzione al colore e all’ordine bioetnico delle somiglianze che a sua volta

<sup>16</sup> “La Galleria, come sempre nelle prime ore, era deserta [...]. La Galleria deserta, il signor Amar insolitamente solo” (*Il contesto*, 1, p. 695).

<sup>17</sup> Sciascia racconta la sua esperienza al convento in *Nero su Nero* (2, I, pp. 943-46), pubblicato per la prima volta nell’omonima rubrica del *Corriere della sera* il 24 settembre 1971, p. 3. I riferimenti presenti nell’articolo si trovano riportati alle pp. 854-55, 867, 872-73 di *Todo modo*. Collura (2019, pp. 236-37), al solito molto bene informato, data l’episodio all’estate 1970.

rinvia alla tonalità – diremmo all’intonazione – aprendo a uno Sciascia che ha una percezione del colore (e dei colori) di cui quell’ordine è espressione.

Sempre nel *Contesto* il cadavere di Amar, segretario generale del Partito Rivoluzionario Internazionale, “una massa scura ai piedi di un ritratto in piedi”, viene rinvenuto nella sala XII della Galleria sotto “il ritratto di Lazaro Cardenas del Velasquez”. L’arte in Sciascia serve a spiegare, ad alludere, a mostrare anche quando è inventata. Il ritratto, di pura invenzione, è forse un omaggio a Lázaro Cárdenas, presidente messicano, capo del Partito Rivoluzionario Istituzionale, autore di una riforma agraria ai tempi molto apprezzata, promotore della nazionalizzazione delle ferrovie e dei giacimenti petroliferi – riforme comuniste che ne fecero figura di primo piano tra le più amate della politica latinoamericana. Il personaggio del Cárdenas storico motiverebbe allora la preferenza di Amar, che per il dipinto ha una vera e propria devozione, come si apprende dalla testimonianza del custode e dalle dichiarazioni del vicesegretario del Partito. Agirebbe allora anche qui quella particolare somiglianza chiamata *aemulatio* che Foucault<sup>18</sup> ritiene che scompaia, o quantomeno si attenui, proprio dai tempi di Velázquez in poi:

L’emulazione si offre in primo luogo sotto forma di un semplice riflesso, furtivo, lontano; percorre in silenzio gli spazi del mondo. Ma la distanza che essa valica non è annullata dalla sua sottile metafora; resta chiusa alla visibilità. E in questo duello le due figure affrontate s’impadroniscono l’una dell’altra (M. Foucault 1998, p. 35).

In un gioco simmetrico di emulazione e simpatia, è possibile che Amar contempli in realtà il proprio ritratto, o comunque la prospettiva di quel che vorrà (potrà?) diventare: anche in questo caso diremmo, con una forzatura ermeneutica borghese cara a Sciascia<sup>19</sup>, che Amar somiglia a Cárdenas. Importante da questa prospettiva risulta in *Ore di Spagna* (2, II, pp. 899-900), in *Cruciverba* (2, II, p. 674), o in *Cronachette* (2, I, p. 704) per l’avvio della storia su *Don Mariano Crescimanno*, il rimando al famoso racconto *I teologi* di Borges contenuto nella raccolta *L’aleph*, sui due teologi che nell’aldilà, in una prospettiva eterna, scopriranno di essere la stessa persona<sup>20</sup>.

E veramente, ancora, si può affermare che l’opera di Velázquez sia il miglior commento al razionalismo e ne sia la migliore mediazione, per la meditata ricerca delle prospettive, per la fuga in avanti delle idee espresse sulla tela, che hanno forme, colori, luci ma che idee rimangono in tutta la loro carica. La scelta di Velázquez come autore del dipinto sarebbe così motivata dall’idea di una ricerca e di una prospettiva che sempre si colgono nei quadri del pittore spagnolo che ha ritratto il potere attraverso i potenti. Nell’introduzione a uno dei saggi, *Odori*, raccolti in *Fatti di storia letteraria e civile* (2, II, p. 1133), lo scrittore

<sup>18</sup> L’importanza che per Sciascia riveste il pensiero del filosofo francese è stata rilevata e argomentata per la prima volta in maniera quanto possibile completa da Benvenuti (2013).

<sup>19</sup> Proprio nel *Contesto* (p. 684) durante il colloquio col presidente Riches, Rogas ripete a memoria l’*Argumentum ornithologicum* (Borges, 1984, p. 1119). All’autore argentino Sciascia farà spesso riferimento, in *Cronachette* (2, I, pp. 768-70), per esempio, e alle *Ficciones* di Borges è demandata la chiusura dell’*Affaire* (2, I, p. 522), per quanto di aperto e di ulteriormente interpretabile c’è nel caso Moro. Ma su Borges e Sciascia si vedano comunque le belle pagine di Onofri (2004, pp. 240 e sgg.).

<sup>20</sup> “È più esatto dire che nel paradiso Aureliano seppe che per l’insondabile divinità egli e Giovanni di Pannonia (ortodosso, eretico, aborrito e aborritore, accusatore e vittima) erano una sola persona” (Borges, 1984, p. 803).

racalmutese proclama il suo amore per i pittori che “[...] nel loro immediato rapporto con la realtà – le forme, i colori, la luce – sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori di memoria. I pittori ‘riflessivi’. I pittori ‘speculativi’”.

Il colore, la luce: presentando nella nota finale *Il contesto* come un “apologo sul potere nel mondo”, Sciascia riporta le parole dell’allora amico Guttuso: “Anche se dipingo una mela, c’è la Sicilia’. La luce, il colore” (1, p. 708). Ecco spiegato Castelli quando afferma che la nostra concezione del colore è debitrice del paese in cui nasciamo, della comunità che frequentiamo, ecco argomentata la natura degli scritti sciasciani che da un regionalismo apparente – per descrizioni, situazioni, cadenza, cromaticità –, arrivano sempre a fornire una spiegazione del mondo. La Sicilia è dunque metafora, trascende continuamente se stessa, il luogo rende possibile la critica in quanto la soggettivizza, le regala un punto di vista, rendendo concettualmente vivo il gioco delle somiglianze, dando, al gioco, un sistema di riferimento con parametri accettati<sup>21</sup>.

In quella splendida intervista concessa ai ragazzi di un Istituto superiore di S. Stefano Quisquina<sup>22</sup>, intitolata *Elogio dell’eresia*, parlando della refrattarietà dei siciliani al cambiamento, Sciascia afferma: “Le radici storiche di questo [...] si possono identificare nella perpetua insicurezza del siciliano di fronte alla storia, in quest’isola che è stata al tempo stesso isola eppure aperta come continente alle invasioni, a tutte le dominazioni”. È uno spazio che occupa tutto lo spazio anche quando sopravvive al vuoto pneumatico della storia: la stessa sospensione del tempo propria dell’essere siciliani, il fondamentale astoricismo della gente della sua terra, messo in evidenza dalla notazione di Tomasi di Lampedusa sulla refrattarietà al cambiamento e dunque alla storia, per una nozione della Sicilia “che è insieme luogo comune e ‘idea corrente’, e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell’arte” (*Cruciverba*, 2, II, p. 514).

La Sicilia ha questa fatalità di essere un’isola-mondo. Bufalino l’ha scritto molto bene, e ironicamente:

Dicono gli atlanti che la Sicilia è un’isola e sarà vero, gli atlanti sono libri d’onore. Si avrebbe però voglia di dubitarne, quando si pensa che al concetto d’isola corrisponde solitamente un grumo compatto di razza e costumi, mentre qui tutto è mischiato, cangiante, contraddittorio, come nel più composito dei continenti (Bufalino, 1997, p. 14).

Anche la Sicilia, pur contenendo in sé tutte le contraddizioni, somiglia.

Ancora Bufalino nel suo requiem (1998, p. 29) parlerà della Sicilia in Sciascia come “doloroso traslato della condizione umana”; “La Sicilia, la storia siciliana come storia di tutti, il lutto e la miseria del Sud come *speculum in aenigmate* attraverso cui penetrare l’arcano del vivere umano [...]”.

<sup>21</sup> La tendenza ad allargare lo spazio, a contestualizzarlo e dettagliarlo spesso a partire dalla Sicilia per poi amplificarlo in modo da riguardare l’Italia e il mondo viene mostrata da Ricorda (2010, p. 135), che riconosce in Sciascia “[...] la capacità di partire da eventi e personaggi che sono inseriti in una realtà storica, ma anche geografico-ambientale precisa, per sbazarli poi in una dimensione molto più ampia, dal *qui* e *ora* di un tempo-spazio definiti a un ambito universale” che si fa rappresentazione. Si veda anche Messina (2012, pp. 195-214).

<sup>22</sup> L’intervista, apparsa su *L’ora* di Palermo, 9 maggio 1978, proprio il giorno della scoperta del cadavere di Moro, è stata poi ripubblicata in quella dura raccolta di testi sciasciani che si intitola *La palma va a nord* (1982, pp. 194-202).

*Per speculum in aenigmate*<sup>23</sup>, ma attraverso gli occhiali distorti dell'esistenza, delle passioni forti, della luce e dei colori, per una ricerca che tenta sempre, illuministicamente, di mettere ordine alla confusione.

### Riferimenti bibliografici:

- Benvenuti, G. (2013). *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*. Bologna: Bononia Press.
- Borges, J. L. (1984). *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- Bufalino, G. (1997). *La luce e il lutto*. Roma: Editori Riuniti.
- Bufalino, G. (1998). *Per Leonardo*. In AA.VV., *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia* (pp. 29-31). Palermo-Racalmuto: Fondazione Sciascia – Fondazione Whitaker.
- Cacciari, M. (2013). *Il potere che frena*. Milano: Adelphi.
- Castelli, A. (2008). *Opere* (G. Saja, cur.). Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Cavallo, L. (2015). «Per speculum in aenigmate». *Capziosa didascalica. Todomodo*, 5, 113-118.
- Clerici, F. (1991). *Gli occhiali del diavolo*. In P. Cilona (cur.), *Ricordare Sciascia* (pp. 363-365). Palermo: Publicicula.
- Collura, M. (2019). *Il maestro di Regalpetra*. Milano: La nave di Teseo.
- Follini, M. (2019). *Democrazia cristiana*. Palermo: Sellerio.
- Foucault, M. (1998). *Le parole e le cose*. Milano: Bompiani.
- Machiavelli, N. (1961). *Il Principe*. (L. Firpo, cur.). Torino: Einaudi.
- Messina, D. (2012). Sciascia e la Sicilia come metafora continuata. *Todomodo*, 2, 195-214.
- Nigro, S.S. (cur.). (2019). *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*. Palermo: Sellerio.
- Onofri, M. (2004). *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza.
- Pasolini, P. P. (2008). *Scritti corsari* (pref. di A. Berardinelli). Milano: Garzanti.
- Pirandello, L. (2007). *Maschere nude*, vol. 4. Milano: Mondadori.
- Ricorda, R. (2010). Leonardo Sciascia, lo spazio come metafora. *La modernità letteraria*, 3, 123-135.
- Saja, G. (2006). *Il silenzio e l'azzardo. Narratori e poeti siciliani del '900*. Caltanissetta-Roma: Sciascia.
- Sciascia, L. (1982). *La palma va a nord*. Milano: Gammalibri.
- Sciascia, L. (2012-19). *Opere*. (P. Squillaciotti, cur.). 2 voll. Milano: Adelphi.

---

<sup>23</sup> Si veda L. Cavallo (2015). La citazione è tratta da San Paolo, *Prima lettera ai Corinzi* (13,12).

## La definición de una voz. La escritura del dolor en Antonia Pozzi y Daria Menicanti

---

*The definition of a voice. The writing of pain in Antonia Pozzi and Daria Menicanti*

SILVIA CATTONI

cattonisilvia@gmail.com / Universidad Nacional de Córdoba

RESUMEN: El presente trabajo se inscribe en el marco de estudios críticos comparados destinados a poner en valor y a analizar la producción poética de Antonia Pozzi (1912-1938) y Daria Menicanti (1914-1995), escritoras del siglo XX en Italia. Dentro del sistema literario italiano su poesía, no sin dificultad y en estrecha relación con la conquista que las mujeres hicieron de otros espacios de la vida pública, ha ganado en las últimas décadas mayor espacio y visibilidad. Este trabajo pretende mostrar cómo estas poetisas, modulando determinados sentimientos vinculados al dolor y al sufrimiento psíquico, transforman la experiencia en materia poética y dan voz a un particular horizonte de interioridad que otorga a la lírica italiana moderna una forma de autoconocimiento.

Palabras clave: Poesía; Dolor; Autoconocimiento

---

*Abstract: The following abstract belongs to the field of critical comparative studies aimed to further analyse and credit the poetry of Antonia Pozzi (1912-1938) and Daria Menicanti (1917-1995), 20th Century writers in Italy. Within the Italian literary system, their literature, not without difficulty and close relation with the conquests achieved by women on other grounds of the public sphere, has gained more space and visibility. This work wishes to present how these poets, modulating certain feelings related to the pain and psychological suffering, transform the experience in poetical matter and give voice to a peculiar horizon of intimacy, giving lyric the chance of self-awareness.*

*Keywords: Poetry; Pain; Self-awareness*

Recibido: 29 marzo 2021 / aceptado: 26 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

El presente trabajo se inscribe en el marco de estudios críticos comparados destinados a poner en valor y analizar la producción poética de Antonia Pozzi (1912-1938) y Daria Micanti (1914-1995), dos poetas singulares del *Novecento* italiano que, por razones que trataremos de explicar en este desarrollo, fueron tardíamente reconocidas. Aunque dentro del sistema literario italiano la obra de Pozzi ha ganado mayor visibilidad y prestigio respecto a la de Micanti, producida y publicada posteriormente respecto a la de su compañera de estudios, esto no nos exime de realizar una consideración que siga destacando la singularidad de sus textos.

El tardío reconocimiento de estas poetas y de otras tantas que se destacan en el panorama de la poesía italiana contemporánea estuvo, sin dudas, vinculado a la hegemonía que la voz masculina tuvo en la tradición poética italiana, y si bien el siglo XX abrió significativos espacios de proyección de lo femenino, la disputa por la voz poética continúa definiendo un campo de tensión en una tradición que, aunque ha sabido codificar lo femenino como su objeto poético y fuente de inspiración lírica, fue renuente a legitimar los nuevos temas y horizontes que proponen la poesía escrita por mujeres. Esta poesía, no sin dificultad y en estrecha relación con la conquista que las mujeres hicieron de otros espacios de la vida pública, ha ganado, en las últimas décadas, mayor espacio y visibilidad. La voz poética femenina ligada a una pasividad activa supo dar potencia lírica a la introspección y creó un nuevo universo de emociones y afectos, que modulados con gran sutileza, plasmó aspectos nuevos del dolor, la fragilidad, la sumisión y el sufrimiento psíquico. Dentro del campo de la lírica italiana del siglo XX, la poesía escrita por mujeres definió un nuevo horizonte en el que la introspección y el autoanálisis alcanzan estatuto poético. Los casos de Pozzi y Micanti son significativos para mostrar la provechosa relación entre la escritura y la vida y en ambas poetas es posible advertir cómo el dolor, plasmado con particular sutileza y cantado con pleno dominio de los aspectos formales, definió en la lírica novedosas formas de autoconocimiento.

DISPUTAR LA VOZ. En las décadas centrales del *Novecento* italiano, la poesía de Pozzi y Micanti, surgida en el marco de la estación hermética y en la poesía de posguerra respectivamente, disputó, no sin esfuerzo, un espacio por la legitimación. Junto con Vittorio Sereni, Pozzi y Micanti, conforman el núcleo poético de lo que se conoce como *Scuola di Milano*, un ateneo de impronta filosófica que tuvo su centro de acción en la capital lombarda. Hacia los años '30 en la universidad de Milano el magisterio de Antonio Banfi fue especialmente significativo. Con un claro equilibrio de vitalismo y racionalidad, que influyó en la cultura italiana de las décadas sucesivas, el maestro lombardo posibilitó el surgimiento de este destacado grupo de intelectuales, entre los que sobresalen Enzo Paci, Remo Cantoni, Luciano Anceschi, Giulio Preti, Maria Adalgisa Denti, entre otros.

Discípulo de Piero Martinetti, y sucesor en su cátedra luego que este se negara a jurar fidelidad al fascismo, alejado de dogmas y sistemas cerrados y absolutos, Banfi promovió en esta importante generación de intelectuales un principio racional para una aproximación crítica a la compleja y caótica realidad de su época. Su magisterio, directamente vinculado con las ideas y la acción de Carlo Cattaneo, fue un catalizador de las principales ideas de la tradición iluminista lombarda. Siguió la línea del socialismo democrático característico de la tradición milanesa y ofreció a los jóvenes intelectuales de los años '30 las estrategias críticas para impugnar las imposiciones culturales celebradas por una parte importante de la sociedad de la época que naturalizó el nacionalismo y la violencia en favor de las acciones de

organización económico-políticas promovidas por el fascismo en Italia. En su pensamiento convergen los elementos étnicos, económicos, sociales, políticos y lingüísticos de la región. Banfi comunicó una filosofía de la experiencia y el *amor vitae* que transmitió a toda esta generación de filósofos y poetas no se vincula con un desorden propio del irracionalismo sino con la convergencia de vida y razón. Su legado se entiende como un imperativo que, aceptando el carácter iluminista de la tradición lombarda y el antidogmatismo de origen nietzscheano, conduce a una nueva sensibilidad cultural abierta a la vida y empeñada en la comprensión y transformación de la propia realidad. Un racionalismo crítico que contempla, además, una clara impronta estética y que atiende a la relación *Geist-Leben* (arte/vida) promovida por Thomas Mann como síntesis de una praxis transformadora. En síntesis, una aproximación a la realidad de las cosas, a la atención de lo cotidiano, al compromiso de sinceridad y de participación civil con un marcado gesto cosmopolita, una clara actitud de resistencia a las políticas de exaltación nacional impulsadas por el régimen en los años '30. Además de la filosofía, también la poesía encontró una vía de expresión en el núcleo intelectual banfiano que supo modular su racionalismo en la tendencia literaria clásica impulsada por escritores como Parini, Foscolo y Manzoni o en la ilusoria simplicidad de los dialectos resuelta en la poesía dialectal de Porta o en el elaborado y ostentado expresionismo de Gadda. La “poética de los objetos” de Sereni, la voluntad de Pozzi de dar nombre a las cosas más simples y esenciales y reconocer la verdad de su fuerza objetiva con sobriedad y rigor y la clara impronta cognoscitiva que Menicanti imprime a sus versos constituyen una declinación del racionalismo crítico cultivado en el cenáculo banfiano.

La clara impronta masculina que presenta la tradición poética italiana y sus instituciones críticas implicó una demora en el reconocimiento y puesta en valor de la presencia femenina en el campo poético. En el caso de Pozzi esto pudo constatarse en la censura que sufrió su producción y en la desvalorización que sufrió una poesía como la suya que, pensada como diario, registró la cronología de su experiencia sensible; en el caso de Menicanti no se comprende bien porque una poesía que se publicó con gran suceso en la colección “Lo specchio” de Mondadori fue alcanzada luego por un cono de sombra. En ambos casos y en directa relación con las restricciones que este sistema tuvo para con la producción poética femenina, se constatan dificultades que estos textos tuvieron para la colocación y circulación en el campo literario.

Controladas todavía por determinados mecanismos hegemónicos funcionales a su aislamiento y marginación, las mujeres mostraron en el horizonte poético del *Novecento* una presencia reducida. Aunque esta situación de marginalidad no les impidió la conquista de la palabra poética, la visibilidad de voces femeninas, a finales de los años '90 y al inicio del nuevo milenio en las recientes antologías poéticas, continúa siendo reducida. En las antologías de poesía de la posguerra mostraron una presencia femenina escasa. En lo que respecta a la poesía lombarda fue Luciano Anceschi, alumno de Banfi, quien, en una operación de sistematización crítica, recogió y organizó aspectos del estilo poético lombardo en su antología *Linea lombarda* (1952). La obra presenta seis poetas en los que, más que reconocer una escuela, el crítico advierte una familia de poetas que comparten un modo de ver y representar el mundo de manera típicamente regional. La suya fue una operación clasificatoria que pretendió ordenar la heterogénea producción poética regional desde finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Luego de Anceschi, otros críticos continuaron con operaciones de antologización similares para dar cuenta de la poesía regional lombarda. Dante Isella publicó en 1984 *Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo*

*Emilio Gadda*. Giorgio Luzzi en 1987 presentó el extenso ensayo titulado *Poeti della linea lombarda* y luego el volumen *Poesia italiana 1941-1988: La via lombarda*. En todos estos casos y aun cuando Aceschi integró el grupo de Banfi, los críticos destacan la presencia de Vittorio Sereni como uno de los poetas más importante de esta línea, pero no hay espacio para Pozzi y Menicanti. Esta situación debe analizarse en relación a las operaciones críticas paralelas que se advierten en las antologías poéticas del sistema literario nacional y que han reducido significativamente la presencia femenina, incluso después de la posguerra. Sirve como ejemplo la ya clásica y relevante obra de P.V. Mengaldo *Poeti italiani del Novecento* de 1978 que solo considera la voz de Amelia Rosselli. El canon italiano ha sido siempre más generoso con las narradoras que con las poetas. Aunque excede los límites de este trabajo cabría aquí dejar abierta una vía de indagación que permita profundizar las causas de este desequilibrio. Los casos de Pozzi y Menicanti, nacidas en las primeras décadas del *Novecento*, ejemplifican sobre la ambigua posición de la mujer el campo literario italiano. La poesía de Pozzi y Menicanti, pertenecientes a una generación surgida en el marco de la estación hermética, se proyecta, con notable potencia expresiva e innovadores recursos formales, en las primeras décadas del nuevo siglo, gracias el trabajo de recuperación y difusión que intenta mostrar el legítimo y significativo corpus de poesía italiana escrita por mujeres. Una operación crítica que intenta mover las fronteras del canon pero que, a juzgar por las recientes antologías, todavía es insuficiente y problemática.

Diversas fueron las dificultades que ambas poetas tuvieron que enfrentar para dar a conocer su producción literaria. En lo que respecta a Pozzi, su obra se enfrentó en los años treinta a la hegemonía del juicio masculino que retardó un legítimo reconocimiento. Ya en sus años de universidad fue Banfi el primero en menospreciar sus versos por considerarlos refugio y desahogo de un yo lírico turbado por el sentimentalismo. Su obra no corrió mejor suerte luego de su temprano suicidio. El año siguiente a su muerte, 1939, la familia realizó la primera edición privada del volumen *Parole* que recoge 91 poemas, muchos de ellos intervenidos por la censura del padre al punto de distorsionar por completo el temperamento de la hija que pretendió mostrar más bien débil, triste y extenuado. Siguiéron las ediciones de la década del '40 con el título *Parole. Diario di poesia* de la colección “Lo specchio” de la Mondadori. La de 1943, que contiene 157 poemas y fragmentos de una carta de Tullio Gadenz, y la de 1948, con prólogo de Montale, que reúne 159 composiciones. Fueron necesarios más de 50 años para que la auténtica y total poesía de Pozzi saliera a la luz. Recién en 1989, 50 años después de la primera publicación, Garzanti publica al cuidado de Adriana Cenni y O. Dino, con el título *Parole*, la primera edición crítica de la poesía de Pozzi. El volumen, a través de un cuidadoso trabajo de archivo, recupera los poemas originales de la joven poeta y agrega nuevos, aumentando, de esta manera, significativamente, el corpus a 248 composiciones. El trabajo de compilación de la obra de Pozzi se completa en 2015 con la edición *Parole. Tutte le poesie*. Al igual que otras poetas de su generación, el de Pozzi fue presentado como un *caso literario* en el que mucho tuvo que ver el modo trágico de su temprana muerte. A la maniobra del padre se suma la operación crítica realizada por Montale para las ediciones de Mondadori del '43 y del '48 título *Parole. Diario di poesia*, que, aunque, sin dudas, fundamental para el proceso de legitimación de la obra de la poeta, —es sabido que los prólogos y las reseñas de Montale cumplieron un papel fundamental en la consagración de las nuevas voces de su tiempo—, no pudo dejar de leer el libro de Pozzi en clave de poesía femenina y señalar que la efusión del sentimiento y la experiencia biográfica restan valor a sus logros técnicos y formales.

Dice Montale:

Anima musicale e facile a perdersi nell'onda sonora delle sensazioni, la Pozzi stava già superando lo scoglio della poesia femminile, l'incaglio che fa dubitare tanti della possibilità stessa di una poesia di donna: e alludiamo appunto ai rischi della cosiddetta spontaneità (Montale, 2010, p. 310).

Menos restrictivo y más acorde a su propia tradición poética, más generosa con la voz femenina, fue el juicio del poeta T.S. Eliot. El poeta inglés en una carta dirigida a Roberto Pozzi en 1954 a propósito del libro de Antonia, destaca el valor que el tono diarístico marcado en el subtítulo le otorga a la poesía (Eliot, 2010). Con el paso de los años y la redefinición de las operaciones críticas respecto a la literatura de mujeres en Italia, la poesía de Pozzi conquistó paulatino reconocimiento. Cabe señalar que en el volumen *Il Novecento* de la reciente y prestigiosa *Antologia della poesia italiana*, dirigida por Carlo Ossola y Cesare Segre para la *Biblioteca della Pleiade*, solo el nombre de Antonia Pozzi aparece junto al de Amelia Rosselli.

Aunque no en las mismas décadas y en diferentes condiciones de producción y difusión a los de Pozzi, también Daria Menicanti se enfrentó con los límites que el sistema literario nacional impuso a la poesía escrita por mujeres. Ya establecida en Milán, separada del consorte filósofo, Giulio Preti, y dedicada a la enseñanza en la escuela media, Menicanti retoma la escritura al final de la década del '50, luego de una sostenida obra de traducción de literatura inglesa. Su carrera de poeta se inicia de modo fulgurante en 1965 con su primer libro, *Città come*, que publicada en la colección "Il Tornasole" de la Mondadori por entonces bajo la dirección literaria de Vittorio Sereni y que le valió el premio Carducci. En la misma editorial y en la prestigiosa colección de poesía *Lo specchio*, Menicanti publica también *Un nero d'ombra* en 1969 y *Poesia per un passante* en 1976. La marginación sobrevino para la poeta luego de la sorpresiva muerte del querido amigo y poeta Vittorio Sereni, cuando la Mondadori, con una nueva línea editorial, rechazó su libro *Ferragosto*, publicado recién en 1986 por la pequeña editorial Lunarionuovo. Desde entonces la exquisita poesía de Menicanti ya no tuvo lugar en editoriales de prestigio: sus últimas obras *Altri amici* (1986), *Ultimo quarto* (1990) fueron publicados por editoriales menores. Al inicio del nuevo siglo aparecen *Vita è un dito. Antologia poetica 1959-1989*, con una introducción de Matteo M. Vecchio, un ensayo de Fabio Minazzi e una carta de Marco Marchi en Giuliano Ladolfi Editore y recién en 2011 se reunió su obra completa en *Il concerto del grillo. L'opera poetica completa con tutte le poesie inedite*, compilada por Brigida Bonghi, Fabio Minazzi e Silvio Raffo, un trabajo de recopilación bibliográfico llevado adelante por el Centro Internazionale Insubrico de Varese y publicada por la editorial Mimesis.

ESCRIBIR EL DOLOR. Como se advierte en otras poetas del *Novecento* italiano, Antonia Pozzi y Daria Menicanti dan voz a un singular horizonte de interioridad; en los poemas que integran *La vita sognata* y *Canzoniere per Giulio*, el sufrimiento psíquico y las modulaciones del dolor son el móvil del canto. Lo femenino pareciera estar vinculado a una espacial capacidad de las poetas para percibir sutiles circunstancias ligadas a la propia interioridad y modularlas en los meandros de la propia psicología. En el plano lingüístico esta poesía es capaz de versificar ciertos modos de emocionalidad. El tema del amor, casi siempre presente, se declina de manera sutil y delicada, en imágenes líricas agudas y precisas que dan cuenta, en muchos casos, de la fragilidad, la soledad y en ciertos casos de la imposibilidad para

concretar vínculos estables con el mundo exterior que en muchos casos se presenta amenazante y hostil. En esta línea, que se reconoce más o menos general en el horizonte poético femenino italiano, Pozzi y Menicanti lograron transformar la experiencia vivida en materia simbólica y explorarla como posibilidad de autoconocimiento a partir de las modulaciones que definen su singularidad.

Única hija de una acomodada familia de la burguesía de Milano, Antonia Pozzi modeló su gusto estético en la sólida formación humanista que le brindaron los más prestigiosos centros educativos de su ciudad. Su actividad poética, breve y fulgurante, iniciada en 1929 concluyó en el '38 a causa de su repentina muerte. Suicidio que, aunque común a otras poetas italianas como Mariagloria Sears, Margherita Guidacci, Amelia Rosselli, en su caso fue especialmente inquietante debido a su breve vida. La poesía de Pozzi, de manera exquisitamente introspectiva, advierte con nitidez las marcas de su sufrimiento psíquico en la notoria disociación entre vida interior y vida exterior y los misterios del dolor que recorre su poesía.

*La vida soñada* es brevísimo cancionero de amor escrito en 1933 y dedicado a Antonio Maria Cervi, el profesor de latín y griego del Liceo por quien la joven alumna sintió una profunda admiración intelectual devenida en un soñado y apasionado amor de juventud. El vínculo, prohibido y cancelado por la severidad familiar se vio interrumpido. El poder del padre, Roberto Pozzi fue un abogado influyente, logró el traslado de Cervi y con esto puso fin a la relación amorosa de su hija.

La poesía de Pozzi, nacida en el marco de la estación hermética, es de difícil clasificación. Con inusitado lirismo y dando forma poética a la triste experiencia de un amor juvenil vedado, los diez poemas que integran *La vita sognata* aluden a la parábola del amor prohibido que es especialmente emblemático, la renuncia al amor que, aunque idealizado, le permite modulaciones líricas de la melancolía y el dolor. Estos poemas melodiosos de verso libre, ilustran la intensidad del sentimiento que la pasión amorosa despierta en la joven poeta. Son composiciones simples, en el sentido en que debe entenderse el término simple. Pozzi retoma la vía poética propia del *Novecento* iniciada con Pascoli y reconocible en Corazzini, los crepusculares y Saba, continuando una poesía transparente, cristalina, que apela a un lenguaje límpido y cotidiano. Siguiendo las etapas de la vida soñada, estos poemas dan voz con profundo lirismo a los momentos de la vida imaginada con el ser amado: la alegría del reencuentro con Cervi, el terror a la pérdida del amado, la imagen conmovedora del hijo que juega en el prado, el recuerdo de la muerte del hermano de Antonio, Annunzio, y la posibilidad de revivirlo en el niño deseado, fruto de esa relación amorosa soñada. La cancelación de ese sueño y el inicio de la muerte completan las fases aludidas. Poseedora de una cultura refinada y una delicada y exquisita sensibilidad Pozzi supo crear, en el contexto de restricción que le impuso su época, un extenso territorio de interioridad que favoreció el desarrollo de su voz. Si la restricción fue el *leitmotiv* que orientó toda la existencia de Pozzi, la *vita sognata* constituye uno de los motivos más destacados de su actividad poética que desarrollada en el secreto y la soledad de un intenso dolor, le permite la expansión lírica de una interioridad que solo pudo sentir y desplegar en la poesía. En el primer poema que tiene por título, precisamente, “La vita sognata” leemos:

Chi mi parla non sa  
che io ho vissuto un'altra vita –  
come chi dica  
una fiaba  
o una parabola santa.

(Pozzi, 2016, p. 299)

Con una clara alusión a la teoría del placer de Leopardi, la poeta presenta ya una temprana conciencia de la imposibilidad y del carácter ilusorio del mundo y en la imagen del sueño Pozzi condensa el dolor de una verdad amarga develada ante sus ojos:

O velo  
 tu – della mia giovinezza,  
 mia veste chiara,  
 verità svanita –  
 o nodo  
 lucente – di tutta una vita  
 che fu sognata – forse –  
 oh, per averti sognata,  
 mia vita cara,  
 benedico i giorni che restano –  
 il ramo morto di tutti i giorni che restano,  
 che servono  
 per piangere te.  
 (Pozzi, 2016, p. 299)

La vida, que se recorta para Pozzi entre los límites de lo que no puede ser, alcanza gran dramatismo con el motivo de la maternidad negada, motivo presente en gran parte de los poemas. La cancelación de toda esperanza y el sueño interrumpido de la maternidad intensamente anhelada inicia en Pozzi el camino de una poesía modulada en clave elegíaca en un eros dolorosamente negado por las circunstancias externas. Su voz, entonada en el candor juvenil, exhibe ya la profunda sensibilidad de alguien que parecía no estar preparado para la vida. La fuerza de la imposibilidad puede leerse en los motivos de muerte que muestran los versos de *Saresti stato*:

Ma sei rimasto laggiù, con i morti,  
 con i non nati, con le acque sepolte –  
 alba già spenta al lume  
 delle ultime stelle:

non occupa ora terra  
 ma solo cuore  
 la tua invisibile  
 bara.  
 (Pozzi, 2016, p. 305)

Los versos de Pozzi, siempre claros, se destacan por la precisión y nitidez de la imagen poética; seguramente influyó en esta su búsqueda estética y su afición por la fotografía, que orientó su particular manera de observación. Aunque la naturaleza no sea el tema principal de estos versos, destaca ya la nitidez de las imágenes, casi fotográficas y elaboradas en la familiaridad de la experiencia que le dio el paisaje montañoso de la casa de Pasturo. El misterio de espacio natural es propicio para la expansión del yo lírico que procura refugio en la naturaleza. De algún modo comienza a prepararse aquí el especial tratamiento que la montaña tendrá en la poesía de Pozzi y que será también símbolo de la ascensión. En estas composiciones, el ámbito natural asociado al sentimiento de alegría y felicidad es evocado con imágenes de gran fuerza expresiva:

E io ero piana  
 quasi tu fossi un santo  
 che placa la vana  
 tempesta  
 e cammina sul lago.  
 Io ero un immenso  
 cielo d'estate  
 all'alba  
 su sconfinato  
 distese di grano.  
 Ed il mio cuore  
 una trillante allodola  
 che misurava  
 la serenità.  
 (Pozzi, 2016, p. 300)

Aunque 1933, año de clausura definitiva de la relación con Cervi, sea también un año de la universidad, del entusiasmo intelectual que concluirá con una tesis sobre la formación estética de Flaubert bajo la tutela de Banfi, la vida será desde ahora para Pozzi “un jardín de flores muertas, de árboles secos”. Obligada a la soledad absoluta, Pozzi escribe para sí misma y avanza en una poesía sucesiva que define cada vez con más precisión técnica los núcleos de su malestar. Con inusitado lirismo su voz se delinea, breve e intensa, en el horizonte poético de los años '30, donde la concepción de poesía como diario, aquella que transforma en versos la experiencia vivida y alberga temas vinculados a un singular sufrimiento psíquico femenino, exhibe un territorio de afectividad nuevo que ensancha los límites de la intimidad en el terreno poético.

Educada en centros prestigiosos de Milán, el Liceo Berchet y la Università Statale, Daria Menicanti finalizó sus estudios de grado en 1937 con una tesis sobre la poesía y la poética de John Keats. En ese mismo año, como ella misma lo señala en *Vita con Giulio*, la amistad con Giulio Preti, uno de los integrantes del grupo de Banfi, “scivolò in uno strano e confuso matrimonio”. Aunque la unión duró hasta 1954, porque “assolutamente non era l'uomo per me ed io non era la donna per lui”, Preti significó para Daria una presencia fundamental durante toda su vida. Un vínculo dulce y tierno, pero también muchas veces insoportable, que mostró en todas sus contradicciones la intensidad de las pasiones.

Dentro del horizonte de la poesía italiana contemporánea es difícil identificar la línea con la que pueda vincularse la poesía de Menicanti. Sin embargo, sus rasgos particulares que definen su originalidad no le impiden, en la babel de tendencias que se reconoce que caracteriza a la poesía actual, vincularse con un filón elegante pero no tan evidente que cultiva la tradición. (Raffo, 2013, p. 72). *Il Canzoniere per Giulio* no publicado autónomamente por la poeta, es una obra que recoge los treinta poemas, concentrados en las tres primeras obras de Menicanti: *Citta come* (1964), *Un nero d'ombra* (1969), *Poesia per un pasante* (1978) y *Ferragosto* (1986) han sido oportunamente reunidos por Fabio Minazzi en un volumen que contiene también el texto narrativo *Vita con Giulio*. El volumen fue publicado póstumamente, primero en 2004, por la editorial Manni y luego en 2013 en la *opera omnia* de Menicanti, *Il concerto del grillo*, que la editorial Mimesis publicó en 2013. Los poemas de este cancionero fueron escritos, precisamente, para definir lingüísticamente el “amore intensissimo che si è prolungato in un dialogare che è andato al di là della sua morte”

(Menicanti, 2013, p. 785) y que traza uno de los territorios de intimidad más singulares, que encuentra su cauce en el discurso poético.

Tal vez, porque en el *Canzoniere* el sentimiento de dolor que trae aparejada la imposibilidad se muestra en toda su complejidad, el gran amigo Vittorio Sereni escribió en la contratapa del libro “Un limpido *Canzoniere*, sempre leggibile come un canzoniere d’amore e sempre capace di ribaltarsi, con poco più di un docile fruscio, in un canzoniere di morte” (Sereni, 2013, p. 678). A diferencia de Pozzi, la voz de Menicanti maduró y ganó fuerza enunciativa con los años. En la poesía de Menicanti el sentimiento del dolor por la imposibilidad de lo que no fue se transforma en una especial manera de cantar la soledad y la dimensión lírica sentimental está acompañada de un elemento satírico y marcados rasgos irónicos. Mediante este recurso las composiciones que integran el *Canzoniere*, escritas a partir de los años ’60, modulan los tonos de su curiosa voz que canta el dolor en sus diversas formas como se lee en *Colombo*:

Col nuovo arcobaleno intorno al collo  
 – liscio, denso, color lavagna tutto –  
 passa e ripassa il maturo colombo.  
 L’intero lastricato della piazza  
 è grigio, è vivo delle debuttanti:  
 e il vanesio non ha che da sciegliere.  
 (Menicanti, 2013, p. 690)

En este cancionero de amor/muerte, la nostalgia y algunas formas de la melancolía se hacen presentes y, a diferencia de los versos de Pozzi, el pathos aparece moderado por la impronta especulativa de los versos y, otras veces, por el uso de la ironía. Con actitud condescendiente, en relación con los defectos del consorte, y con los límites lacerantes que alcanzó, en algunos momentos, su relación, Menicanti, con un pleno dominio de la forma y gracias al conocimiento de la tradición clásica, consigue plasmar mediante la sátira o el desencanto nostálgico el retrato generoso del filósofo admirado:

Mi chiedi come passo il tempo. Come  
 vivo quassù, lontana.

Mortalmente colpita  
 da un triste amore per la umanità  
 corro traverso gli anni  
 verso una meta di silenzi.  
 (Menicanti, 2013, p. 690)

La voz de Menicanti destaca original en el horizonte del *Novecento* italiano. En estos poemas la tradición y la emoción convergen en una lengua refinada que detrás de su aparente simplicidad exhibe una cuidadosa elaboración formal propia de alguien quien, como Menicanti, posee una esmerada formación clásica y moderna. La poeta fue una latinista reconocida, gran lectora de poesía francesa e inglesa y una destacada traductora de autores ingleses para la editorial Mondadori. Como oportunamente señaló Lalla Romano en el *Corriere della Sera* el 14 de enero de 1995, pocos días después de la muerte de su entrañable amiga, “Daria aveva maturato una voce nuova, moderna e classica, per niente alla moda, libera e molto audace”. Distanciamiento, brevedad, levedad e ironía caracterizan su voz. Su universo poético se compone de temas, profundos y complejos, pocos y siempre recurrentes.

En el *Canzoniere* sobresale el tema amoroso articulado con otras constantes: el sentimiento de la vida que fluye, los espacios urbanos que marcaron su existencia, los variados animales que constituyen su propio bestiario y el componente filosófico.

Con la misma racionalidad crítica que caracterizó a Preti y al magisterio banfiano, la poesía de Menicanti registra con precisión y en el contexto de su cotidianidad el ámbito del sentimiento amoroso en toda su dimensión. Estas composiciones, que abordan, para decirlo con su propio verso, “il decanto del vissuto” (Menicanti, 2013, p. 615) en formas concisas, elegantes y refinadas, giran en torno al tema de la soledad. El yo lírico recuerda con nitidez conceptual y apertura fenomenológica la ternura y el dolor de lo vivido y también de lo que no pudo ser. Como se lee en los versos del poema *Di te resta, Lettera* o en los últimos versos del poema *Solo questo*:

Come luna da un'altra luna. Solo  
questo: di cose perdute  
un'ombra posso darti oggi – e pregare,  
come sogliono gli atei pregare,  
per te, per la tua vita divenuta  
un remoto sussurro,  
il dio aggredendo con un patteggiare  
furioso, un promettere cieco,  
e in cambio,  
la disperata esigenza.  
(Menicanti, 2013, p. 696)

La soledad de Menicanti se modula en múltiples planos y encuentra sutiles formas de expresión que, más que la autoconmiseración, promueven una actitud de lúcida introspección:

Qualche cosa finisce,  
qualche cosa...  
E non ho il chiodo  
che scacci il chiodo.  
(Menicanti, 2013, p. 702)

El poema también es un significativo ejemplo del dolor que significó para la poeta «il più amore di tutti gli amori» (Menicanti, 2013): «E dolevo di lui selvaggiamente / per ogni sua radice» (Menicanti, 2013, p. 692). En “Ponte coperto” cobra especial significado el espacio urbano. Pavía ofrece con su atmósfera otoñal de niebla sobre el Ticino el ámbito propicio para la fusión necesaria entre paisaje y yo lírico en imágenes que otorgan densidad al melancólico sentimiento amoroso:

Quest'amabile nebbia. Che copriva  
di sé il più amore di tutti gli amori  
indietro mi risucchia a paesaggi  
interiori  
dolcissimi e feroci.  
(Menicanti, 2013, p. 700)

Es oportuno destacar el valor que la forma epigramática alcanza en el cancionero y en toda la poesía de Menicanti. El epigrama de la gran tradición alejandrina es una forma que busca la perfección y la precisión conceptual en la brevedad, un género poético apto para la crítica y

la desdramatización, para el distanciamiento, pero también para sintetizar en pocos versos la intensidad del sentimiento. Este gusto exhibe con claridad la referencia a la tradición clásica tan importante en Menicanti. En algunos de ellos, por ejemplo el *Epigramma I*, el sentimiento amoroso queda plasmado en una atenta selección de verbos y una ágil enumeración. En otros, como el *Epigramma VIII*, el *pathos* se alivia en la tranquilidad de un recuerdo sereno. Asimismo, la forma clásica es funcional para delinear, a modo de homenaje, una breve síntesis del objeto amado como se advierte en el *Epigramma para un filósofo*.

La exactitud y la precisión fue una búsqueda poética que Menicanti cultivó además con la práctica de la traducción. La voz poética, leve y distante, mediatiza el *pathos* de la imposibilidad en formas racionales, concisas y breves, familiares al pensamiento, la meditación y la reflexión. La poesía de Menicanti, medida y directa, suscita una impresión de inmediatez, pero esa inmediatez nunca es el punto de partida de su lírica, sino el resultado de la decantación y del arduo trabajo de síntesis que llega al concepto puro para mostrar, a veces de modo trágico, la levedad del perenne *fluir de la vida*.

\* \* \*

Pozzi y Menicanti representan aspectos significativos de la poesía escrita por mujeres en el *Novecento* italiano. En ambos casos el *pathos* de la imposibilidad es cuidadosamente indagado en la forma poética. La melancolía de Pozzi o las modulaciones de la ironía en Menicanti promueven una especial relación entre escritura y vida con pleno dominio de la forma, e inaugura un horizonte nuevo que, a partir de una profunda introspección, confiere estatuto literario a nuevas formas dolor. En una tradición conformada en su gran mayoría por hombres, la conquista de la palabra poética fue para Pozzi y Menicanti una costosa operación librada en torno a dos batallas simultáneas. Por una parte, la empresa de disputar la palabra poética y definir su propia voz en el seno de una tradición masculina. Por otra parte, la empresa de definir una poética personal que, vinculada a un personalísimo modo de sentir y percibir la realidad cotidiana e íntima, diera espacio a un nuevo repertorio lírico. Fue precisamente el carácter dialéctico de esta polaridad el que posibilitó a ambas autoras definir en su poesía horizontes de interioridad novedosos y un campo de afectividad que supo captar las paradojas de la realidad, tanto de sus mecanismos de imposibilidad y muerte como de sus luminosos impulsos de felicidad auténtica.

**Referencias bibliográficas:**

- Anceschi, L. (1952). *Linea Lombarda*. Milán: Magenta.
- Isella, D. (1997). *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*. Turín: Einaudi.
- Eliot, T.S. (2010). Una lettera di Thomas S. Elliot a Roberto Pozzi. *Italian Poetry Review*, 5, 312-313.
- Luzzi, G. (1987). *Poeti della linea lombarda 1952-1985*. Milán: Cens.
- Mengaldo, V. (1983). *Poeti italiani del Novecento*. Turín: Einaudi.
- Menicanti, D. (2013). *Il concerto del grillo. L'opera poetica completa con tutte le poesie inedite*. Milán: Mimesis.
- Montale, E. (2010). Poesia di Antonia Pozzi (1945-1948). *Italian Poetry Review*, 5, 309-313.
- Pozzi, A. (2015). *Parole. Tutte le poesie*. Milán: Ancora.
- (2018). *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*. Milán: Ancora.
- Romano, L. (1995, 20 de enero). Il congedo di Daria. Poesia Fuori moda. *Corriere della sera*.
- Raffo, S. (2013). Il concerto del Grillo. En B. Bonghi, F. Minazzi & S. Raffo (eds.), *Il concerto del Grillo. L'opera poetica completa con tutte le poesie inedite* (pp. 65-96). Milán: Mimesis.
- Segre, C., & C. Ossola (2018). *Antologia della poesia italiana. Vol. 1, Il Novecento*. Turín: Einaudi.
- Vecchio, M. (2010). Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi. Con una lettera di Thomas S. Eliot a Roberto Pozzi (novembre 1954). *Italian Poetry Review*, 5, 297-313.

## La llegada del Cid a la ópera italiana: una irrupción soterrada

---

*The arrival of the Cid to the Italian opera: a buried irruption*

MIGUEL LÓPEZ-VERDEJO  
miguel.lopez@dfesp.uhu.es / Universidad de Huelva

RESUMEN: La presencia del joven Rodrigo en los teatros de ópera italianos del s. XVIII ofrece diferentes e interesantes posibilidades de estudio. Sin embargo, este artículo repara en la primera aparición de los materiales de Guillem de Castro en los estados italianos, dentro de un libreto del poeta veneciano Matteo Noris, estrenado en 1681 o 1682, que no trata sobre el héroe hispánico.

Palabras clave: Libreto; Matteo Noris; Mocedades del Cid; Rodrigo; Ópera

---

*Abstract: The presence of young Rodrigo in the Italian opera houses over the 18th century offers different and interesting study possibilities. However, this article fixes its gaze on the first appearance of Guillem de Castro's materials in the Italian states, within a libretto by the Venetian poet Matteo Noris, released in 1681 or 1682, which is not about this Hispanic hero.*

*Keywords: Libretto; Matteo Noris; Young Cid; Rodrigo; Opera*

Recibido: 8 abril 2021 / aceptado: 26 abril 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---

 Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

INTRODUCCIÓN. Recientemente, hemos tenido la oportunidad de estudiar la suerte del joven Rodrigo sobre las tablas de los teatros de ópera europeos durante el s. XVIII (López-Verdejo, 2016), trabajo que continúa lo que ya comenzaron, muy acertadamente, Coral García (1997) en Italia y Elena Tonolo (2005) en Francia. Para ello, nos propusimos reunir todos los libretos basados en la leyenda del Cid joven escritos para ópera italiana durante el *Settecento*. Cómo llega el tema del Cid a Italia es un proceso que tratamos de resumir a continuación: la leyenda medieval, las crónicas y los romances sobre el héroe se fijan con la publicación en 1618 de *Las mocedades del Cid*, dentro de la *Primera Parte de las comedias de don Guillem de Castro*, pero quien verdaderamente otorga al tema proyección internacional es Pierre Corneille, que publica en 1637 la primera edición de *Le Cid*, obra con la que experimentará al tiempo el éxito en las tablas y el rechazo de los académicos<sup>1</sup>. Mientras tanto, traducciones y versiones del drama francés comienzan a representarse por diferentes capitales europeas, hasta que llega la primera traducción, en prosa, al italiano: el manuscrito anónimo que se encuentra en la Biblioteca Civica degli Intronati de Siena, que tuvo ocasión de estudiar García (1997), y que parece redactarse poco después de la publicación de la comedia francesa y a la luz de su éxito. Resultaba ya inevitable que, en las sucesivas versiones de *Le Cid* en la península italiana, surgiera el primer poeta que llevara el tema a la ópera, y este honor le corresponde a Matteo Noris, que utiliza el material cidiano para el libreto de *Flavio Cuniberto*, estrenado en 1682 (Allacci, 1755, col. 362) en Venecia con música de Giovanni Domenico Partenio. La aceptación del tema por parte del público italiano debió ser más que positiva, como se desprende de la gran cantidad de óperas que se estrenan, a partir de este *Flavio*.

LAS ÓPERAS CIDIANAS EN ITALIA EN EL S. XVIII. Una vez recopilados los mencionados libretos, el número de obras que formaban el corpus fue creciendo alcanzar un total de dieciséis óperas italianas. Para dar con esta cifra final hubo que realizar varios descartes, debido a referencias erróneas o a obras que, realmente, no eran óperas italianas sino tragedias líricas francesas. Este grupo forma otro pequeño elenco igualmente interesante para posteriores estudios. De este modo, nuestro corpus definitivo (nos referimos a obras de las que tengamos constancia de su fecha de estreno durante el siglo XVIII y existencia real de un libreto), queda detallado a continuación:

n.º	Título	Autor libreto	Autor música	Estreno
1	<i>Il gran Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	Jean-Baptiste Stuck	Livorno, 1715

<sup>1</sup> Entrado el s. XVII, surgen en la escena francesa un grupo de jóvenes autores que, queriendo escapar de los géneros aristotélicos, comienzan a escribir tragicomedias, pastorales, etc. Es la llamada *Generación de 1628*, en la que se encuentra un joven Pierre Corneille. Crean sin complejos frente a los autores clásicos, y defienden apasionadamente postulados contrarios a estos, como la libertad creadora o el respeto al gusto del público más que al de los propios preceptistas. De este modo se conforman dos bandos: modernos y antiguos; es decir, la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Se manifiesta en escritos, cartas y prólogos que no hacen sino llenar de tensión el ambiente literario del momento (Viñas, 2002, pp. 181-182).

2	<i>Il gran Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	Francesco Gasparini	Nápoles, 1717
3	<i>Cimene</i>	Benedetto Pasqualigo	Girolamo Bassani	Venecia, 1721
4	<i>Flavio, Re di Longobardi</i>	Nicola Francesco Haym	Georg Friedrich Haendel	Londres, 1723
5	<i>Il Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	Leonardo Leo	Roma, 1727
6	<i>Il Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Florenca, 1737
7	<i>Il Cid</i>	Giovanni Giacomo Alborghetti	¿?	Livorno, 1741
8	<i>Il gran Cid</i>	Gioacchino Pizzi	Niccolò Piccinni	Nápoles, 1766
9	<i>Il gran Cidde Rodrigo</i>	Gioacchino Pizzi	Carlo Franchi	Turín, 1768
10	<i>Il Cidde</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Roma, 1769
11	<i>Il gran Cidde</i>	Gioacchino Pizzi	Giuseppe Francesco Bianchi	Florenca, 1773
12	<i>Il Cid</i>	Giovanni Gualberto Bottarelli	Antonio Sacchini	Londres, 1773
13	<i>Il Cidde</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Sacchini	Lisboa, 1773
14	<i>Il gran Cid</i>	Giovanni Gualberto Bottarelli	Giovani Paisiello	Florenca, 1775
15	<i>Il gran Cid</i>	Gioacchino Pizzi	Antonio Rosetti	Nápoles, 1780
16	<i>Cimene</i>	Benedetto Pasqualigo	Ferdinando Bertoni	Londres, 1783

El cuadro anterior se centra en los libretos de ópera del s. XVIII, pero, por la importancia que tiene en la composición de todas estas obras y por su singularidad, dedicamos el presente estudio al primer texto operístico que, algunos años antes de comenzar el siglo, recibe y desarrolla todo el material cidiano que plasmó Castro y que, a su vez, trabajó también Corneille. Y decimos esto porque la primera ópera italiana que toma los ingredientes que hemos estudiado (la leyenda de la mocedad de Rodrigo) no trata sobre el Cid.

LIBRETOS DE ÓPERA VENECIANOS DE FINALES DEL S. XVII. Tras un recorrido que comienza mucho antes de la Camerata Fiorentina del Conde de Vernio<sup>2</sup>, la ópera llega a finales del *Seicento* como un género bien definido, gracias a la aportación de autores como Iacopo Peri, a quien corresponde el mérito de componer la primera “favola drammatica” (1594 o 1597, según la fuente) o “primera obra escénica completamente cantada” (Hill, 2010, p. 41) sobre la *Dafne* de Ottavio Rinuccini; y muy especialmente a Claudio Monteverdi<sup>3</sup>, quien consolida el nuevo género y logra un equilibrio mayor entre palabra y música (Heartz, 1980, p. 551). Gracias al trabajo del compositor cremonés, la ópera se reafirma como “vehículo de emociones y de expresiones por medio de unos recursos técnicos nuevos (mayor libertad en las frases del texto) y la diferente utilización de los ya existentes (disonancia)” (Molina, 2007, p. 21).

Estos primeros libretos, surgidos en la órbita veneciana, solían tener una estructura similar: en su frontispicio se indicaban algunos datos muy generales sobre la primera representación (en muchos casos la única), tales como el título, el autor del texto, el lugar y la fecha de esta puesta en escena.

A continuación, el libretista, autodenominado “poeta”, desarrollaba un prefacio, lleno de boato y solemnidad, en el que mostraba su especial gratitud al noble que patrocinaba la obra. En el siguiente apartado, se dirigía a los lectores (se alternaban las fórmulas “A chi legge” y “Ai lettori”), para explicarles brevemente alguna consideración que estos debieran tener en cuenta, como por ejemplo si se tomaba el tema de la obra de textos anteriores o para reafirmarse en la fe católica, a pesar de que en su libreto se viera *obligado* a dar vida a personajes mitológicos u otros seres maravillosos.

En este punto, nos encontramos con un ejemplo muy interesante: Stefano Ghisi, en su libreto *Flavio Bertarido, Re' de longobardi* (Venecia, 1706, con música de Carlo Francesco Pollarolo, sobre el material del que nos ocupamos en este artículo), se apresura a advertir a los lectores que “le parole Fato, Deità e simili sono pure espressioni di penna poetica, e non sentimenti d'un cuore che si professa veramente cattolico” (p. 4).

Finalmente, aparecía el detalle de los “personaggi”, alguna información sobre los cambios de escena (no siempre), balés o máquinas necesarias para la representación (así como el nombre de los autores de los mismos) y el texto de la obra.

En el contexto que nos ocupa, la ópera se desarrolla ya en recitativos y arias. Con las primeras, avanza la trama de la historia, mientras que con las segundas los personajes se detienen y desarrollan la expresión de los afectos. En este sentido, Dubowy (2004, p. 413) observa que

---

<sup>2</sup> Esta descripción, por sí sola, ocuparía todo nuestro estudio. Por citar algunas etapas, son referencias obligadas los dramas litúrgicos medievales (ss. XI-XVI), la obra profana de Adam de la Halle (*Le jeu de Robin et de Marion*, escrita en torno a 1225), el *Ludus Danielis* (1227-1234), el melodrama italiano del s. XV, los “intermezzi” (que mezclaban teatro y música, como *La pellegrina*, de 1589, escrita por Girolamo Bargagli), las comedias madrigalescas que cantaban los personajes de la *commedia dell'arte* en el s. XVI y las “rappresentazioni” de temática religiosa de finales de la misma centuria.

<sup>3</sup> Tenemos constancia de que Monteverdi compuso un total de diez óperas (Fabbri, 1994), de las que se conservan tres: *La favola d'Orfeo* (Mantua, 1607, con libreto de Alessandro Striggio), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Venecia, 1640, con libreto de Giacomo Badoaro) y *L'incoronazione di Poppea* (Venecia, 1642, con libreto de Giovanni Francesco Busenello). También contamos con un fragmento *L'Arianna*, compuesta para la corte de Mantua (1608, con libreto de Rinuccini), gracias a que Monteverdi lo editó en 1623 como pieza individual.

All'epoca di Noris i librettisti, soprattutto quelli veneziani, avevano imparato che scrivere testi per recitativi o arie non era semplicemente una questione di organizzazione metrica del testo, ma coinvolgeva tutta l'organizzazione temporale e scenica del dramma. Non è da sottovalutare che l'uso consapevole dei meccanismi drammatici che regolano ed equilibrano il susseguirsi delle scene, la durata e il ritmo, è stata una grande conquista della librettistica secentesca, soprattutto di quella veneziana.

Aunque *Flavio Cuniberto* es una excepción, a finales del XVI las óperas se estructuraban en cinco actos, a raíz de la influencia de la “tragédie lyrique” francesa que ya tenía gran éxito en el país galo de la mano de las composiciones de Jean-Baptiste Lully sobre libretos de Houdart de La Motte o Phillipe Quinault.

El libretista napolitano Giuseppe Gaetano Salvadori ofrece en su *Poetica toscana all'uso* (1691) algunas recomendaciones para la composición poética que nos dan muchas pistas de en qué situación se encuentra la cuestión a finales del XVII: en cuanto a la extensión, “il dramma per musica dev'esser brevissimo, pochi gli atti, meno le scene, pochissimi i versi” (p. 80). Recomienda todavía las obras en tres actos, al margen de la influencia francesa, con más de doce escenas cada uno. Para la estructura de las mismas, señala que pueden comenzar con un aria, “ma è meglio il recitativo: così l'aria sarà piú grata” (p. 82). En cuanto a los personajes, “deggiono essere pochi. Almeno quattro. Da quattro fino a sette sono il caso. Più cominciano a esser troppo” (pp. 83-84).

EL CID DE NORIS. Efectivamente, en 1682 (1681, para Dubowy, 2004) se estrena en el Teatro San Giovanni Crisostomo de Venecia *Flavio Cuniberto*, con texto de Matteo Noris musicado por Giovanni Domenico Partenio. Como su nombre indica, la trama de la obra no trata sobre Rodrigo, pero, según se verá más adelante, Noris utilizó el trabajo de Corneille para su libreto. En cuanto al material histórico, se basa en la *Historia langobardorum* (utilizamos la edición española de Herrera, 2006), de Paolo Diacono. De esta forma, traza dos líneas argumentales, una para cada fuente<sup>4</sup>.

Noris nació (no hay documentación precisa del año) en la capital del Véneto, y falleció en Treviso en 1714. En alguna referencia a su persona se afirma que pierde la vida siendo muy anciano, lo cual nos sugiere que acaso habría podido ver la luz antes de 1640. Su producción libretística es notable, ya que tenemos constancia de, como mínimo, más de cuarenta textos, comprendidos entre 1666 y 1713. Para muchos de ellos se basó en fuentes históricas, como es el caso de nuestro *Flavio*. También en el ejemplo que nos ocupa destacó en su interés por ofrecer mucha información sobre los detalles de la representación, en forma de acotaciones y didascalias (Walker, 1980, p. 202).

Al contrario de los autores que conforman el cuadro anterior de óperas cidianas, Noris es un escritor totalmente barroco, lo cual le hace sensiblemente diferente a aquellos. Trabaja al margen de la Academia de la Arcadia, que se creará algo después (1690, en Roma), lo cual refrenda nuestra idea de analizarlo desde otra perspectiva: para Noris, más que el seguimiento estricto de ciertas reglas formales, lo más importantes es poner de manifiesto en sus textos la expresión de los afectos. En opinión de Carreres (2013, pp. 949-950), “los afectos y las pasiones eran considerados en épocas anteriores debilidades humanas que debían ser

---

<sup>4</sup> Dubowy (2004) añade también como fuente de Noris *Del regno di Italia sotto i barbari* (1653), una reelaboración de Emanuele Tesauro de la obra de Diacono.

reprimidas. A partir del Renacimiento, las emociones constituirán una parte importante de la vida anímica”. No en vano, Descartes, con *Las pasiones del alma* (1649), propone una serie de ideas que “tuvo una importante acogida entre los teóricos musicales”. En la mencionada obra, afirma que “las pasiones son buenas por naturaleza”.

No nos resistimos a utilizar las palabras de Cicognini en los preliminares de su *Giasone* (1649):

Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine che dilettere: L’apportar diletto appresso di me, non è altro, che l’incontrare il genio, & il gusto di chi ascolta o legge: Se ciò mi sortirà, con la lettura ò recita del mio Giasone, haverò conseguito il mio intento.

Se trata de una cita muy clarificadora: si un autor escribe, no es por otro motivo que el de deleitar, y si quien lee lo escrito disfruta, el autor se da por satisfecho. Para ello, Noris toma de *Le Cid* aquellos episodios en los que destaca la acción, de manera que los personajes puedan desplegar, a través de la música, esos sentimientos de victoria o derrota que desean compartir. La escena se llena entonces de acción y movimiento. No en vano, los personajes (casi siempre en la corte) salen y entran de escena en numerosas ocasiones, hasta crear un número importante de estas.

Dubowy, en su artículo ya citado (p. 402), señala que Noris:

rinuncia a tutti gli elementi di carattere eroico quali archi trionfali, corteggi, campi di battaglia per creare, invece, un dramma che si svolge nel mondo della corte, quasi esclusivamente nell’interno di case e palazzi. Noris può così concentrarsi sui fragili rapporti dei suoi labili personaggi.

De este modo, no presta demasiada atención a la segunda parte de *Le Cid* (desde el acto III), más basada en las luchas interiores de los personajes, para centrarse en la primera, en la que, por ejemplo, los padres de los protagonistas discuten. En este punto, resulta crucial advertir que en las óperas cidianas que conforman el corpus con el que comienza este artículo los libretistas que parten de Corneille (pasando por Alborghetti, el autor más prolífico en el cuadro anterior junto a Pizzi) obvian estos pasajes y comienzan con el conde muerto y Jimena clamando venganza<sup>5</sup>. Sin embargo, Noris considera que la presencia de estas peripecias resulta inexcusable.

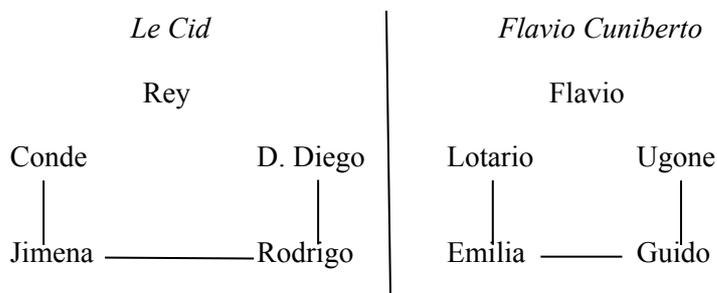
Atendiendo a las fechas que aparecen en la introducción del presente estudio, podemos comprobar que, cuando Noris estrena su texto en Venecia, ya existen en los estados italianos algunas traducciones de Corneille con cierta difusión, sobre todo entre los círculos intelectuales transalpinos. De hecho, en el libreto que hemos trabajado, de una representación romana en el Teatro Capranica en 1696, se declara abiertamente y sin pudor el enorme éxito de puestas en escena anteriores (p. 3), lo cual otorga más sentido a que, en años siguientes, Händel utilizara este material para una de sus óperas londinenses (*Flavio*, 1723, con libreto de Nicola Francesco Haym): “Havendosi il presente Dramma acquistati gli applausi de più rinomati Teatri d’Italia, e sembrandogli di non essere a bastanza rico di fregi, un’altra volta alla luce [...]”. La edición no cita a Corneille en ningún momento, como tampoco lo hace la

<sup>5</sup> De este modo, los autores del XVIII se centrarán, fundamentalmente, en el dilema amor-odio de Jimena y en cómo Rodrigo se sobrepone al hecho de matar al padre de la mujer que ama. Por esto, afirmamos que Noris se centra más en la acción y el resto en los conflictos morales.

primera (Tonolo, 2005, p. 207), aunque una lectura del mismo deja totalmente claro que es deudora de *Le Cid*.

Ya hemos mencionado que el *Flavio* de Noris mantiene dos tramas paralelas, de las que nos interesa una de ellas: Flavio Cuniberto, rey de lombardos e ingleses, tiene dos consejeros, Lotario y Ugone. El drama comienza con la boda entre la hija del primero, Emilia, y el hijo del segundo, Guido. Este matrimonio se celebra al principio de manera íntima, con la intención de ambas familias de convocar a más invitados, reyes incluidos, en un ágape posterior. Pero en este intervalo de tiempo, llega una carta de Britania que cambiará el curso de la historia: Narsete, gobernador de aquellas tierras, pide al rey que, atendiendo a su edad, le permita volver a Italia. Lotario piensa que, siendo todavía joven y teniendo presentes los servicios prestados, merece que Flavio lo envíe a él; pero, en contra de lo que espera el consejero, el rey se decide sin mucha reflexión por Ugone. Lotario no acepta este contratiempo y, en plena discusión con *l'antico* Ugone, le propina un guantazo que no obtiene respuesta, de manera que el honor de este queda en entredicho. Humillado, Ugone acude a su hijo para que venga la afrenta que ha sufrido. Guido, sin reparar en que se trata de su suegro, acepta el encargo de su padre y mata a Lotario en un duelo.

Llegados a este punto, el paralelismo con *Le Cid* es indiscutible. Solo podríamos aportar que Noris, para respetar el material histórico que poseía, desdeña la idea de que los consejeros discutiesen a causa de la tutela del príncipe, por lo que introduce la carta de Narsete, de manera que el objeto de deseo de Lotario es ahora el gobierno (por encargo del rey) de Inglaterra. Además, el motivo de la agresión (*schiaffo*, en italiano), central en *Las Mocedades* y en *Le Cid*, se mantiene firme en el desarrollo del drama, de manera que se accione la respuesta pronta y decidida de Guido, hasta el punto de renunciar a su amor por Emilia. Noris, de este modo, se basa claramente en Corneille, reproduciendo con fidelidad el esquema de personajes:



Además, inserta la acción de otros personajes, tales como la reina, que no aparece ni en la referencia española ni en la francesa, o la otra hija de Ugone, Teodata, con el objeto de establecer una línea argumental más que se desarrolla en paralelo a la que ya conocemos. En ella, Flavio se enamora de Teodata, que a su vez lo está de Vitige (“favorito del Rè”).

Existen dos momentos concretos que queremos destacar, en los cuales esta influencia se hace más evidente: se trata de la discusión entre Lotario y Ugone (trasuntos del conde y don Diego) y la solicitud del padre para que el hijo tome cartas en el asunto. Confrontaremos estos pasajes con sus análogos de *Le Cid*, de modo que las conclusiones que obtengamos de estas dos comparaciones refrenden lo que hemos adelantado: *Flavio Cuniberto* es la primera ópera italiana (y, que nos conste, no italiana también) compuesta sobre material cidiano.

El hecho de que Guido termine por asesinar a Lotario, el padre de su amada (duelo que Noris sitúa en la escena XVII del acto II, aunque el padre de Emilia fallece en la siguiente), no

es más que uno de los elementos que caracterizan el texto de Castro y que el libretista veneciano reproduce en su obra. Es evidente que, visto con los ojos de hoy (al menos con los nuestros y con los de los espectadores del s. XVIII en Italia), resulta bastante difícil de asumir que una joven quede huérfana, pida justicia al rey y este determine que se case con el asesino de su padre. Montaner (1991, p. 476) se refiere a este “matrimonio compensatorio, que, si bien no ha podido atestigüarse como uso jurídico vigente, sí actúa como típico método de justicia poética en textos medievales”. Por su parte, Menéndez Pidal (1974, p. 102) también aclara que, aunque no contemos con la certeza de que se tratase de un uso jurídico, sí constituía un modo de justicia poética en textos medievales:

Según las costumbres antiguas, cuando una doncella noble quedaba huérfana, se dirigía al rey, solicitando un matrimonio que le compensase la pérdida del padre. [...] lo más característico de la castellana: que el novio sea homicida ofensor de la novia. Esta situación se halla en la leyenda del apóstol traidor, en la sombría leyenda de Judas. Este mata a su propio padre sin conocerle; la viuda del muerto acude a pedir justicia, y Pilatos (o la mujer de Pilatos) la casa con el matador, para que éste compense el homicidio que cometió.

Corneille ubica en la IV escena del acto I el encuentro en el que el conde pide explicaciones a un desconcertado don Diego que acaba de recibir el encargo del rey Fernando de ocuparse de la educación del príncipe. El autor aumenta la tensión de la escena al pasar de intervenciones de extensión aceptable de cada personaje a la rápida esticomitia que culmina con la bofetada. Tras esto, el padre de Rodrigo quiere usar su espada pero pronto se da cuenta de que nada puede hacer ante el vigor de su ahora rival. De este modo, don Diego ha perdido todo su honor.

Noris, por su parte, sitúa el encuentro en la escena XIV del acto I. Tras una intervención inicial de Lotario en la que declara firmemente sus intenciones, termina con un aria tras la cual continúa la acción entre ambos. A partir de ahí, el poeta veneciano establece ya el intercambio de palabras más rápido y directo, ya que en pleno recitativo los personajes no pueden entretenerse en demasiadas explicaciones. De este modo, si el dramaturgo debe elegir bien las palabras que escribe para que sus personajes expresen con claridad todos los sentimientos que atesoran, el libretista debe ser aún más preciso y reducir los discursos sin perder un ápice de expresividad, por más que no debemos olvidar que, aunque estudiamos textos, hay de pensar que la música completará posteriormente este caudal afectivo.

*Le Cid* (acto I, escena IV)

*Flavio Cuniberto* (acto I, escena XIV)

DON DIÈGUE

UGONE

Mais le Roi m’a trouvé plus propre à son  
desir.

Il decreto del Rè tanto m’impone.

[...]

[...]

LE COMTE

LOTARIO

À de plus hauts partis Rodrigue doit  
prétendre

A nozze più sublimi

Aspirerà il tuo figlio.

[...]

[...]

LE COMTE	LOTARIO
Ce que je méritais, vous l'avez emporté.	Egli a te diede Quelch' à me si doveva.
[...]	[...]
LE COMTE	LOTARIO
Ne le méritait pas! moi?	Io meritar non lo poteva? Io?
DON DIÈGUE	UGONE
Vous.	Tù.
LE COMTE	LOTARIO
Ton impudence,	Lotario? Indegno
Teméraire vieillard, aura sa récompense.	
<i>(Il lui donne un soufflet)</i>	<i>(Li da uno schiaffo)</i>
DON DIÈGUE	UGONE
Achève, et prends ma vie après un tel affront,	Ah, traditore,
Le premier don't ma race ait vu rougir son front.	Levami ancor la vita.
<i>(Ils mettent l'épée à la main)</i>	<i>(Vuol denuder la spada)</i>
LE COMTE	LOTARIO
Et que penses-tu faire avec tant de faiblesse?	Voglio debole, e insano, Che pensi far.
	<i>(Li dà una spinta, e l'atterra)</i>
DON DIÈGUE	UGONE
O Dieu! Ma forcé usée à ce besoin me laisse.	Oh Cieli in sì grand'uopo Il vigor mi abbandona.
	<i>(Li leva la spada)</i>
LE COMTE	LOTARIO
Ton épée est à moi, mais tu serais trop vain	Prendi, perch'io non degno
Si ce honteux trophée avait chargé ma main.	Di trofeo così vile
[...]	[...]

Por último, nos detendremos, como hemos indicado ya, en el momento en el que don Diego se dirige a su hijo reclamándole que haga justicia. Ambos autores sitúan el conflicto en

el acto primero, pero Corneille desarrolla este diálogo en la escena VI, mientras que Noris lo traslada a la XVI. En ambos casos, el padre comienza con la misma pregunta, que casi ofende al hijo. En la segunda cita, debido a que el libretista veneciano vuelve a utilizar intervenciones breves, Guido insiste incluso en la idea de que, mejor que él mismo, pueden responder otros para dar fe de su piedad. Esta brevedad en los parlamentos conduce a Noris a cambiar la estructura de la narración que hace el padre: Corneille prefiere un monólogo en el que no se interrumpe su discurso, mientras que Noris articula el discurso de Ugone a través de las preguntas que, insistentemente, le formula su hijo.

También ambos autores, para incidir en la crudeza de la petición, hacen que el padre se refiera al agresor como “el padre de...”, en lugar de aludir a su nombre directamente, lo cual acentúa la gravedad del mensaje en los oídos de quien la ama. Finalmente, ambos personajes, Rodrigo y Guido, se lamentan ante su padre tras la noticia, y quedan solos en la escena siguiente para insistir en esta desolación. Con este largo monólogo, Corneille termina el primer acto, mientras que Noris lo concluye tras dos escenas más que utiliza para encontrar a los dos amantes jugando con el conocimiento de los hechos parte de él y la ignorancia de los mismos por el lado de Emilia.

<i>Le Cid</i> (acto I, escena VI)	<i>Flavio Cuniberto</i> (acto I, escena XVI)
DON DIÈGUE	UGONE
Rodrigo, as-tu du coeur?	Hai tu core?
	GUIDO
	Richiesta, che m’offende.
	UGONE
	Rispondi, hai core?
RODRIGO	GUIDO
Tout autre que mon père	Ad altri, ch’il ciedesse
L’éprouverait sur l’heure.	Risponderian le prove.
[...]	[...]
RODRIGO	GUIDO
De grâce, achevez	Ma Chi?
	UGONE
	Lotario.
	GUIDO
	Lotario?
DON DIÈGUE	UGONE
Le père de Chimène.	Il genitore d’Emilia.

RODRIGO	GUIDO
Le...	O sdegno, ò Amore.
DON DIÈGUE	UGONE
Ne réplique point, je connais ton amour,	Animo, ò figlio
Mais qui peut vivre infame est indigne du jour,	Non tolga amor ciò ch'ad honor si deve
Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense:	Sù, d'una man l'offesa
Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance,	Vendichi la tua mano
Je ne te dis plus rien, venge-moi, venge-toi,	Tu il nemico punisci,
Montre-toi digne fils d'un ter père que moi;	E d'Ugone, e di Guido
Accablé des malheurs où le destin me range	L'honor tu risarcisci.
Je m'en vais les pleurer, va, cours, vole, e nous venge.	

CONCLUSIONES. Tras este somero análisis queda de manifiesto que la primera incursión del personaje de El Cid en la ópera italiana no lo es como tal, sino de forma soterrada o encubierta en los entramados argumentales de un libreto que, sin duda, manifiesta una influencia clara del drama de Corneille, por más que sea indirecta o de segundo grado. Queda claro, pues, que, partiendo del éxito de la obra francesa en Italia, que ya goza de varias representaciones y traducciones por los diferentes estados transalpinos, otros libretistas, al margen de esta primera aproximación de Noris, solo tangencial, aprovecharán el material para sus textos, haciendo ya explícita la referencia al héroe castellano.

### Referencias bibliográficas:

- Allacci, L. (1755). *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno 1755*. Venecia: Giambatista Pasquali.
- Carreres, V. (2013). Música y lenguaje en la estética barroca. En P. Aullón (ed.), *Barroco* (pp. 935-967). Madrid: Verbum.
- Castro, G. (2008). *Las mocedades del Cid* (L. García Lorenzo, ed.). Madrid: Cátedra.
- Cicognini, H. (1649). *Giasone*. Venecia: Giacomo Batti.
- Corneille, P. (2009). *Le Cid*. Malesherbes: Flammarion.
- Diacono, P. (2006). *Historia de los longobardos*. (P. Herrera Roldán, trad.). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

- Dubowy, N. (2004). “Un riso bizzarro dell’estro poetico”: il “Flavio Cuniberto” (1681) di Matteo Noris e il dramma per musica del secondo Seicento. *Musica e storia*, 2, 401-424.
- Fabbri, P. (2007). *Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- García, C. (1997). El Cid en Italia. En M.G. Profeti (ed.), *Percorsi europei* (pp. 128-165). Florencia: Alinea.
- Heartz, D. (1980). Ópera seria del s. XVIII. En *The new Grove Dictionary of Music and Musician* (vol. XIII, ad vocem). Londres: MacMillan Publishers.
- Hill, J.W. (2010). *La música barroca*. Madrid: Akal.
- Lombardi, M., & García, C. (1998). *Il gran Cid delle Spagne*. Florencia: Alinea.
- López-Verdejo, M. (2016). *El Cid en la ópera italiana (s. XVIII). Génesis y trayectorias*. Universidad de Huelva. Tesis de doctorado no publicada. Recuperado de <http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/12749?locale-attribute=pt>
- Menéndez Pidal, R. (1974). *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Molina Jiménez, M.<sup>a</sup> B. (2007). *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el teatro lírico*. Universidad de Murcia. Tesis de doctorado no publicada. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/200/1/molinajimenez1de2.pdf>
- Montaner Frutos, A. (1991). Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y en el romancero. En J. M. Lucía Megías, P. García Alonso & C. Martín Daza (coord.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II (pp. 475-508). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Noris, M. (1696). *Flavio Cuniberto*. Roma: Giuseppe Vannacci.
- Salvadori, G.G. (1691). *Poetica toscana all’uso*. Nápoles: Gramignani.
- Tonolo, E. (2005). *Antonio Sacchini et Le Cid*. Universidad François Rabelais-Tours. Tesis de doctorado no publicada.
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Walker, T. (1980). *The new Grove Dictionary of Music and Musician* (vol. XIII). Londres: MacMillan Publishers.