

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Italiana



TESIS DOCTORAL

**La poética del espacio en la obra de Anna Maria Ortese:
Nápoles, Milán y la insularidad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Leonardo Vilei

Directora

Elisa Martínez Garrido

Madrid, 2014

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Italiana



**LA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA OBRA DE ANNA MARIA
ORTESE: NÁPOLES, MILÁN Y LA INSULARIDAD**

Tesis doctoral presentada por:

Leonardo Vilei

Bajo la dirección de la Doctora:

Elisa Martínez Garrido

Madrid, 2013

**LA POÉTICA DEL ESPACIO EN LA OBRA DE ANNA MARIA
ORTESE: NÁPOLES, MILÁN Y LA INSULARIDAD**

Tesis doctoral presentada por Leonardo Vilei

Dirigida por la doctora Elisa Martínez Garrido

Facultad de Filología

Departamento de Filología Italia

Programa de Doctorado: texto y contextos italianos

Madrid, 2013

A Cristóbal Gil Cebrián

Agradecimientos

Tengo que agradecer en primer lugar a Guillermo Molina Morales, porque su amistad me ha llevado a la Universidad Complutense de Madrid y, consecuentemente, a la decisión de empezar un doctorado. Las clases de Aurora Conde han sido, en este sentido, "galeotte". Agradezco a la vez el departamento de Filología Italiana por su acogida y cariño, así como los numerosos docentes del departamento de Filología Románica que han tenido conmigo una especial atención y me han abierto nuevos caminos de investigación.

Un especial agradecimiento va a la directora de esta tesis, Elisa Martínez Garrido, que me ha animado a mejorar constantemente y a resistir al desánimo que a veces se ha hecho apremiante. De la misma forma agradezco a Juan Manuel y Cristóbal, cuya ayuda ha sido absolutamente determinante.

ÍNDICE

| | |
|---|-------|
| Introducción | p. 7 |
| Introduction (english version) | p. 19 |
| 1. Vida y obra de Anna Maria Ortese: un inquieto estar en el lugar | p. 30 |
| 1.1. Breve perfil de Anna Maria Ortese: las razones de la inquietud | p. 30 |
| 1.2. Pero ¿de dónde era Anna Maria Ortese? | p. 33 |
| 1.3. Proyectos femeninos y circunstancias materiales: la difícil tarea de ser escritora | p. 38 |
| 1.4. La experiencia del destierro: acercamiento a la obra de Ortese desde el pensamiento de María Zambrano | p. 41 |
| 2. La ciudad de Nápoles en la obra de Ortese: la iniciación a la vida de una escritora <i>flâneur</i> y la ruptura del pacto iconográfico | p. 46 |
| 2.1. Nápoles en las artes y en la literatura: una fortaleza de la imaginación | p. 47 |
| 2.2. Caminar por la ciudad como iniciación a la literatura | p. 55 |
| 2.2.1. El descubrimiento de la ciudad como formación amorosa y literaria | p. 63 |
| 2.3. Ortese y el <i>Novecento</i> : una revisión de la <i>napoletanità</i> | p. 65 |
| 2.3.1. La ruptura del pacto iconográfico en la obra de Ortese: la ausencia del mar | p. 68 |
| 2.4. La ciudad de Nápoles como emblema del silencio de la razón | p. 72 |
| 2.5. La ausencia del mar como metáfora de la crisis del neorrealismo | p. 79 |

| | |
|---|--------|
| 3. Presencia y significados de la ciudad de Milán en la obra de Anna Maria Ortese | p. 83 |
| 3.1. Un lugar de atracción para los escritores: la <i>illustre tradizione lombarda</i> | p. 84 |
| 3.2. Milán en la novela <i>Poveri e semplici</i> : vida bohemia y compromiso político | p. 93 |
| 3.3. La casa como problema: mudanzas y cambios de domicilio | p. 100 |
| 3.3.1. La casa – hotel: una solución intermedia al espacio doméstico | p. 110 |
| 3.4. La atracción por el espacio inestable: la estación de ferrocarril | p. 116 |
| 3.5. Horizontalidad y verticalidad en el espacio urbano: metáforas en la frontera entre la inclusión y la exclusión | p. 123 |
| 3.5.1. Otras circunstancias de exclusión e inclusión: la ciudad vacía | p. 131 |
| 3.6. Un espacio público peculiar: el café de los artistas | p. 138 |
| 3.7. La crisis de Milán: una huida hacia el mar | p. 146 |
| 4. El espacio absoluto: la isla | p. 149 |
| 4.1. La insularidad: definiciones y metáforas | p. 150 |
| 4.2. El género de aventuras en el imaginario de Anna Maria Ortese | p. 156 |
| 4.3. La isla de Ocaña como lugar de llegada de la razón extraviada | p. 160 |
| 4.4. La insularidad <i>versus</i> la tierra firme: una relación editorial y literaria. | p. 165 |
| 4.5. La isla y los otros: la experiencia de la alteridad entre la parodia y la estética romántica | p. 174 |
| 4.5.1. Una familia americana: la alteridad dominante de lo cotidiano | p. 184 |
| 4.6. La insularidad como metáfora de la exclusión | p. 187 |

| | |
|--|--------|
| 4.6.1. Otras metáforas de la exclusión: fuera de la sociedad se oye un quejido | p. 191 |
| 5. Reconfiguración de la poética del espacio: la vuelta a la ciudad de Nápoles como lugar irreal o <i>falso d'autore</i> | p. 198 |
| 5.1. La ciudad disfrazada: análisis del proceso de superposición entre Nápoles y Toledo | p. 199 |
| 5.2. La construcción de la imagen de la ciudad a través de los nombres de sus lugares | p. 204 |
| 5.3. La imagen de Nápoles/Toledo y la pintura de El Greco | p. 210 |
| 5.3.1. Una figura clave de maestro: el Conde de Orgaz | p. 212 |
| 5.3.2. El cielo y el paisaje de Toledo-Nápoles | p. 214 |
| 5.4. Una vía de escape desde la distancia: la ciudad de Nápoles como <i>falso d'autore</i> | p. 220 |
| 5.4.1. La construcción del espacio como decorado: comparación entre los paisajes de <i>Il Cardillo addolorato</i> y el <i>vedutismo</i> napolitano | p. 224 |
| 5.5. Jugar con la <i>ville mithe</i> : el antro y la ciudad | p. 229 |
| 5.5.1. Los secretos del subsuelo: en la Nápoles subterránea se habla francés | p. 232 |
| 5.6. La visión múltiple y la fracturación de la perspectiva | p. 235 |
| Conclusiones | p. 242 |
| Bibliografía primaria. Obras de la autora | p. 253 |
| Bibliografía secundaria. Teoría y crítica literaria. Estudios sobre la autora | p. 255 |

INTRODUCCIÓN

No es fácil determinar con precisión en qué momento la ciudad se convierte en protagonista de la literatura moderna, pasando de tener un carácter de ambientación hasta llegar a ser un personaje en sí mismo, una alegoría total. La cuestión, además, retrocede en el tiempo y nos interroga acerca de la representación de los lugares en los textos literarios, hasta encontrar el momento en el cual la mirada de los poetas determina la construcción de un espacio, más tarde definido como “paisaje” (Alfano 2010). Solo posteriormente a la aparición del paisaje, la urbe cesa de ser un nombre, o la simple evocación de un lugar, para adquirir un estatus propio y configurar un discurso complejo en la obra de los escritores y de los viajeros.

Entre los numerosos ejemplos disponibles, la más célebre y deslumbrante presencia urbana en la literatura contemporánea es desde luego la de París, en la poesía de Baudelaire. Esto se debe no solo a la obra en sí misma, sino también a la innovadora interpretación que Walter Benjamin hace de ella. Este lleva su discurso y su análisis más allá de un enfoque meramente literario, hasta determinar una estética de la ciudad que es un punto de partida irrenunciable.

La mirada y el discurso, cuáles son el de Baudelaire y el de Benjamin, crean el cruce donde se determina la construcción del espacio literario de lo urbano, capaz a su vez de generar otros discursos. Y otras interpretaciones adaptables a distintos saberes. Semejante dialéctica se desarrolla de una manera muy vigorosa en el siglo XX, hasta encontrar «múltiples metáforas relativas a lo arquitectónico y lo urbano que remiten al ámbito de la escritura, de la lectura, de la comunicación en general» (Popeanga 2008: 20). La imagen de la ciudad, generada a través de las metáforas literarias, nos permite

de esta forma «realizar estudios de naturaleza morfológica y sintáctica» (ibíd.) de lo urbano.

Puesto que dicha imagen del espacio se forja a partir de textos en cierta medida únicos, cada cual correspondiente a un autor y a una obra determinada, la presencia del espacio urbano en la literatura y en las artes se renueva y se enriquece continuamente, en un dialogo constante con las metáforas de otros autores. Esto es más certero si consideramos que las ciudades son organismos complejos en continua evolución y al cabo de unas décadas sus funciones básicas pueden desplazarse y reorganizarse de forma sorprendente.

En un enfoque diacrónico se puede descifrar, sin embargo, la continuidad de los autores acerca de un determinado espacio urbano, considerando además la potencia evocadora que adquieren algunas ciudades, hasta convertirse en *ville mithe*. Aun así cada autor recoge parte de la tradición y a la vez forja, con mayor o menor intensidad, una poética irrepetible: la ciudad en las artes y en la literatura es, en este sentido, siempre una ciudad autónoma, imaginada y soñada.

La hipótesis de la que parte este trabajo es justamente el valor nuclear del espacio y la memoria en la obra de Anna Maria Ortese, en la cual encontramos una complejidad dialéctica entre las ciudades de Nápoles y Milán, en oposición a un más allá representado por un singular espacio isleño. La mirada con la que la autora aborda su actividad narrativa se despliega, en efecto, desde un cruce de caminos entre ambas urbes y ambos espacios.

Desde una perspectiva vivencial, en la vida de Ortese encontramos, en efecto, una peculiar inestabilidad a la hora de establecerse en un lugar determinado, como si su alma necesitara del contraste continuo del movimiento, de la nostalgia, de la huida y

del retorno para situarse en una realidad que continuamente se le escapa de entre las manos. Tal variedad de lugares en su vida se refleja plenamente en su obra, tanto en el marco de una estética *flâneur*, dentro de la ciudad, como en el género del relato de viaje, con el protagonismo del tren, lugar de representación privilegiado para las epifanías.

No es ajeno a ese ánimo inestable de la escritora el peso de la tradición; así, los lugares descritos en su obra pertenecen, a menudo, a un imaginario de siglos, lleno de poderosas representaciones. Es el caso de la ciudad, de Nápoles *in primis*, pero también es el de los parajes de la isla, espacios ambos cuya potencia evocadora es capaz de afirmarse por sí sola. De esta manera la mirada de nuestra autora proporciona a menudo al imaginario del lector el reafirmarse de la tradición, pero siempre matizado por el filtro de su propia visión.

Si la escritura puede entenderse, pues, como «un modo di organizzare lo spazio» (Bagnoli 2009: 49), en el caso de Ortese nos encontramos también con una forma de organizar la propia experiencia del ser. Los lugares de su obra son convocados de continuo a través de descripciones que, al contrario de como ocurre con las descripciones realistas, mantienen un enfoque a menudo singular por su tendencia a «esaurire il linguaggio, piuttosto che a raffigurare l'eventuale referente» (Alfano 2010: 32). Las descripciones de Ortese dilatan el espacio, su camino elige la curva antes que la vía recta.

Tras estas reflexiones introductorias, en esta Tesis de Doctorado se abordará la poética del espacio en la obra de Anna Maria Ortese. La génesis de este trabajo se encuentra en otro anterior, acerca de la misma autora, presentado en la UCM en octubre 2009, con el título *La autobiografía hispánica de una escritora: análisis de Il porto di*

Toledo. En ese trabajo preliminar, uno de los capítulos centrales se ocupaba de la construcción del espacio imaginario a partir de un lugar real, la ciudad de Nápoles, aunque disfrazada bajo el nombre de Toledo. Extenderemos ahora el estudio del espacio a la ciudad de Milán. Esta es para la autora la ciudad de la razón y de la edad adulta, en contraposición a Nápoles, la ciudad del sueño y de la adolescencia. Se ha completado ahora el estudio sobre la capital de Campania en la escritura ortesiana, gracias al análisis de otras de sus obras de ambientación napolitana como *Il mare non bagna Napoli*, *Angelici dolori e Il cardillo addolorato*; en cuanto a la ciudad de Milán examinaremos su función temática y representativa, valiéndonos para ello de obras como *Silenzio a Milano* y *Poveri e semplici*.

En la poética espacial ortesiana, junto con los espacios contrapuestos de las dos ciudades de referencia – Nápoles y Milán – aparece un tercer macro-espacio: la isla, que será por tanto otro núcleo central de análisis en nuestro trabajo. El espacio de la isla aparece en la novela *L'iguana*, en la que asistimos a un naufragio, final de un viaje iniciado en Milán, que funciona a modo de representación del naufragio de la razón. El contraste dialéctico es necesario y sugerente, en cuanto «el abordar el concepto de espacio urbano implica tener en cuenta en segundo término de la dicotomía: el espacio natural, ya que la naturaleza – obra de Dios – se opone a la “invención de Caín”» (Popeanga 2002: 13).

Dicho planteamiento dialéctico nos servirá para individuar los componentes básicos que articulan los distintos espacios y sus interrelaciones. En un nivel superior se buscan los significados de tales componentes para establecer una semántica articulada que nos permita bucear en lo más hondo de los aspectos simbólicos y míticos de la obra ortesiana, en cuanto, como se ha dicho, la relación entre los escritores y los espacios,

traducida en textos literarios, es única e irrepetible. Contribuye a esta singularidad, en el caso de la escritora, su condición de mujer nómada; condición que analizaremos a partir de las categorías conceptuales de los estudios de género, siguiendo en ello las indicaciones de la doctora Elisa Martínez Garrido, directora de esta tesis de doctorado.

En el encuadre teórico se hará constante referencia a la producción crítica más relevante de las últimas décadas en el campo del estudio morfológico y simbólico de las relaciones espaciales, dentro de la producción literaria. A este respecto, la obra de Gastón Bachelard constituye sin duda un importante punto de partida. En su *Poética del espacio*, este afirma que los espacios adquieren valores imaginados, los cuales se convierten muy pronto en dominantes. Esto es, el espacio no es indiferente, sino «vivido [...] con todas las parcialidades de la imaginación»; nuestros recuerdos y nuestros olvidos están «alojados [...] y al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos» (Bachelard 1998: 28-30). De esta manera, las vivencias de los personajes configuran una visión del entorno que llega al lector, entrecruzada con unos mapas conceptuales y espaciales, cargados a veces de historia y de potentes representaciones previas, tal y como sucede en el caso de la relación de nuestra autora con la ciudad de Nápoles. Se trata, además, de una relación especialmente difícil y hasta conflictiva, en cuanto que la potente herencia simbólica de la ciudad de Campania, con respecto a la personal recreación de los ambientes y de los lugares que impregna la escritura de Ortese, produce un verdadero choque de visiones contrapuestas.

El presente trabajo incorporará también elementos teóricos procedentes del grupo de investigación “Viajar por la ciudad”, dirigido por la doctora Eugenia Popeanga, grupo este con el que quien escribe ha colaborado en algunas ocasiones.

Fundamental en este sentido es el momento de síntesis representado por el volumen *Ciudad en obras* (Popeanga 2010) y las aportaciones de la revista “Ángulo recto”, ambos ligados al citado grupo de investigación.

IncurSIONES en otros ámbitos del arte, más allá del estrictamente literario, especialmente en el de la pintura, han representado otros recursos relevantes para llevar a cabo el presente estudio. Se ha tratado de establecer una constante dialéctica con algunos momentos destacados de la historia del arte que nos ayudara a descifrar la poética de Ortese, una escritora tan proclive a la fantasía visionaria. Por último, para poder dar término a este trabajo, no han sido ajenos a nuestros sentidos algunos paseos, físicos y literarios, a través de las ciudades y de los parajes de La autora, con la mirada atenta a otras múltiples y variadas representaciones que esos mismos lugares han suscitado en la obra de otros escritores.

Por lo que hace a la organización de la Tesis, en el primer capítulo se presenta un breve perfil biográfico de la escritora que, creemos, será de utilidad a la investigación, ya que la obra que se analiza remite, de manera más o menos directa, a vicisitudes de su vida y, podría decirse, de su geografía existencial vital. En este sentido ha resultado especialmente sugerente la cercanía encontrada entre la vida de Anna Maria Ortese y algunas reflexiones de la filósofa María Zambrano, acerca del destierro y de la máscara. Algunas claves del pensamiento de la pensadora malagueña serán utilizadas a lo largo de todo el trabajo, recorriendo para ello el camino abierto por Elisa Martínez Garrido en su estudio sobre el encuentro entre Elsa Morante y Zambrano¹.

El lugar que inmediatamente se asocia a la obra de nuestra escritora es, sin duda, la ciudad de Nápoles. Las obras napolitanas de Ortese corresponden, sin embargo, a

¹ Martínez Garrido 2009.

momentos muy distintos de su vida y de su escritura. A este respecto, escribe Giancarlo Alfano que el camino de la literatura prevé, «turni di sosta e cammini a ritroso, salti improvvisi e mosse oblique» (Alfano 2010: 1) y así, para seguir el desarrollo de la obra ortesiana se requiere el desplazamiento a través del espacio, además de en el tiempo. Esta manera de proceder se asemeja a la del movimiento del caballo en el juego del ajedrez, sin que los saltos o a las intermitencias puedan provocarnos miedo alguno. Siguiendo pues el camino recomendado por el profesor Alfano, este trabajo quiere mantenerse alejado de una mera cronología de la obra de Anna María Ortese. Hemos intentado trazar el esbozo del mapa simplificado de la experiencia vital de su creadora, máxime, tratándose de una autora cuya obra se ha visto acompañada, en todo momento, por dificultades materiales y por una alternancia de éxitos y fracasos, olvidos y retornos, además de caracterizarse por una firme voluntad de una búsqueda lingüística que hace de SU experimentación literaria una apuesta fundamental.

Es así como llegamos, al esbozo, de la presencia urbana en la primera obra de la escritora: *Angelici dolori*, una colección de cuentos escritos durante la adolescencia y publicados en los años treinta del siglo XX. Presencia de la misma ciudad que vuelve con *Il mare non bagna Napoli* – una colección de relatos que revela la obra de la escritora al gran público – ahora ya cuando la ciudad *partenopea* se convierte en marco inolvidable de su propia estética. Exactamente cincuenta años después, otra novela de ambientación napolitana cierra la aventura literaria de Ortese; se trata de *Il cardillo addolorato*, obra de vejez, un intenso e irónico *pastiche* histórico. Entre ambos hitos temporales, la etapa inicial y el tiempo de la vejez, la autora escribe *Il porto di Toledo*, novela en la que la ciudad de Nápoles aparece bajo un disfraz hispánico. Esta corresponde a su etapa de madurez, especialmente proclive a la experimentación

lingüística. Por su peculiaridad, la obra desempeña una función bisagra entre los otros dos polos de su creación asociada a la ciudad de Nápoles. El orden en que toda la obra de ambientación napolitana se presenta en el trabajo de Tesis se estructura de la siguiente manera.

En el capítulo segundo se aborda la primera de las dos épocas napolitanas de la escritora, la que corresponde a su iniciación a la escritura y a la posterior ruptura del consenso iconográfico en el que la ciudad *partenopea* se había cristalizado durante siglos. Creemos que solo con un estudio previo de dicha tradición es posible entender y explicar la intrincada relación de la autora con su ciudad. La presencia de la ciudad de Nápoles en la escritura de Ortese se revela, por un lado, a través de un entramado de referencias a los tópicos que han hecho de esa ciudad un elemento poderoso en las artes y, por el otro, a una profunda revisión de su imagen tradicional.

En el tercer capítulo, el análisis de la poética del espacio ortesiano nos llevará a la obra de ambientación milanesa, que corresponde al traslado de la escritora desde Nápoles a la capital económica de Italia. Su estancia en Milán durará alrededor de quince años, interrumpidos, sin embargo, por numerosas temporadas en Roma o por varios viajes por la península italiana y el extranjero, como si en la ciudad lombarda la escritora hubiese encontrado una puerta abierta al mundo, aunque también un lugar lleno de angustias del cual huir periódicamente.

Será necesario abordar esta etapa haciendo referencia a la función y centralidad de Milán en la cultura italiana, características estas que explican las razones de una elección que; la búsqueda de un ambiente más abierto y con más oportunidades, llevó a Ortese al abandono de Nápoles, a modo de un destierro voluntario. Así, si la ciudad partenopea fue el trasfondo de su iniciación a la literatura y de las complejas vivencias

de una juventud marcada por la guerra, Milán se puede considerar el lugar de la razón adulta y del compromiso de la escritora. Motivaciones de orden práctico, laborales *in primis*, jugaron a favor de su decisión de mudarse al norte; sabemos, además, que la elección de la ciudad no fue casual, por cuanto respondía a la tradición de acogida que la capital lombarda había sabido proporcionar a los jóvenes artistas italianos durante más de un siglo.

Emprenderemos, por lo tanto, la lectura crítica de la obra milanesa de Ortese, poniéndola en relación con las metáforas espaciales de otros escritores, cuyos textos habían configurado ya una referencia imaginaria propia; nos centraremos, además, en su personal mapa poético, con especial atención al entramado de vivencias individuales, cuyo resultado es un sistema de expectativas, rechazos y retornos, con respecto al espacio urbano, de lo más sugerente. Divisaremos, finalmente, una Milán literaria que mantiene importantes relaciones con la tradición de la ciudad, pero que, a la vez, se configura como un lugar absolutamente personal, dentro del cual destacan los lugares intermedios del espacio público, como el café o la estación de ferrocarril, acordes al temperamento nómada e inquieto de nuestra escritora. La preeminencia de los lugares públicos, en efecto, o una singular relación con el entorno doméstico, marcan unos relatos y una novela que sugieren el papel jugado por la ciudad de Milán en el desarrollo, especialmente, en el de los personajes femeninos. La vida bohemia de los artistas y el compromiso político de estas obras están sin duda en profunda relación con el papel de Milán, capital moral y artística de Italia en los años cincuenta del siglo XX.

Después de haber analizado las metáforas espaciales relativas a Milán y a Nápoles, en el cuarto capítulo se estudiará la poética de un lugar completamente distinto y que se caracteriza, como veremos, por su alto contenido metafórico. Se trata de la isla,

lugar absoluto por excelencia, por medio del cual, bajo un impulso moral y estilístico, Anna Maria Ortese empuja su obra hacia una estética fantástica, rescatando su amor juvenil por las historias de aventuras, marineros y exploradores.

El resultado de cuanto se ha dicho es *L'iguana*, una novela publicada por primera vez por la editorial Vallecchi en el 1965, con escaso éxito². Con esta obra la actividad literaria de Ortese se orienta en una línea que podemos calificar, sin temor, como filosófica. La opción estética elegida en *L'iguana*, hasta cierto punto anómala³ en la literatura italiana del siglo pasado, le permite abrirse a horizontes y cuestiones de orden moral. Se entrelazan en la novela, en efecto, reflexiones sobre la naturaleza, la sociedad, la animalidad y, en último extremo, sobre el sentido mismo de la existencia humana.

Todas estas razones aconsejan utilizar unas categorías analíticas y unas referencias literarias que se sitúan fuera del marco del *Novecento* italiano. La autora, además de alejarse de las corrientes dominantes de aquellos años, emprende con esta novela un proyecto absolutamente novedoso, rompiendo por completo con las raíces del relato periodístico que habían caracterizado su actividad anterior. Su universo literario se expande hacia nuevas direcciones y, en el conjunto de las numerosas referencias a los grandes nombres del género de aventuras, hay que destacar la especial atención prestada por la autora a la literatura española. La presencia de lo hispano contribuye a la

2 La primera edición de la novela fue un real desastre de ventas y parece que la crítica no se percató casi de ella. Solamente con la edición de Adelphi de los años ochenta *L'iguana* suscita interés y aprobación, sobre todo entre los críticos y los escritores que formaban parte de la nueva vanguardia de los años sesenta. Interesante, al respecto, la declaración de Giorgio Porras: «Forse in quegli anni potevamo polemizzare un po' di meno sui libri di Bassani e Moravia, e leggere *L' Iguana* (...) un libro del tutto anomalo; non assomiglia a niente, così come il genio non assomiglia al bravo scrittore» (Il Messaggero, 6 luglio 1986). Otro crítico, Alfredo Giuliani, se siente arrastrado más allá de la literatura por el «portentoso di questa favola teologica o di magia, affascinato dal racconto di un incubo tranquillamente ragionato senza alcun rispetto della logica narrativa» (la Repubblica, 2 luglio 1986).

3 No olvidamos sin embargo las obras de autores como Dino Buzzati o Tommaso Landolfi, otros autores *sui generis* del *Novecento* fantástico italiano.

construcción de un mundo insular marginado, en consonancia con la situación excepcional de los seres que protagonizan su novela. El efecto final es una singular mezcla de anacronismo y despiadado análisis de su propia época, reforzada gracias a una mirada tan singular como la de la insularidad.

Finalmente, en el capítulo quinto nos volveremos a ocupar de la obra napolitana de la escritora, de su singular vuelta a la ciudad de su misma iniciación literaria. Esta segunda etapa napolitana abarca temporalmente desde la madurez hasta los últimos años de su vida. Durante este tiempo la escritora, de hecho, no regresa en ningún momento a la ciudad de su infancia y de su juventud, espacio que sin embargo sí está muy presente en su trabajo literario. Si hemos elegido abordar separadamente la presencia de la ciudad partenopea en la obra ortesiana, según las dos etapas descritas, ello ha sido por razones que, lejos de responder a una clasificación en intervalos meramente temporales, se relacionan específicamente con su evolución estilística, evolución que en esta etapa merece una consideración de fundamental. El espacio de la ciudad se reconstruye ahora desde la lejanía, a través de procedimientos realmente singulares, un método estilístico presente en dos obras claves de la producción literaria de Ortese: las novelas *Il porto di Toledo* e *Il cardillo addolorato*.

En la primera novela, la utilización de lo que podríamos llamar un disfraz hispánico nos restituye una ciudad que existe exclusivamente en términos literarios y cuya irrealidad funciona como contrapunto a una visión del pasado, como acto de revisión e invención de una época perdida, no rescatable según los usuales procedimientos de la memoria.

En *Il cardillo*, Ortese da un paso más por lo que respecta a la invención del lugar, poniendo en escena la acción, como en una obra teatral típicamente *novecentesca*,

en un espacio que juega con el artificio y la ilusión. El resultado es, como se verá, uno *scherzo* napolitano que revela cuan ilusoria es toda experiencia que no se acompañe del artificio de la retórica.

Para descifrar la imagen de la ciudad de la segunda etapa napolitana nos apoyaremos en las profundas relaciones que mantiene la autora con la pintura. La autora, desde la distancia proporcionada por su lugar de residencia, la apartada ciudad de Rapallo, en la región de Liguria, utiliza el dibujo como procedimiento estético para la construcción del espacio. Analizando algunos bocetos de la autora y las descripciones espaciales de sus novelas más visionarias, veremos cómo sus descripciones se acercan de forma manifiesta al manierismo de El Greco, en el caso de *Il porto di Toledo*, o al *vedutismo* de la escuela napolitana del siglo XVIII en el caso de *Il cardillo addolorato*.

Y para finalizar esta introducción, no es superfluo mencionar la placentera oportunidad de pasar un tiempo en la ciudad de Nápoles a la búsqueda de algunos materiales que en definitiva han contribuido a la formulación del presente trabajo. Después de la muerte de la escritora, en efecto, los herederos decidieron donar al Archivo Histórico de la ciudad los apuntes, las cartas, los diarios, los libros y todo el material, cuyo catálogo se incluye en la bibliografía, que pudiera servir de inestimable ayuda a quienes se propongan estudiar la obra de Anna Maria Ortese⁴.

4 El “Archivo Anna Maria Ortese” en Nápoles es un ejemplo importante del esfuerzo de catalogación y conservación de los materiales autógrafos de los autores del siglo XX, según la tradición abierta por la filóloga Maria Corti con el “Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei”.

INTRODUCTION (ENGLISH VERSION)

It is not easy to determine accurately in which moment the city becomes a main character of the modern literature. If it initially had an atmosphere purpose, it ended up being a character in itself, a total allegory. The question, also, goes back in the time and it interrogates us about the representation of the places in the literary texts, until finding the moment in which the look of the poets determines the construction of a space, later defined as "landscape" (Alfano 2010). Only after the appearance of the landscape, the city ceases to be a name, or the simple evocation of a place, to acquire an own status and to configure a complex speech in the works of both writers and travelers.

Among the numerous available examples, the most celebrated and blinding urban presence in the contemporary literature is certainly that of Paris, in the poetry of Baudelaire. This is not only due to the work in itself, but also to the innovative interpretation of it made by Walter Benjamin, who takes the speech and the analysis beyond a merely literary focus, until determining an aesthetics of the city that is an unavoidable starting point.

The look and the speech are the crossing point where the construction of the literary space of the urban is determined, capable in turn of generating other speeches and other adaptive interpretations to different knowledges. This dialectics grows in a very vigorous way during the XX century, until finding «múltiples metáforas relativas a lo arquitectónico y lo urbano que remiten al ámbito de la escritura, de la lectura, de la comunicación en general» (Popeanga 2008: 20). The image of the city, generated through the literary metaphors, allows us this way «realizar estudios de naturaleza morfológica y sintáctica» (ibíd.) of the urban thing.

Since this image of the space is shaped from texts which are somehow unique, each one corresponding to an author and to a certain work, the presence of the urban space in the literature and in the arts is renewed and continually enriched, in a constant dialogue with the metaphors of other authors. We must consider that the cities are complex organisms in continuous evolution and after some decades their basic functions can change and be reorganized in surprising ways.

From a diachronical point of view it is possible to decipher the continuity of the different authors regarding a certain urban space, especially considering the reminiscent power that some cities acquire until becoming *ville mythe*. Each author takes a part of the tradition and at the same time creates, with bigger or smaller intensity, a unique poetics; the city in the arts and in the literature it is, in this sense, always an autonomous, imagined and dreamt city.

The hypothesis of the present work is exactly the nuclear value of the space and the memory in Anna Maria Ortese's literature, where a dialectical complexity between the cities of Naples and Milan, in opposition to a "place beyond" represented by a peculiar islander space. The look with which the author approaches her narrative activity spreads, indeed, from a crossing of roads between both cities and both spaces.

From an experience-based perspective, in the life of Ortese we find a peculiar uncertainty when settling down in a certain place, as if her soul needed the continuous contrast of the movement and the nostalgia. Such a variety of places in its life is fully reflected in its work, so often in the mark of an aesthetic flâneur, inside the city, or in the gender of the trip story, with the prominence of the train.

It is not unaware to the writer's unstable spirit the weight of the tradition; the places described in their work belong, often, to an imaginary of centuries, full of

powerful representations. It is the case of the city, of Naples *in primis*, but it is also that of the places of the island, spaces both whose reminiscent power is able to be affirmed by itself.

If writing can be understood as «un modo di organizzare lo spazio» (Bagnoli 2009: 49), in the case of Ortese it is also with a way of organizing the being's own experience. The places of her work are constantly recalled through descriptions which have a tendency to «esaurire il linguaggio, piuttosto che a raffigurare l'eventuale referente» (Alfano 2010: 32). Ortese's descriptions enlarge the space, she'd rather chooses the curve than the direct road.

After these introductory reflections, in this Doctoral Thesis the poetic of the space will be approached in Anna Maria Ortese's work. The genesis of this work relies on a previous one about the same author, presented in the UCM in October 2009, being its title *La autobiografía hispánica de una escritora: análisis de Il porto di Toledo*. In that preliminary work, one of the central chapters dealt with the construction of an imaginary space starting from a real place, the city of Naples, although disguised under the name of Toledo. We will extend the study of the space to the city of Milan. This is for the author the city of the reason and of the mature age, in opposition to Naples, city of dream and adolescence. We will also analyze other Neapolitan atmosphere works by Ortese as *Il mare non bagna Napoli*, *Angelici dolori* and *Il cardillo addolorato*; as for the city of Milan we will examine *Silenzio a Milano* and *Poveri e semplici*.

In the poetical space of Ortese, along with the opposed spaces of the two reference cities - Naples and Milan - a third macro-space appears: the island that will be therefore another central nucleus of analysis in our work. The space of the island appears in the novel *L'iguana*, in which a shipwreck is the outcome of a trip begun in

Milan. This is a representation of the shipwreck of reason. The dialectical contrast is necessary, because «el abordar el concepto de espacio urbano implica tener en cuenta en segundo término de la dicotomía: el espacio natural, ya que la naturaleza - obra de Dios - se opone a la "invención de Caín"» (Popeanga 2002: 13).

This dialectical position will help us pointing out the basic components which articulate the different spaces and its interrelations. In a higher level, the meanings of such components allow us to dive in the symbolic and mythical aspects of Ortese's work. The relationship between the writers and the spaces, translated in literary texts, is unique and unique. Ortese's nomadic condition clearly contributes to this singularity. This condition will be analyzed starting from the conceptual categories of gender studies, following the suggestions of the director of this Doctoral Thesis, Mrs. Elisa Martínez Garrido.

We will constantly mention the most outstanding critical production in the last decades in the field of the morphological and symbolic study of space relationships. In this regard, the work of Gastón Bachelard constitutes an important starting point. In his *La poética del espacio*, he affirms that the spaces acquire imagined values, which soon become dominant. In other words, the space is not indifferent, but «vivido [...] con todas las parcialidades de la imaginación»; our memories and our forgetfulness «alojados [...] y al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos» (Bachelard 1998: 28-30). Consequently, the experiences of the characters configure a vision of the environment which arrives to the reader, intertwined with some conceptual and space maps, sometimes loaded of history and of previous and powerful representations, as it happens in the case of Ortese's relationship with the city of Naples.

The present work will also incorporate theoretical elements coming from the Research Group "Viajar por la ciudad", directed by Dr. Eugenia Popeanga. The author of this thesis has occasionally cooperated with this group. The book *Ciudad en obras* (Popeanga 2010) and "Angulo recto" magazine are directly linked with the aforementioned Research group.

We have also established a dialectical link with some outstanding moments of Art History which helped us to decipher Ortese's poetics, always prone to visionary fantasy. Lastly, physical and literary promenades through Ortese's cities have been essential to finish up this Thesis.

Regarding the organization of this Thesis, in the first chapter a writer's brief biographical profile is presented. The place immediately associated with our writer's work is the city of Naples. The Neapolitan works of Ortese correspond, however, to very different moments of both her life and her writing. As Giancarlo Alfano wrote, the itinerary of literature implies «turni di sosta e cammini a ritroso, salti improvvisi e mosse oblique» (Alfano 2010: 1). In that way, to be able to follow the development of the Ortese's work, a certain level of geographical as well as temporal displacement. Following the road recommended by the Mr. Alfano, this work wants to stay far from a mere chronology of Ortese's work. We have tried to trace the sketch of the simplified map of the author's vital experience, considering moreover that Ortese's life was full of monetary difficulties and a series of heavy failures and successes.

By this way we arrive to the sketch of the urban presence in the writer's first work: *Angelici dolori*, a collection of stories written during her adolescence and published in the 1930s. She witnesses the same city that returns with *Il mare non bagna Napoli* - postwar period work – in a moment when Naples definitely becomes a clear

mark of Ortese's aesthetics. Exactly fifty years later, another novel of Neapolitan atmosphere closes Ortese's literary adventure; we are talking of *Il cardillo addolorato*, one of her maturity works, an intense and ironic historical pastiche. Between these two works, the author writes *Il Porto di Toledo*, a novel in which the city of Naples appears under a Spanish disguise. This corresponds to her stage of maturity, specially prone to linguistic experimentation. This work constitutes a bridge between the other two poles of Ortese's life work associated to the city of Naples. This is the order in which the whole Neapolitan atmosphere work is presented in this Thesis.

In the second chapter, the first of the writer's two Neapolitan times is approached; the time one that corresponds to her initiation to writing. We believe that only with a previous study of this tradition it is possible to understand and to explain the author's complex relationship with her city. The presence of the city of Naples in Ortese's literature is revealed through a net of references to the topics that have made Naples a powerful city in terms of Art.

In the third chapter, the analysis of the space poetics on Ortese's literature will take us to her work of Milanese atmosphere. She will stay in Milan for more than fifteen years, although mixed with several seasons in Rome as well as a good deal of trips through Italy and other countries. It may seem as if in the Lombard city the writer had found a door open to the world, although also a place full with anguishes from which she periodically wished to escape.

We will need to go through this stage having understood the centrality function of Milan within Italian culture. This will help us to explain Ortese's choice; the search of a more open atmosphere and with better opportunities brought Ortese to leave of Naples, being this a sort of voluntary exile. This way, if the *Parthenopean* city was the

background of her literary initiation and her difficult life during the War, Milan represents the place of the mature reason and adult responsibility. Need of stable job were crucial in Ortese's decision of moving northwards. However, the choice of the city was not casual, since it corresponded to the renowned hospitable tradition of the Lombard capital, especially when it came to welcome all type of artists.

We will undertake, therefore, the critical reading of the Milanese work of Ortese, linking it with the other writers space metaphors, whose texts had already configured an imaginary reference to Ortese. We will focus also on her personal poetic map, with special attention to the net of individual life experiences whose result is a system of expectations, rejections and returns with regard to the urban space. We will sight, finally, a literary Milan that maintains important relationships with the tradition of the city, but that, at the same time, is organized as an absolutely personal place. Some public places, such as cafes or railroad stations, are directly linked to the nomadic temperament of our writer. The importance of public places or her singular relationship with the domestic environment, impregnate her Milanese stories and novels, especially when it comes to feminine characters. The bohemian life of the artists and their political commitment are directly related with the role of Milan, moral and artistic capital of Italy in the 1950s.

After having analyzed the relative space metaphors to Milan and Naples, in the fourth chapter the poetics of a totally different place will be studied. It is the Island, absolute place *par excellence*, by means of which, under a moral and stylistic impulse, Anna Maria Ortese pushes its work toward a fantastic aesthetics, rescuing its youthful love for adventure fiction, sailors and browsers.

The result of what has been said is *L'Iguana*, a novel issued for the first time in 1965 by Vallecchi editorial house in the 1965, which had a scarce success. With this work the literary activity of Ortese is brought to a line that we can qualify, without fear, as philosophical. The aesthetic option in *L'Iguana*, to a certain extent anomalous in the Italian literature of last century, allows her to open up to new horizons and questions of moral order. Meditations on society, animality and human existence are intertwined in this novel.

The author, besides moving away from the dominant mainstream of those years, undertakes with this novel an absolutely novel project, breaking up completely with the roots of the journalistic story that had characterized her previous activity. Her literary universe expands toward new directions and it is necessary to highlight the special attention lent by the author to the Spanish literature. The presence of the Hispanic cultural elements contributes to the construction of an excluded insular world, consonantly with the exceptional situation of the characters on this novel. The final effect is a singular anachronism mixture as well as a merciless analysis of its own time, reinforced thanks to such a singular look as that of the insularity.

Finally, in the fifth chapter we go back to the writer's Neapolitan work, her peculiar return to the city of her literary initiation. This second Neapolitan stage goes from her maturity until the last years of its life. During this time the writer, in fact, doesn't return in any moment to the city of her childhood and youth, space that however is completely present in her literary work. If we have chosen to approach the presence of Naples separately in Ortese's life work, according to the two described stages, it has been because, far from responding to a classification in merely temporary intervals, they are related specifically with their stylistic evolution, evolution that deserves a

fundamental consideration in this stage. The space of the city is reconstructed now from the distance, through really singular procedures, a stylistic method present in two works keys of the literary production of Ortese: the novels *Il Porto di Toledo* and *Il cardillo addolorato*.

In the first novel, the use of what we could call a Hispanic disguise restores us a city that exists exclusively in literary terms and whose non reality works as a counterpoint to a vision of the past, as a revision act and an invention of a lost time, not redeemable according to the usual procedures of the memory.

In *Il cardillo*, Ortese takes a further step regarding the invention of the place, putting in scene the action in a space that plays with artifice and illusion. The result is, like it will be seen, one Neapolitan scherzo which reveals how illusory is every experience which is not accompanied with the artifice of rhetoric.

To decipher the image of the city of the second Neapolitan stage we will lean on in the deep relationships that the author maintains with painting. The author, from the distance provided by their residence place, the remote city of Rapallo, in the region of Liguria, uses the drawing like an aesthetic procedure for the construction of the space. Analyzing the author's sketches and the space descriptions of their more visionary novels, we will see how their descriptions come closer from an apparent way to the *manierismo* of El Greco, in the case of *Il porto di Toledo*, or to the *vedutismo* of the XVIII century Neapolitan school in the case of *Il cardillo addolorato*.

And to conclude this introduction, it is not superfluous to mention the pleasant opportunity of the time spent in the city of Naples searching the materials that have contributed to this Thesis. After the writer's death, indeed, her heirs decided to donate to the “*Archivio storico*” of the city the notes, letters, newspapers, books and every

necessary element to whom intend to study Anna Maria Ortese's work. The wide consulted bibliography has been completed with some original documents, letters and manuscripts whose catalog is included in the final bibliography.

CAPÍTULO 1: VIDA Y OBRA DE ANNA MARIA ORTESE: UN INQUIETO ESTAR EN EL LUGAR

1.1. Breve perfil de Anna Maria Ortese: las razones de la inquietud

Para el desarrollo de este trabajo, resulta muy conveniente dedicar el primer capítulo al perfil biográfico – aunque será sólo una breve reseña – de Anna Maria Ortese. Al ser precisamente la poética del espacio en la obra de la escritora el principal objeto de estudio, su misma obra nos interroga constantemente acerca de sus relaciones con los lugares de la vida de su creadora.

En el panorama de la literatura italiana del siglo XX el nombre de Anna Maria Ortese ocupa un lugar peculiar. Peculiar por su vida – de la que siempre se ha sabido poco, y este poco por voz de otros y a veces resumido en fórmulas esotéricas, como las de sonámbula o gitana, todo lo cual ha contribuido a acentuar lo que podríamos llegar a calificar de misterio – pero peculiar también por su recorrido literario.

La presentación de su obra tuvo lugar en los años Treinta gracias al interés de Massimo Bontempelli⁵, quien facilitó la publicación de *Angelici Dolori* (Milán Bompiani: 1937), una colección de cuentos que constituyó en su momento un verdadero fenómeno literario. Con posterioridad, la escritora cayó en el olvido hasta 1953, cuando la aparición de *Il mare non bagna Napoli* (Turín Einaudi: 1953) marcó su suerte, en tanto que supuso la ruptura con los círculos literarios napolitanos y, sobre todo, su destierro de la querida ciudad partenopea.

⁵ Los años Treinta del siglo XX están marcados en Italia por la revista "900", fundada y dirigida por Massimo Bontempelli, que teorizó el "realismo mágico", un arte capaz de abstraer de lo cotidiano el dato fantástico e irreal. En contacto con la joven Ortese, será el primero en empujarla hacia la escritura como profesión.

Durante los años que van de la segunda guerra mundial hasta finales de los años sesenta, Ortese cambia continuamente de lugar, ya sea por circunstancias laborales – en función de fugaces trabajos que encuentra de vez en cuando o de reportajes que escribe para distintos diarios y revistas – ya sea como consecuencia de sus inquietudes personales, que a veces le sugieren ideas hasta cierto punto extravagantes. Durante más de veinte años la escritora viaja repetidamente a lo largo de toda Italia, con estancias más o menos prolongadas en ciudades como Venecia, Milán o Roma, sobre todo, y también se desplaza a veces al extranjero, de lo cual tenemos constancia gracias a relatos-reportajes sobre Moscú⁶ y París⁷. Las exigencias de la vida práctica, junto con las inquietudes de una naturaleza personal reacia a reglas y constricciones, constituyen la premisa de una extraordinaria falta de arraigo a un lugar determinado, lugar por otro lado continuamente añorado.

A la vista de sus reportajes de viajes y de ocasionales colaboraciones con diarios y revistas, podría decirse que durante muchos años Ortese cultivó la idea de convertirse en una periodista *sui generis*, siguiendo los pasos de otros escritores, hombres sobre todo, que habían alternado la actividad literaria con el reportaje de viaje y la actividad periodística. Ahora bien, hemos de considerar las primeras obras de la escritora, especialmente esos reportajes-relatos, dentro de un marco determinado; se trata de la continua búsqueda de una profesionalización del oficio de escribir, hecho que no logró nunca de manera estable; cada publicación fue para Ortese, una prueba con la que rescatarse o hundirse nuevamente, en una impresionante secuencia de fugaces éxitos, con algunos premios⁸ y largos silencios, suscitados por novelas como *L'iguana*

⁶ Cfr, (1983): *Il treno russo*. Catania: Pellicanolibri

⁷ Cfr, (1986): *Il mormorio di Parigi*. Roma-Napoli: Theoria

⁸ El “Premio Viareggio” (1953) y el “Premio Strega” (1967), entre otros.

(Firenze: Vallecchi, 1965) - hoy entre las más estimadas - o su obra maestra, *Il porto di Toledo* (Milano: Rizzoli, 1975), cuya primera aparición se reveló inmediatamente un verdadero desastre editorial, hasta acabar en poco tiempo directamente con la destrucción de las numerosas copias no vendidas. Solamente en los años noventa del siglo XX, en la vejez, con el clamoroso éxito de la novela *Il cardillo addolorato* (Milano: Adelphi 1993), la escritora conseguirá el resarcimiento de los numerosos disgustos padecidos durante tantos años, desazón que la empujó a una vida solitaria durante su retiro voluntario en Rapallo, en la región de Liguria, alejada de cualquier círculo literario.

La reedición, por parte de la editorial Adelphi de la obra de Ortese, iniciada con la propia escritora, continúa hoy gracias al incansable trabajo de Luca Clerici, docente de literatura italiana de la Università degli Studi di Milano, de Monica Farnetti, profesora de la Università degli Studi di Sassari, y de otros apasionados críticos que han dedicado a la autora su investigación. El resultado es la prolífica aparición de escritos inéditos que refuerzan la producción de quien es considerada hoy como una de las escritoras italianas más importantes, cuyo nombre hasta hace algunos años, pocos habrían osado colocar junto a los grandes como Elsa Morante o Natalia Ginzburg.

El presente trabajo de Tesis se inscribe, pues, en el terreno de una labor crítica que, después de algunos años de escasa atención a la obra de la escritora, le reconoce hoy la importancia que su obra merece. La complejidad de tal obra, debida en parte a los extraños recorridos editoriales que ha padecido, pero también a la costumbre de Ortese de modificar continuamente sus escritos, como si estos no estuvieran nunca definitivamente acabados, es ciertamente una dificultad a la que se enfrenta quién investiga su tarea literaria. La continua migración de muchas de sus páginas que se

transforman, según las circunstancias, en artículos de diario, reportajes o cuentos – a veces entregados a distintos editores o periódicos en una desesperada búsqueda de dinero – complica la tarea y proporciona continuas sorpresas.

Consideramos sin embargo que sería ocioso detenernos en categorías excesivamente teóricas acerca de la contaminación de géneros literarios, sobre todo cuando nos referimos a la producción de los años cuarenta y cincuenta, periodo en el que la mezcla practicada por Ortese se explica a menudo por problemas de índole práctica. Distinto es el caso en lo que hace a las novelas escritas a partir de los sesenta, momento en el que Ortese lanza un auténtico desafío a la escritura y a sí misma, aspecto este del que nos ocuparemos con detalle a lo largo del presente trabajo.

Por último, para completar esta breve reseña biográfica nos ocuparemos con cierto detalle de tres aspectos de la vida de Ortese de particular influencia en su obra literaria: 1) la dificultad de determinar una clara procedencia geográfica; 2) las especiales dificultades materiales a las que tuvo que enfrentarse en su apuesta por la literatura; 3) la experiencia del destierro tras su ruptura con los círculos intelectuales napolitanos.

1.2. Pero ¿de dónde era Anna Maria Ortese?

En la obra de Ortese se da una circunstancia, que supone además una dificultad añadida, estrechamente relacionada con su inconstante recorrido existencial y literario. Se trata de una cuestión, en apariencia de orden eminentemente estilístico, que radica en la imprecisión con la que uno se encuentra cuando se trata de determinar de dónde era la escritora

Una estrategia estilística útil, cuando se escribe sobre un autor, es atribuirle un gentilicio que indique su procedencia geográfica, o cuando es más significativo, el lugar donde ha vivido y trabajado⁹. Además, al ser la poética del espacio el objeto particular de esta Tesis, tal enfoque adquiere, como ya se ha dicho, una relevancia particular. Ahora bien, ¿de dónde era Anna Maria Ortese ?

Su misma biografía, nos indica Farnetti, «si presenta come un testo da leggersi, interamente all'insegna dell'incertezza». Nacida en Roma, nos dicen las noticias biográficas, aunque «la città di nascita avrebbe potuto essere anche un'altra» (Farnetti 1998: 1). Penúltima de seis hijos en una familia humilde, su padre era un funcionario extraordinariamente inquieto, soñador que aceptaba cualquier encargo que le fuera asignado con el propósito implícito de cambiar continuamente de ciudad. Transcurrió los primeros años de su infancia en distintos lugares, entre los cuales destaca Trípoli, en Libia, entonces colonia italiana, debido al enésimo traslado del padre, después de una peregrinación entre la región de Puglia, Potenza en la Basilicata, y Portici cerca de Nápoles.

En *E tu chi eri?*, obra de otra escritora, Dacia Maraini, que reúne entrevistas a varios escritores e intelectuales italianos acerca de su vida y de su infancia, y entre las cuales encontramos una realizada a Ortese, leemos: «appena ci eravamo stabiliti da qualche parte dovevamo traslocare. E ricominciavamo tutto da capo». Maraini le pregunta entonces si ella sufría por aquellos continuos cambios: «Io no. Anzi, mi davano un senso di ebbrezza» (Maraini 1973: 25). La vida de Ortese estuvo marcada

⁹ Nadie debería objetar, sólo para poner algunos ejemplos, que Leonardo Sciascia es un escritor siciliano, o que Manuel Vázquez Montalbán es de Barcelona. Del mismo modo, imaginamos, nadie podría definir a Antonio Gamoneda como un poeta asturiano, aunque haya nacido en Oviedo, ciudad en que no ha vivido nunca, habiendo transcurrido su vida entera en León y siendo la Castilla el espacio geográfico y metafísico de su poesía.

desde la infancia por circunstancias singulares de escaso arraigo a un lugar. El nomadismo de su familia proporcionaba continuos viajes y aventuras, como se de una familia acomodada se tratara. En realidad, no era este el caso; al contrario, la familia Ortese era más bien pobre, aunque, cuenta la escritora «la povertà la vivevo senza conoscerla. Non facevo confronti anche perché [...] il mondo non lo conoscevo per niente» (Ibíd.: 24). ¿Cómo hacía su padre para conciliar el cuidado, las necesidades de una familia numerosa con una vida tan aventurera? Contesta Ortese: «Si faceva mandare nei posti più impensati. Una volta, nel '24, decise che voleva andare a Tripoli. E così si è fatto trasferire in Libia» (Ibíd.: 29). Los recuerdos de la escritora acerca de esos continuos desplazamientos son veraces, para nada embellecidos por el paso del tiempo. Recuerda poco y considera su infancia sin ningún atisbo épico: «moralmente e intellettualmente non esistevano. Vivevo come un gatto. Ero una creatura inesistente» (Ibíd.: 30). El único recuerdo nítido de ese periodo es su amor por la geografía, los mapas y sobre todo por el continente americano; aunque, para no correr el riesgo de fundar nada grandioso sobre estos recuerdos, con una actitud que como veremos en el capítulo quinto, estriba en una visión de la memoria como deformación, confiesa que probablemente este interés era debido a los colores de los mapas, y nada más. La modestia con la que aborda el pasado y, en general, toda su existencia, es una cualidad importante de su personalidad, a la cual dedicaremos especial atención.

La historia de la familia Ortese nos habla claramente de unos padres amorosos y a la vez distraídos, que “por descuido”, como cuenta la escritora, enseñaron a sus hijos la costumbre de la libertad, o mejor la de la ausencia de reglas, y la del sueño ininterrumpido de estar en otro lugar. De los seis hermanos, dos murieron, jóvenes marineros, en alta mar, dos emigraron a otros continentes y, de las dos hermanas, la

otra, Maria, que como la madre fue empleada de correos, ayudó económicamente a Anna Maria, cuando ésta emprendió su singular viaje literario.

Después de Libia la familia volvió a Roma para desplazarse luego a Nápoles, la ciudad en la que la escritora creció, se formó, vivió la experiencia de la Segunda guerra mundial, y frecuentó activamente el círculo literario e intelectual que se reunía alrededor de la revista "Sud"¹⁰. Ella misma aclara: «Sono nata alla vita verso i dodici anni. Improvvisamente ho cominciato ad avere degli interessi. Ho cominciato a riflettere [...] eravamo a Napoli» (Ibíd.: 31). Veremos sucesivamente como este despertar de la conciencia de la escritora se transfigura en su obra, en una relación íntimamente ligada a los espacios de la ciudad y a su descubrimiento.

No cabe duda, pues, de que la obra de Ortese está especialmente vinculada a la ciudad de Campania, empezando por el libro, *Il mare non bagna Napoli*, que, en los primeros años cincuenta, la colocó entre las nuevas voces de la literatura italiana de la posguerra. En consecuencia, Anna Maria Ortese es una escritora napolitana. Pero ¿estamos seguros de ello? El libro mencionado fue causa desencadenante de una serie de polémicas, de la ruptura con el círculo intelectual de la ciudad, del principio de las incomprensiones con que la trató el mundo literario italiano en general, y de un alejamiento de Nápoles que, salvo breves visitas, durará toda su vida. Cincuenta años transcurridos entre Venecia, Milán y luego Roma, de nuevo Milán y por fin Rapallo, donde transcurrieron sus últimos veinte años, pasando entre tanto por infinidad de mudanzas y cambios de domicilio.

¹⁰ "Sud - Rivista culturale" se publicó en Nápoles entre 1945 y 1947. Fue fundada y dirigida por Pasquale Prunas y con ella colaboraron Anna Maria Ortese, el director de cine Franco Rosi, los escritores Luigi Compagnone, Raffaele La Capria, Rocco Scotellaro y Vasco Pratolini, entre otros.

La pregunta de si a pesar de todo esto es posible hablar todavía de Ortese como de una escritora napolitana, podría parecer ociosa, pero deja de serlo si atendemos a un carácter fundamental de la literatura italiana, la ausencia de un centro único, o mejor, la existencia de muchos centros, correspondientes a unas cuantas ciudades, cada una de ellas con unas características peculiares.

Siguiendo los desplazamientos de la escritora, sus continuos viajes, mudanzas, inesperados cambios de residencia, que por otro lado encontramos reflejados, incluso en su singular sucesión, en su misma obra, nos encontramos ante un claro ejemplo de sujeto nómada¹¹, inquieto. Se trata de datos biográficos que podrían revestir poca importancia en otros escritores, pero que en nuestro caso marcan de manera radical la producción literaria de una mujer en lucha con la existencia, a la búsqueda constante de una casa, del silencio y, a veces, hasta de una silla y de una mesa dónde poder escribir.

Ortese fue, aunque a menudo sin reconocimiento, escritora y periodista, pero también autora teatral y poeta¹². Su vida transcurrió en medio de una lucha esforzada y

¹¹ Tomamos en préstamo esta categoría conceptual de la filósofa Rosi Braidotti catedrática del Departamento de Estudios de la Mujer de la Universidad de Utrecht. La autora aborda, entre otros temas, el sujeto en el feminismo, feminismo y posmodernismo, el ciberfeminismo y el devenir de la mujer. La visión de Braidotti de un sujeto feminista femenino, capaz de lidiar con la era posmoderna y la disolución de las identidades y de las certezas, se resume en la categoría del sujeto nómada. De alguna manera el “peligroso plan de vida” de Ortese (ser una mujer libre, capaz de vivir de su propia escritura, y sin temor a un continuo desplazamiento geográfico) se anticipa en algunas décadas a la imagen de Braidotti y desafortunadamente chocó contra una estructura social no del todo moderna (Braidotti 2000).

¹² El exordio de Ortese es la publicación de la poesía *Manuele* en la revista *Italia Literaria* el 3 de septiembre de 1933, en el panel de primera página célebre por las firmas de Quasimodo, Ungaretti, Saba, mientras la primera colección *La luna che trascorre* está fechada en 1998, el año de su muerte. A pesar de estos 55 años de vacío, que no deben sorprender, tratándose de Ortese, la intención de publicar un volumen de poesías es precoz. La escritora piensa en ello en 1939, cuando manda sus versos a Goffredo Petrassi, gerente del Teatro la Fenice de Venecia. Pero la primera verdadera propuesta editorial se remonta a veinte años después. El 10 de junio de 1957, Anna Maria escribe a Alberto Mondadori: «Lei sa che, da ragazzi, piace scrivere dei versi, e spesso quest' abitudine ci accompagna, in sordina, per tutta la vita, fra un' occupazione e l'altra. Non potrei dare nessuna altra definizione di questo disordinatissimo quaderno: tutto quanto è rimasto di un' abitudine presa a quindici anni e portata avanti per altri venti. Sarebbe facile aggiungere cattiva abitudine. Mancanza di cultura, di equilibrio; monotonia e goffaggine lo caratterizzano per molte pagine: poi, mi pare, affiora qualcosa di buono». En todo caso, «sarei tanto

constante por y con la escritura: de esa peculiaridad vital descende la falta de arraigo a un lugar concreto.

1.3. Proyectos femeninos y circunstancias materiales: la difícil tarea de ser escritora

Hablando de Anna Maria Ortese, su biógrafo Luca Clerici, en una entrevista concedida a Antonio Motta, se refiere a las difíciles condiciones con las que tuvo que enfrentarse la escritora, una verdadera batalla por la escritura

Più che una condizione necessaria alla sua poética, più che un indispensabile presupposto dei suoi libri, la povertà credo sia stata per Anna Maria Ortese l'inevitabile conseguenza di una scelta di vita non solo coraggiosa, ma temeraria. Per una giovane donna sola, autodidatta, priva di appoggi familiari, senza un marito introdotto in una società letteraria esclusivamente maschile, cercare di affermarsi come scrittrice nell'Italia della prima metà del Novecento è stata senza dubbio un'impresa pressoché disperata. Tanto più rischiosa per chi come lei aveva voluto fare della scrittura la sua unica professione, in un ambiente culturale quanto mai asfittico e tradizionalista quale quello degli anni Trenta, l'epoca dell'esordio di Anna Maria. Un mondo letterario, editoriale e giornalistico non ancora configuratosi in senso compiutamente moderno, che per ragioni storiche e strutturali non poteva certo garantire un'adeguata redditività alla stragrande maggioranza degli autori (Motta 2003: 123).

Tanto sus innumerables colaboraciones periodísticas de las décadas de los cuarenta-cincuenta, como sus continuos viajes, se explican entonces como un intento de

contenta se potessi uscire con un piccolo, piccolissimo libro di versi». El libro no vio la luz, a pesar de que a lo largo del tiempo muchos se habían interesado en el proyecto. El 30 de junio 1975 Amelia Rosselli escribe a Attilio Bertolucci: una colección de poesías se impone para testimoniar la original "pazzia stilistica" de Ortese. En definitiva el libro no se realizó nunca y años después la misma Ortese dudaba de la oportunidad de la publicación: «Citati vuole che io faccia un libro con le poesie che ho scritto, ma io non so, sono così indecisa» (Clerici 2009: 323). Para profundizar acerca de la poesía de Ortese véase Giovannetti 2006.

formalizar una actividad profesional fundamentada en la escritura, incluyendo en esa actividad la de publicista. Idea esta coherente con las posibilidades concretas que la naciente industria cultural ofrecía a los escritores de su época, posibilidad que está en la raíz de su larga estancia en Milán entre los años cincuenta y sesenta. Una apuesta que, sin embargo, chocó con algunas reglas no escritas, que no supo obviar y que, finalmente, tampoco le permitieron salir de la pobreza. Escribe Clerici al respecto:

Proprio per illuminare – al contrario – l’ambizioso progetto di vita dell’Ortese, ho introdotto in *Apparizione e visione* le storie di altre due donne “irregolari”, due sue amiche che come lei hanno tentato la stessa rischiosissima scommessa, Francesca Spada (la protagonista di *Mistero napoletano* di Ermanno Rea) e Paola Masino. Tra Francesca e Anna Maria le somiglianze sono molte: entrambe napoletane d’adozione (Francesca era nata a Tripoli, Anna Maria a Tripoli ci ha vissuto) iscritte al P.C.I., hanno interessi letterari e musicali (Anna Maria studia il pianoforte senza arrivare al diploma, che Francesca ottiene). Tutt’e due furono giornaliste dalla vita disagiata: cronista Francesca, reporter Anna Maria (Ibíd.: 123-124).

La comparación de Clerici es importante por cuanto nos ayuda a entender las circunstancias materiales dentro de las cuales se debatían los proyectos femeninos en una sociedad que mantenía, todavía, numerosas formas de exclusión. A pesar de una gran determinación, Francesca Spada tuvo una suerte incluso peor que la de Ortese: nunca consiguió afirmarse como escritora y acabó suicidándose. Destino distinto, aunque igualmente tortuoso, fue el de Paola Masino, diferencia que estriba en el hecho de haberse cruzado en su vida con un hombre bien situado en el mundo literario:

A ventidue anni è amante di Massimo Bontempelli, scrittore già celebre, dal 1930 potente accademico d’Italia. Bontempelli ha trent’anni più di lei, ed è regolarmente sposato: quando lo scandalo esplose, Paola è costretta a riparare a Parigi, dove la precede la fama di questo amore ‘impossibile’ che durerà tutta la vita. Il punto è che

proprio grazie al suo uomo Paola Masino pubblica i suoi romanzi e racconti da Bompiani e riesce ad imporsi nella società letteraria ante-guerra, salvo però abbandonare presto le velleità letterarie per sopravvivere all'ombra del compagno di cui aveva goduto indispensabile protezione (Ibíd.: 125).

Al final, la única, entre las tres mujeres que, a pesar de todo, consigue ganar la arriesgada apuesta de la literatura es Ortese, aunque en su obra los sobresaltos de la invención literaria se crucen continuamente con las privaciones que esa misma apuesta provocaba.

Estas circunstancias nos traen de inmediato al recuerdo las palabras de Virginia Woolf, quien se pregunta: «¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de la obra de arte?» (Woolf 1967: 38). La escritora inglesa nos recuerda que la literatura, y las artes en general, «son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, cómo la salud, el dinero y las casas en que vivimos» (Ibíd.: 60). Estas observaciones se hacen más apremiantes cuando se trata de artistas que han vivido con pocos medios, como es el caso de una escritora del sur de Italia soltera y sin protección familiar y en una situación económica muy precaria ¹³ durante la posguerra.

Esas circunstancias de vida no sólo traen a la memoria la reflexión de Woolf, sino que cobran especial importancia, al ser objeto del presente trabajo la relación

¹³ Destacan en este sentido las palabras de Ortese en una entrevista concedida al periodista Stefano Malatesta: «Senza mia sorella non avrei potuto lavorare. In Italia le scrittrici si sono sempre appoggiate a qualcuno: Anna Banti aveva Roberto Longhi, Gianna Manzini aveva Falqui. Anche la Morante... Ho ammirato immensamente la Morante. Ricordo di averla vista per la prima volta a Roma, prima della guerra, ad una fiera letteraria. Io ero un pò distante. Appariva bellissima, con dei capelli ricciuti, come degli anelli neri, molto intensa, con accanto Moravia, più distaccato. Però il suo caso è stato diverso dalle altre scrittrici, perchè lei doveva competere con Moravia, facevano tutt'e due lo stesso mestiere. Se si fosse sposata e avesse avuto dei figlioli, sarebbe vissuta fino a novant'anni. Invece Moravia se ne andò... Non si può reggere da soli. Io ho potuto scrivere, per sette, otto anni, perchè mia sorella, tutti i giorni, andava a lavorare alle poste» (Malatesta 1988: 23-24).

peculiar de Ortese con el material autobiográfico y con los lugares reflejados en su obra, sean estos reales, transfigurados o directamente imaginados.

1.4. La experiencia del destierro: acercamiento a la obra de Ortese desde el pensamiento de María Zambrano.

Aunque por circunstancias distintas a las que concurren en el caso de María Zambrano – cuyo exilio compartido con otros muchos españoles, intelectuales o no, republicanos, comunistas, anarquistas, o simples derrotados de la historia tuvo su causa en la Guerra Civil española – la experiencia del destierro también marcó la vida de Ortese. Sobre esta experiencia del destierro ha escrito la filósofa española:

Son pocas las situaciones como la del destierro, en que se presentan, como en un ritual iniciático, las pruebas de la condición humana. [...] Recae plenamente, sobre el desterrado toda la ambigüedad de la condición humana; y él la asume, o lo obligan a asumirla los otros, todos los otros. Por lo tanto, si tuviera que contestar a todos los que lo han interrogado, sería obligado a pasar por todo lo que le han atribuido; debería entrar en cada uno de los personajes y contestar y decir... la verdad que está viviendo. Y haciéndolo reduciría aquellos personajes a lo que son: máscaras¹⁴ (Zambrano 1997: 5-6).

Según Zambrano, las máscaras, durante el destierro, se van construyendo a causa de dos circunstancias distintas. La primera se da cuando alguien se encuentra en la misma calle con el desterrado, «ya que siempre es él, el desterrado, el que es encontrado y a veces destapado». En cambio, la segunda circunstancia depende del desterrado mismo, que inventa por sí solo unas máscaras «a causa de algún problema de

¹⁴ La *Lettera sull'esilio* de Zambrano, fue publicada en italiano por la revista "Aut Aut". La traducción al castellano es de quien escribe.

conciencia, de un inconfesable remordimiento, de cierto pánico como él que ataca a [...] quién no posee un estar» (Ibíd.).

El destierro y la máscara, puestos en relación por Zambrano como dos conceptos interdependientes, merecen ser tomados en consideración al abordar el análisis de la obra de Ortese. Su vida estuvo marcada – como veremos – por un doloroso destierro de Nápoles, y por la asunción de una larga serie de máscaras, algunas incluso en contradicción entre sí: la sonámbula, la gitana, la autodidacta, la neorrealista, la realista mágica, la hosca, la misteriosa, la apartada. Éstas, y ciertamente otras que aquí no se mencionan, han sido las máscaras de Anna Maria Ortese, que en algunas ocasiones se fabricaban en el reducido espacio de un artículo de periódico, de la contraportada de un libro, o en las entradas de antologías sumarias.

«¿Qué quedaría si elimináramos una a una estas máscaras? » Se pregunta María Zambrano. La esencia misma del desterrado:

La vida que le han dejado sin que él tuviera de ello la culpa; toda la vida y todo el mundo, pero sin un lugar en ello, con la obligación de vivir sin alcanzar un estar, que nos es tan necesario; de seguir moviéndose sin casi poder actuar: como quién vive en una cueva, como quién nace, y como quién, en el desierto, está muriendo (Ibíd.).

Una condición en sí no muy diferente de la condición humana como tal. Pero hace falta no olvidar que la experiencia del destierro no es otra cosa sino un acentuarse del proceso de iniciación que constituye la vida misma, desnuda, privada de ese asidero tan precario, pero tan reconfortante como es el estar en un lugar, formar parte de él, teniendo por delante un horizonte de sentido bien preciso, histórico, en primer lugar. Sin embargo, ciertos hechos particularmente perturbadores, evidentes y dramáticos como una guerra, o interiores, y no menos dramáticos, como los brincos de una

personalidad peculiar frente a la realidad – ambos casos se dieron en la vida de nuestra escritora – tienen como resultado la ruptura de ese asidero: «cuando el hombre, animal histórico, es privado del horizonte, también pierde el lugar, al menos por cuánto atañe a la historia. No sabe lo que le sucede, no sabe qué está viviendo. Vive en sueño» (Zambrano 1997: 12).

Las palabras de Zambrano no pueden sino provocar un sobresalto en quien está acostumbrado a la prosa de Ortese, ya que parecen pertenecer plenamente a su universo poético, a aquella imagen o máscara que Elio Vittorini vio o, simplemente, puso sobre su rostro, y que la acompañó a lo largo de su vida:

Anna Maria Ortese non è nuova alla letteratura. Nata a Roma, vissuta lungamente a Napoli, ebbe una notorietà di fanciulla prodigio [...] per un libro che Bontempelli chiamò *Angelici dolori*. Sulla strada che si aprì con quel libro essa ha vagato per dieci anni come una sonnambula. E' stata una zingara assorta in un sogno (Vittorini 1998: 60-61).

La misma Ortese, en la introducción a la nueva edición de *Il mare non bagna Napoli*, dice de sí misma:

Da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta realtà: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile, allucinante (Ortese 1994: 10).

Esta afinidad que hemos señalado antes entre el universo poético de Ortese y la reflexión filosófica de Zambrano certifica la validez del consejo de Luca Clerici, autor de la biografía de Ortese – cuyo título, no por casualidad, es *Apparizione e visione* –. *El*

crítico italiano aconseja convocar al pensamiento de María Zambrano para mejor comprender la obra de la escritora italiana¹⁵:

Non solo i libri dell'Ortese, ma anche gli articoli giornalistici mai raccolti in volume e le sue lettere testimoniano sempre l'affascinante commistione fra "filosofia" e "poesia", fra idee e immagini, fra pensiero e fantasia, fra ragione e visione (Motta 2003: 128).

De esa convocatoria al pensamiento de Zambrano, la cuestión central a la hora de abordar la obra de Ortese será la máscara y el destierro, que en el pensamiento de la filósofa malagueña, producen no sólo dolor y desasosiego, sino también, en algunas circunstancias, una visión distinta del lugar que se deja. Lo que un destierro puede producir es una sustancial diferencia entre los que se quedan - dormidos - y los que se van y acaban convirtiéndose en la conciencia misma del lugar que han abandonado a la fuerza. La diferencia radica en que el desterrado ha tenido que despertarse. Interrogado por muchos, interpelado por la misma conciencia, el desterrado es incapaz de abandonar dentro de sí el lugar del que proviene:

Ya que sintió la patria, ya que no pudiera entregársela a las opiniones de la gente, a los lugares comunes; ya que reconoció de ello la herencia, justo él, arrojado fuera por la historia actual de España y su realidad, ha tenido que adentrarse en las entrañas de aquella historia, vivir en sus avernos; más veces es descendido hasta ellos para remontar con un poco de verdad, con una palabra de verdad arrancada de los avernos. Tiene debido andar transformándose, sin devolver de ello cuenta, en conciencia de la historia. Al punto que casi nos parece de haber sido expulsados por España para ser de ello la conciencia. Españoles sin España. Almas del Purgatorio (Zambrano 1997: 12)

15 Escribe en propósito Enzo Golino: «Maria Zambrano le indica il riconciliato orizzonte di filosofia e poesia a cui la Ortese rivolge la necessità di percepire il mistero spirituale che è l' anima del mondo» (Golino 2003).

Y así como María Zambrano ha sido una filósofa española, durante sus años en México, en Cuba, en Francia, en Italia o en Suiza, de la misma manera Anna Maria Ortese ha sido una escritora napolitana – bien que napolitana sin Nápoles –. De aquí en adelante, pues, la utilización de ese gentilicio no será ocasión de más temores. Al tiempo, y respetando en ello a la misma Ortese, ese gentilicio necesita extenderse, ya que la escritora se considera a sí misma, alternativamente «napoletana, milanese, toledana» (Farnetti 1998: 1). La evidencia está en la obra de Ortese, la obra de una escritora que se aleja y vuelve continuamente a Nápoles, un Nápoles que aparece sucesivamente como un vientre laberíntico, un decorado teatral, o un lugar deformado y disfrazado, como en sueño. Encontraremos la ciudad partenopea, símbolo vivo de una categoría más amplia, la del sur, incluso en la producción “milanesa” de Ortese, cuyo contraste con el lugar soñado produce, finalmente, un desplazamiento todavía más extremo, hacia la insularidad y la experiencia absoluta de la conciencia apartada de cualquier arraigo, en un espacio enteramente rodeado por el mar.

CAPÍTULO 2: LA CIUDAD DE NÁPOLES EN LA OBRA DE ORTESE: LA INICIACIÓN A LA VIDA DE UNA ESCRITORA *FLÂNEUR* Y LA RUPTURA DEL PACTO ICONOGRÁFICO.

Antes de analizar la poética del espacio de la obra de ambientación napolitana de nuestra escritora, es oportuno dar un paso atrás para situarla en un complejo entramado de referencias que, a lo largo de los siglos, han hecho de la ciudad de Nápoles un elemento poderoso en las artes. Solo con un estudio previo de dicha tradición, creemos, es posible entender la intrincada relación de Ortese con su ciudad y la subversión de algunos tópicos que dieron lugar, en su caso, a la creación de un espacio alucinado, disfrazado o directamente puesto en escena como en una cuarta pared teatral.

Las obras napolitanas de Ortese corresponden, además, a momentos muy distintos de su vida y de su escritura. Por un lado encontramos la presencia de la ciudad en la primera obra de la escritora, *Angelici dolori*, una colección de cuentos escritos durante la adolescencia y publicados en los años treinta del siglo XX. Es sobre todo con *Il mare non bagna Napoli*, sin embargo - obra de la posguerra que revela la escritora al gran público - cuando la ciudad partenopea se convierte en el marco inolvidable de la estética ortesiana.

Exactamente cincuenta años después otra novela de ambientación napolitana cierra la aventura literaria de Ortese. Se trata de *Il cardillo addolorato*, obra de la vejez, un intenso e irónico *pastiche* histórico del cual nos ocuparemos en el capítulo quinto. Entre las dos distintas etapas tenemos *Il porto di Toledo*, novela en la que la ciudad de Nápoles aparece bajo un disfraz hispánico y que corresponde a una madurez

especialmente proclive a la experimentación lingüística. Por su peculiaridad mantiene una función de bisagra entre los dos polos que hemos marcado de forma separada.

En el presente capítulo se aborda la primera de las dos épocas napolitanas de la escritora, la que corresponde a la iniciación a la escritura y la posterior ruptura del pacto iconográfico que la ciudad partenopea había cristalizado durante siglos en la literatura y las artes.

2.1. Nápoles en las artes y en la literatura: una fortaleza de la imaginación

Para la literatura y en general para el arte, la ciudad de Nápoles desempeña el papel de «una roccaforte dell’immaginario» (Giammattei 2003: 5), y ello como consecuencia de unas circunstancias históricas¹⁶, naturalísticas y topográficas que la convierten en una poderosa máquina de la invención. Es un fenómeno «che si registra con la medesima cospicuità, nell’Ottocento per Parigi [...] e nel Novecento per la New York cinematografica» (Ibíd.). La presencia del mar enmarcado en la belleza singular del golfo junto con otro rotundo elemento de la naturaleza, el volcán, sendos componentes de su morfología, hacen de la imagen de la ciudad una de las más famosas en el mundo, reproducida infinitas veces a lo largo de los siglos por los pintores y evocada otras tantas por los viajeros¹⁷.

¹⁶ La fundación de la ciudad se hace remontar al séptimo siglo a.c., por parte de una población llamada *cumana*, que establece el primer núcleo, llamado Parthenope, debido al nombre de una sirena cuya presencia se encuentra en la mitología griega (Croce 1999: 39). Como todo acto fundacional, se trata, es obvio, de una convención histórica más o menos aceptada. En esta sede, igualmente, nos interesan todas las historias que relatan el nacimiento de la ciudad y por esto citamos también la leyenda de otra fundación, anterior de un siglo, por parte de los habitantes de la isla de Rodas, gente, en fin, venida del mar. En ambos casos, desde las aguas se constituye el núcleo primigenio de la ciudad, sea por la presencia en el golfo de la sirena Parthenope, sea por la llegada de una población heteróctona que cruzó el Mediterráneo.

¹⁷ Jaton 1998: 55-58.

La potencia iconográfica de sus lugares, calles y gentes, es capaz por sí sola de componer una estructura formal fácil de reconocer aunque compleja de manejar. El riesgo del tópico, del *cliché* es constante, sea para los escritores, sea para los pintores, viajeros y memorialistas, para todos aquellos, en fin, que de un modo u otro la evocan, hasta el punto que, al lado de la efectiva existencia de una ciudad real llamada Nápoles, surge otra paralela, que corresponde «all’immagine di uno spazio chiuso» atrapado en «un tempo bloccato, una non storia» (Ibíd.: 6). Con solo pensar en la *vulgata* periodística de la ciudad sin remedio, sin reglas ni orden y, a la vez, en el modelo de lugar de la belleza deslumbrante y definitiva – «vedi Napoli e poi muori»¹⁸, dice el célebre refrán – caemos en la cuenta de que nos enfrentamos a una imagen potentemente, cristalizada bajo el riesgo continuo del estereotipo.

Al contrario [di altre città italiane], Napoli nei romanzi o racconti che la vedono a sfondo di vicende inventate ha una violenza invasiva e pervasiva, si fa coprotagonista di quelle stesse vicende e vi si sovrappone con i suoi umori, coinvolgendo i personaggi di fantasia e la fantasia dello scrittore che li va creando (Michele Prisco cit. en Alfano 2010: 91).

Todas estas razones aconsejan que al abordar la poética del espacio en la obra de ambientación napolitana de Anna Maria Ortese, nos ocupemos – aunque sea en líneas generales – del papel que la ciudad de Nápoles desempeña en la literatura moderna y contemporánea, literatura esta en la que veremos como la obra de nuestra escritora aparece en un momento fundamental y con unas características de entre las más destacables en el siglo XX, en lo que se refiere al proceso de fijación del rol literario que desempeña tal ciudad. Seguiré para ello las pautas trazadas por Emma Giammattei,

¹⁸ En las páginas dedicadas a Nápoles de su descripción del viaje a Italia, hasta Goethe cita este conocido refrán: «Vedi Napoli e poi muori, dicono qui» (Goethe 1983: 209).

en su estudio *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX.*, sin olvidar otras aportaciones teóricas, italianas y foráneas, procedentes de los estudios literarios, pero también de la semiótica o de la historia del arte.

En líneas generales, según Giammattei, se pueden señalar determinados momentos como los más relevantes en lo que se refiere a la presencia de la ciudad en la literatura: el comienzo del siglo XIX con el *Grand Tour*, durante el cual se fija la imagen de Nápoles vista por los forasteros y los extranjeros; el periodo posterior a la unificación italiana (1861) y hasta el comienzo del siglo XX, que coloca el modelo napolitano en el nuevo contexto italiano, y en el que la mirada del napolitano Benedetto Croce resulta determinante; y el *Novecento*, en toda su complejidad, «dai *Tre operai* di Bernari (1831) al *Mare non bagna Napoli* (1953) della Ortese» (Ibíd.: 6).

En esta tercera etapa, la figura de Ortese resulta fundamental, porque con ella se verifica

una decisiva curvatura del racconto, quella che sposta la geografia dal centro della città ad una periferia eccentrica, in una prosa narrativa che registra tensioni diverse, ormai lontane dal realismo ottocentesco. (Ibíd.)

Pero antes de ocuparnos de lo que Giammattei califica como la curvatura aportada por nuestra escritora respecto al modelo predominante, es necesario atender a ese centro respecto del cual se produce el desvío de Ortese: el canon del imaginario napolitano.

Una de las características fundamentales de la ciudad de Nápoles es su relación con un territorio de por sí peculiar: el mar, encuadrado en el golfo y salpicado por el

famoso archipiélago, al oeste; el volcán al sur; las zonas *flegreas*¹⁹ donde encontramos el mito de la Sibila, al norte; y al este, hacia el interior, una ausencia determinada por las mismas alturas de la ciudad, alturas que parecen encerrarla en un espacio propio, autónomo. Y así ocurre que la presencia literaria de la realidad urbana suele manifestarse como un universo cerrado, cuyas fronteras naturales son grandiosas y memorables. Se trata de una naturaleza caracterizada no solo por imágenes idílicas, sino también por la potencia devastadora y amenazante del volcán, o por los humos asfixiantes de la zona *flegrea*. Todo ello delimita un ámbito metafórico que remite a una anti-cultura o anti-historia²⁰:

A sud di Napoli c'è esattamente il confine con la non cultura, l'Eboli di Carlo Levi, o la Certosa di Padula del poeta salernitano Alfonso Gatto, "povera Certosa disabitata", "ultimo fienile", limite fra storia e natura (Giammattei 2003: 118).

En *Il mare non bagna Napoli* veremos cuan absolutamente interior, alejada del mar se encuentra la ciudad descrita por Ortese, mientras que, en el capítulo quinto, advertiremos como los espacios de *Il Cardillo addolorato* (Novela esta de la vejez, como se ha dicho, pero en la que la ciudad napolitana está presente, bien que aquí como

¹⁹ Nos referimos a la zona al norte de Nápoles, alrededor de Pozzuoli, la antigua Puteolis, conocida ya en época griega. Se trata de una conformación orográfica peculiar, en la que se abren varios cráteres por donde pasan humos de azufre y aguas termales, especialmente significativas para los romanos. En el área, además, encontramos en Cuma el lugar donde la tradición, recogida por Virgilio en la Eneida, colocaba el antro del oráculo de Sybilla.

²⁰ Valga en este sentido la descripción de Goethe del entorno de la ciudad: «Sotto il cielo più limpido il suolo più infido; macerie d'inconcepibile opulenza, smozzicate, sinistre; acque ribollenti, crepacci esalanti zolfo, montagne di scorie ribelli a ogni vegetazione, spazi brulli e desolati, e poi, d'imporvviso, una verzura eternamente rigogliosa, che alligna ovunque può e si alza su tutta questa morte, cingendo stagni e rivi, affermandosi con superbi gruppi di querce perfino sui fianchi d'un antico cratere» (Goethe 1983: 207).

recuerdo y evocación) funcionan según otras fuerzas y otros vectores, los cuales entran en contacto con el subsuelo, un espacio que remite directamente al reino de los muertos.

Por un lado el paisaje, por el otro la historia y la mitología aglutinan en la ciudad una concentración de elementos que reverberan en distintas formas de expresión. No solo la extensa producción de relatos de viaje de los extranjeros del *Grand tour*²¹, o la obra de los innumerables pintores del golfo y de las calles de la ciudad, atraídos por el deslumbrante descubrimiento de Pompeya²², sino también, con una cualidad más popular, la canción napolitana²³ y el teatro²⁴ contribuyen de manera poderosa a fundamentar la *roccaforte dell'immaginario*. Nápoles se nos aparece así como, una *ville mithe* «caratterizzata da una peculiare densità mitologica, il cui solo nome già possiede una straordinaria capacità di generare immagini» (Alfano 2010: 91).

Para construir ese canon del imaginario napolitano al que me he referido antes, se debe detectar también el papel que el periodismo de finales del XIX y comienzo del XX. Este impulsó grandes reportajes para descubrir lo “extraño” de la Italia unificada, género dentro del cual todavía se mueve la joven Ortese en los años cuarenta y cincuenta.

²¹ Cfr. De Seta 1992: 54-73.

²² Las excavaciones de Pompei y Ercolano, en la segunda mitad del siglo XVIII, se convirtieron inmediatamente en un imán para los turistas extranjeros que visitaban Italia. El rey Carlo III de Borbón dio orden, a partir de 1755, que todo cuanto era encontrado se custodiase en el nuevo museo de Portici, un pueblo en los alrededores. Historiadores del arte procedentes de Alemania, como ya había ocurrido con Winkelmann en Roma, eran a menudo los encargados del estudio y la catalogación de dicho material y, junto con ellos, se establecían en la ciudad escritores y pintores, tal como le ocurrió al mismo Goethe en su viaje. El envió a las ciudades del norte de Europa de cartas, descripciones y bocetos, por parte de estos ilustres huéspedes, iba amplificando el mito de Nápoles y por consiguiente multiplicaban las llegadas a la ciudad (Goethe 1983: 197-248).

²³ «L'única canzone originale italiana è stata quella napoletana, nata, quella sì, sul terreno del canto popolare. Ma con il tempo la canzone napoletana si è andata nobilitando, assumendo i modi della lirica, ed è questo suo stadio che ha influenzato la successiva canzone italiana» (Del Grosso Destrieri 2002: 123).

²⁴ Acerca de la difusión del teatro napolitano en Europa cfr. Piscopo 1994.

El substrato de semejante tipología de reportaje presenta evidentes lazos con el *feuilleton*, dentro del marco de los “misterios”, modelo derivado de los *Misterios de París*²⁵, el cual se difunde en toda Europa y encuentra en Nápoles material abundante y fecundo. Se suele individuar dos obras que se reconocen como paradigmas de este esquema, *I misteri di Napoli* e *I vermi*, de Francesco Mastriani²⁶. El primero, escrito entre 1869 y 1870, apareció por entregas en el diario napolitano “Roma”²⁷. El segundo es una amplia obra en diez volúmenes sobre las “plagas” de la ciudad que, seguramente con exceso de entusiasmo, llevó el autor a autocalificarse como un antecesor de Zola. Aunque, más allá del valor literario de las obras citadas, cuyo valor testimonial es, sin embargo, altísimo, lo que interesa destacar es como la exploración de la ciudad, de sus lados oscuros, aparece constante en la historia literaria de Nápoles. Escribe a este propósito Giammattei:

Di certo lo statuto narrativo delle due operazioni, così diverse dal punto di vista ideologico, è il medesimo, e costituirà, in prospettiva, il leit-motiv di tante novelle e romanzi pubblicati in giornale: ovvero il racconto come verità documentaria, spesso garantita dalla personale esperienza del narratore (Giammattei 2003: 71).

²⁵ Nos referimos a la novela del escritor Eugene Sue, autor, junto con *Los misterios de París*, de *El judío errante*, consideradas como las obras más significativas de una incipiente literatura popular y de masas. Del autor se ha ocupado detenidamente Umberto Eco (1995): "Eugene Sue: El socialismo y el consuelo" en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona, Lumen, pp. 34-71.

²⁶ Autor de novelas, comedias, dramas teatrales y de reportajes periodísticos sobre las clases marginales de la ciudad, Mastriani fue el típico representante de un socialismo cristiano tardo-romántico, con resultados que pueden ser inscritos en una tendencia populista y costumbrista. Citado por De Sanctis en su historia de la literatura italiana, se trata de un escritor que encarna a la perfección el nacimiento de la novela social, además de ser recordado como el autor de la primera novela policiaca italiana, *Il mio cadavere*. Cfr. Balduino 1990: 1164.

²⁷ A pesar de su nombre, se trata de un diario que se imprimió en Nápoles desde 1862 hasta 1980. Se caracterizó, durante sus primeros años, por una orientación republicana y *mazziniana*.

Acerca de esta cuestión, el estudioso Antonio Palermo, refiriéndose a la vigencia de algunos temas en la literatura de ambientación napolitana, habla de una «poética dell'interferenza»²⁸, con el elevado índice de regularidad temática que proporciona la repetición de elementos constantes, tales como el vientre de la ciudad vieja, donde vive una plebe representada tanto como lumpen y fascinante como miserable y vital. Si bien esta característica se encuentra todavía en algunos reportajes-relatos de Ortese, en el caso analizado hallamos contiene una diferencia sustancial con respecto al modelo. En efecto, la explícita presencia del narrador, que en la tradición citada es prueba de la veracidad del relato, se transforma en la obra de nuestra escritora en la prueba de su contrario, en la inverosimilitud del cuento y de la visión que lo precede. La voz de Ortese duda de sí misma, es consciente de que una «lente scura»²⁹ filtra la realidad y, por consiguiente, sabe de la imposibilidad de creer en la realidad misma, más allá de la verdad de la ficción.

Junto a esta notable diferencia, que se produce, además, a distancia de casi cien años, es preciso tener en cuenta cuanto escribe Giammattei alrededor del género iniciado por Mastriani:

il racconto urbano, dove le storie e le trame risultano sottese dalla topografia stessa della città, divenuta funzione narrativa, e dove la campagna è chiamata a rappresentare assai spesso un anti-modello (Ibíd.: 116).

A pesar de la presencia en la ciudad de zonas oscuras, de la *camorra* y el *brigantaggio*, los escritores y periodistas napolitanos prefieren netamente la ciudad al campo, visto como anti-cultura, cristalizando con el tiempo una imagen de ciudad

²⁸ Palermo 1995: 89.

²⁹ Cfr. *Introduzione*, en Ortese: 2004, pp. 13-17.

cerrada, laberíntica y capaz de generar infinitos recorridos. La misma imagen se encuentra en la «narrativa della Serao, dal *Ventre di Napoli*³⁰ (1884) al *Paese di Cuccagna* (1890)».

La culminación de la obra de Matilde Serao, que, junto con Mastriani, es sin duda la escritora más representativa de la *napoletanità* decimonónica, no evita el riesgo más notorio del populismo: una falsa y ocasional identificación con la marginalidad, que revela, sin embargo, una añoranza del *status quo*, peligro que condena a las clases más bajas a permanecer para siempre en un monstruoso y pintoresco estado de abandono. En efecto, como escribe Giancarlo Alfano – refiriéndose a una metáfora de otro escritor profundamente ligado a la ciudad, Domenico Rea – Serao cae en la trampa más común de los escritores napolitanos. La raíz de esta trampa es un desdoblamiento de la ciudad que produce le «due Napoli»: por un lado está la ciudad «cantata, narrata,

³⁰ Matilde Serao, periodista y escritora a caballo entre el siglo XIX y el XX, describe, en *Il ventre di Napoli*, las miserables condiciones de la población, bajo la constante amenaza del cólera. (cfr. Eco 1979: 61-91). Esta operación quebranta, de una manera parecida a la de Mariani, la visión idílica de una ciudad pintoresca y animada por una naturaleza benigna, a través de unas incursiones en los barrios más marginales en los que la superstición es el único antídoto contra la enfermedad. La misma metáfora del vientre, remite directamente a la novela de Zola, *El vientre de París*, publicada en 1873, como tercera entrega de los veinte volúmenes de la serie *Les Rougon-Macquart*. Más allá de la resonancia del título y del elemento metafórico, la distancia entre las dos obras es notable, no solo por el planteamiento literario y estilístico, sino por el referente objetivo de la metáfora en cuestión. En Zola el vientre de París es el mercado de Les Halles, que reúne, al menos, dos distintas acepciones: una, elemental, en cuanto en él van a almacenarse todas las mercancías que llegan diariamente a París; en otro plano asistimos al conflicto entre lo alimenticio, lo material, con lo espiritual, representado por personajes como Florent, que actúan para el cumplimiento de una sociedad más justa, fraternal y racional. En la obra de Serao el referente objetivo de la metáfora es más directo, o superficial, ya que se trata de las entrañas mismas de la ciudad y de su dédalo secreto de calles y callejuelas, pobladas por seres cuya existencia es escondida a los ojos de la parte más acomodada de la ciudad. La diferencia con Zola no podría ser más notable y, de hecho, no es de extrañar que la atención de Matilde Serao hacia la complejidad de la ciudad desemboque en una fascinación por el folklore, un resultado que anula cualquier intención de cambio social: «La scrittrice testimonierà poi, nel suo itinerario [...] il tragitto dall'impegno realistico della sua migliore stagione, verso il il folklore, cioè la «cattiva» nostalgia per la vecchia Napoli dei vicoli, per il colore locale» (Gianmattei 2003: 118).

rappresentata», por el otro «la Napoli vera [...] più violenta, ma più storica» (Cit. en Alfano 2010: 93).

La prima città ha il dominio letterario sulla seconda, perché nemmeno scrittori attenti al fatto sociale come Salvatore Di Giacomo e Matilde Serao sarebbero riusciti ad attingere alle dinamiche reali della capitale meridionale [...] (Ibíd.: 94).

2.2. Caminar por la ciudad como iniciación a la literatura.

Antes de ocuparnos de la ruptura instituida por Ortese con respecto a la iconografía de Nápoles, vamos a analizar la manera a través de la cual conoció la ciudad, experiencia que vivió de forma muy intensa. En efecto, en su obra encontramos una continuidad destacable con la tradición literaria de la exploración del tejido urbano en sus múltiples aspectos, tradición que se inscribe en la actitud, incluso se podría hablar de actividad, tan vinculada a la literatura decimonónica y que conocemos con el término *flâneur*.

La palabra perteneciente a la lengua francesa³¹, designa al paseante callejero urbano ocioso, aunque intelectualmente activo. Se incorporó al uso popular de distintos países desde que se empezó a utilizar de forma común a comienzos del siglo XIX. En sus inicios se usaba sobre todo para referirse a la figura histórica del noble, del *dandy* o

³¹ Según el diccionario Petit Robert (1987: 791), el verbo *flâner* proviene del verbo dialectal normando *flanner*, que a su vez procede de *flana*, del escandinavo antiguo, que significa “correr por aquí y allá”. Esta fuente establece dos definiciones. La primera de ellas es “Se promener sans hâte, au hasard, en s’abandonnant à l’impression et au spectacle du moment”. (Caminar sin prisa, al azar, abandonándose a la impresión y al espectáculo del momento). La segunda de ellas lo define como la acción de “S’attarder, se complaire dans una douce inaction” (Caminar con lentitud, complacerse en una dulce inacción). En ambos casos no se considera este verbo como concepto sociológico o estético. Ambas definiciones, aunque se refieren al paseo urbano, todavía no prestan atención a la actitud interpretativa que puede llegar a adquirir.

del escritor que deambula por las calles de la ciudad. Con el tiempo, el término adquirió una connotación fuertemente estética, como perspectiva enunciativa en las representaciones culturales de la literatura, el periodismo y el cine. Ya en el siglo XX, y a raíz de la teoría social de Walter Benjamin, el contenido del término *flâneur* se modifica al compás de la paulatina desaparición del hábito de callejear libremente, aminorado ahora, tanto por lo que se refiere al propio desplazamiento como a la actividad intelectual que le acompaña, a consecuencia de la progresiva mercantilización del espacio público (Benjamin 1972: 17-22).

Si bien, como he comentado antes, el término *flâneur* ha sido asumido en las últimas décadas como la perspectiva enunciativa que representa los espacios públicos de la ciudad en estéticas de diversa índole – realismo, impresionismo, expresionismo, surrealismo – Walter Benjamin precisa el esquema de esta actividad que busca “descifrar la profesión, el carácter, la extracción y el modo de vida de los viandantes” (Benjamin 1972: 54). En el *Gran diccionario universal del siglo XIX* de Larousse (1865) queda constancia, en efecto, de esta dimensión cognitiva cuando define la *flânerie* como pereza, pero también como expresión de genialidad y creatividad artística:

En todo caso, hay en la pereza del *flâneur* un lado original, artístico; [...] La mayor parte de los hombres de genio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* trabajadores y productivos [...].

Cabe destacar que el escritor visita el espacio público y ofrece esa relación con la ciudad en su escritura, en algunas ocasiones, como en el caso de Ortese, mediante una actividad periodística, aunque ella ya hubiera desarrollado en su adolescencia, sin

premeditación quizás, una actitud que con el paso del tiempo se convirtió en un oficio paralelo a la actividad artística.

Por otra parte, el enredo de las calles de Nápoles, por derivación del modelo francés, alcanzó a lo largo del siglo XIX, un estatus propio, contribuyendo a la formación de una poética del laberinto, con toda su carga iniciática y metafórica. Pues bien, en la obra de Ortese este “personaje” peculiar constituye un referente constante, desde su primera colección de cuentos, *Angelici dolori*, escrita en edad temprana, hasta la novela de la madurez, *Il porto di Toledo*³² escrita ya cuando la escritora vivía lejos de la ciudad de su juventud.

Del comienzo del primer cuento de *Angelici dolori*, podría decirse que es una anticipación deslumbrante de uno de los temas recurrentes en la narrativa de Ortese. Se trata del relato *Isola*: «Sul termine dei miei quotidiani vagabondaggi per le vie della città straniera, mi arrestavo spesso in una località strana e dolce e selvaggia» (Ortese 2006: 13). Nos topamos de inmediato con la actividad del paseo solitario por las calles de una ciudad calificada como extranjera, porque extranjera es el alma que la habita, una ciudad de la cual la autora no tiene todavía conocimiento exacto, como tampoco lo tiene de sí misma; de este modo, la incertidumbre adolescente se refleja como en un espejo perfecto, en el vagabundeo urbano. La isla del título es una realidad que se encuentra en el borde del espacio, por la cual la protagonista, bajo el influjo de una experiencia iniciática, siente una atracción desesperante. He aquí que la primera página

³² Escribe Luca Clerici: «In effetti, fra le due opere c'è una notevole affinità: come nel romanzo, in *Angelici dolori* si racconta il fascino dell'infanzia, la conquista dell'espressività, il dolore dell'innamoramento, la diffidenza per il mondo adulto, ma anche l'universo familiare e la città di Napoli. Al centro di entrambi i libri, poi, ecco un'analogia protagonista femminile autobiografica, che rivive in prima persona il suo sofferto diventare grande» (Clerici 2006: 450).

publicada por la joven Ortese se abre, precisamente, con el motivo del vagabundeo por la ciudad.

Si en *Angelici dolori* la indeterminación es el emblema de unos cuentos escritos bajo el influjo de la edad juvenil, influjo que Luca Clerici define como «egocentrismo panico» (Clerici 2006: 451), en *Il porto di Toledo* asistimos a una revisión de los escritos juveniles. En esta novela de finales de los sesenta la que fue indeterminación adolescente cobra ahora una notable relevancia expresionista y se acentúa la centralidad del descubrimiento de la realidad y, a su vez, de la literatura, todo ello a través del incesante caminar. El primer nivel sobre el que se desarrolla el enredo entre el personaje de la obra, la adolescente Damasa, y el lugar donde transcurre, una Nápoles disfrazada bajo el nombre de Toledo, es, en efecto, la exploración de las calles.

Aún hoy, en la cultura napolitana, el paseo, es una costumbre en uso. Se trata de un deambular sin objetivo con el fin de aliviar el desasosiego del alma, a veces en compañía de amigos, a veces de inesperados conocidos. Así, la persistencia de tal hábito³³ demuestra, una y otra vez, la diferencia de la ciudad de Nápoles con respecto al paradigma de la modernidad, el cual, como non recuerda Benjamín, identifica la actividad *flâneur* con la decadencia, en correspondencia con la afirmación de la mercantilización capitalista: caminar sin rumbo ni sentido es una ocupación posible solo donde la incesante actividad económica no ha llegado a ocupar todos los aspectos de la existencia.

³³De esta costumbre tan viva en Nápoles tenemos varios testimonios de escritores y periodistas que retratan su duradero arraigo en la ciudad, empezando por los célebres paseos de Benedetto Croce, retratados en las memorias de su hija. Escribe al respecto Elena Croce: «Una nel primo pomeriggio, con visita ai librai, e una a tarda sera, dalle undici a mezzanotte. [...] A quelle passeggiate, in ogni modo salutari, consistenti in un grande periplo dei vicoli che formano le arterie della città antica, mio padre non avrebbe rinunciato per tutto l'oro del mondo» (Croce 1962: 16-17).

La misma geografía de la ciudad, desordenada y privada de cualquier racionalidad urbanística, salvando algunas intervenciones de planeamiento del siglo XIX, determina la imposibilidad de un conocimiento ordenado de sus calles, si no es a través de una férrea memoria y del dominio del desorden. Conocer Nápoles, equivale por lo tanto a recorrerla, fijando en la mente, en la medida de lo posible, aquellos elementos que ayuden a la tarea del aprendizaje y de la memorización de su intrincada conformación. Escribe a tal propósito Giancarlo Alfano, que se ha ocupado ampliamente de las metáforas espaciales en la literatura, en un ensayo dedicado a Nápoles:

E se il modello è labirintico, se lo schema è basato sulla giustapposizione caotica di elementi, allora l'anima non potrà che essere torbida, irrazionale, viscerale, appunto. Ma non solo: perché se è vero che ogni modello culturale impone un proprio modello ottico, costringendo l'osservatore a una posizione obbligata, allora la singolare plasticità napoletana costringe ad abbandonare l'osservazione «dall'alto» per mettersi invece a guardare «dal fondo del pozzo» [...] (Alfano 2010: 94-95).

Es el fondo de ese pozo el lugar desde el que se alcanza una visión privilegiada para poder intimar con la ciudad, y para acceder a esa singular perspectiva es preciso caminar y perderse. En este sentido, caminar por Nápoles constituye la experiencia sensorial, en este caso eminentemente óptica, que permite construir la imagen mental – cognitiva y emocional – de la ciudad, hasta el punto que el alma de los napolitanos se encuentra en íntima relación con el espacio laberíntico: «la dimensione spaziale urbana è diretta espressione della contorsione psicologica e morale della popolazione» (Ibíd.: 95).

Celebrada costumbre masculina, el paseo fue en la vida de la joven Ortese, un elemento importante de su formación³⁴. La escritora disfrutó de una extraordinaria libertad, sin tener que sufrir los controles y las restricciones habituales en una chica de su tiempo. Escribe Ortese en un artículo: «io ho avuto il vantaggio di una famiglia che mi lasciava libera di camminare e di leggere: sono state queste due possibilità a formarmi» (Ortese 1998: 9). Y así cuenta Damasa su iniciación en la ciudad a través del andar:

Quando uscivo, soprattutto di sera, andavo nella città vecchia, che la pioggia rendeva ancora più tenera e splendente di acque. Di mattina, ma un po' più in là, quando ebbi già tredici anni, correvo invece fino all'orizzonte [...] con un giro sempre più largo, che mi svelava strade, monasteri, giardini, scendevo a sud, verso il mare [...]. Ho calcolato che riuscivo a percorrere [...] dai dieci ai venti chilometri ogni mattina; a passo assai svelto. [...] Era in me una forza di ragazzo, e anche una malinconia eccezionale (Ortese 1998: 27).

Nos sorprende la comparación del personaje femenino con un chico joven, porque ¿se puede imaginar a una chica, en los años treinta del siglo XX, en el sur de Italia, gozando de una libertad similar? Paradójicamente, solo una chica de clase social muy baja hubiera podido hacerlo, siempre y cuando no hubiese sido destinada ya a algún trabajo por cuenta ajena o a las tareas domésticas. Sabemos, además, que Ortese se negó pronto a ir al colegio, un lugar percibido como insoportable por las constricciones y la ausencia de libertad que comportaba. La elección fue totalmente

³⁴ «Come molti napoletani autentici, Anna Maria ama camminare, e infatti nel *Porto di Toledo* Dasa perlustra a piedi la città» (Clerici 2002: 60).

suya, a pesar de que sus padres le garantizaban al menos, una formación profesional ³⁵.

En *Il porto* Damasa explica así esta decisión:

Mi avevano mandato a scuola; ma io detestavo stare al chiuso e programmare le mie giornate; mi dispiaceva poi la compagnia, come cosa estranea, non pensavo che a mettere da parte il mio tempo, e perciò cominciai a soffrire di grandi mali di capo; così che, senza domandarsi cosa sarebbe stato di me, facilmente acconsentirono a che me ne restassi a casa (Ortese 1998: 26-27).

Esta circunstancia, que encontramos representada en la novela, y que confirma el biógrafo de la escritora, Luca Clerici, merece ser analizada. La familia Ortese no pertenecía, en efecto, a una clase social elevada, hecho que en los años treinta del siglo pasado hubiera garantizado el acceso de una mujer a los estudios primarios. Sin embargo, tampoco se trataba de una familia pobre, sino perteneciente a una pequeña burguesía de empleados que contaba con recursos suficientes para permitir a todos sus hijos alcanzar una instrucción primaria. Cuando la escritora rechaza ir a la escuela, las condiciones económicas familiares todavía son relativamente buenas – será la guerra quien hunda a los Ortese en un estado de verdadera pobreza. La elección se debe, por lo tanto, imputar exclusivamente a su voluntad rebelde e imprevisible. La joven Anna Maria aprenderá lo que había que aprender a través de los libros de sus hermanos, a quienes ayudaba con sus deberes³⁶, y de sus incesantes paseos por las calles de Nápoles, las que la hicieron sentirse «libera como una gatta». Esta actividad tan insólita para una

³⁵«Anche il progetto alternativo di Beatrice naufraga ben presto. Che almeno Anna Maria continui a studiare pianoforte per prendere il diploma al Conservatorio: così potrà insegnare musica. Alla scuola privata di pianoforte – la maestra è una parente – la Ortese ci va solo per qualche tempo. Poi lascia anche la musica» (Clerici 2002: 58).

³⁶«“A casa ero una specie di segretaria per tutti” dice Anna Maria: “scrivevo i temi di italiano per i miei fratelli e le lettere di mio padre. Anche lettere dolorose, come quelle al padrone di casa che incalzava per l’affitto”» (Clerici 2002: 59).

mujer del sur en la Italia de aquellos años, se refleja en su obra de manera clara. El espacio de sus relatos y novelas es, a menudo, un espacio caminado y abierto, en evidente contraste con el espacio cerrado de la casa, espacio que suele ser clave de lectura de muchas novelas escritas por mujeres. Se trata, pues, de una infidelidad a la tradición del ambiente doméstico:

Por el contrario, las protagonistas negativas o las antiheroínas, mujeres libres y situadas fuera de los recintos cerrados del hogar, del amor y del matrimonio, mujeres nómadas y deambulantes a la búsqueda de una identidad propia [...] son [...] la representación arquetípica del mal (Martínez Garrido 2000: 529-546).

Encontramos en Ortese una manifiesta ruptura del valor simbólico de la mujer en relación con la casa, ruptura que produce una alteración de tal perspectiva, aunque no engendre, en su caso, ningún conflicto familiar. La joven Damasa, así como las protagonistas femeninas de *Angelici dolori* todas ellas extensiones de la misma autora – caminan, viajan, se pierden, y sin embargo, no hay rastro, en ellas, de malestar o sentido de culpa:

Ma spesso, come dissi, ero fuori, e me ne andavo di strada in strada, di colle in colle. Non avevo orari, nessuno me ne aveva imposti, non per liberalità, ma perchè non veniva in mente (Ortese 1998: 39).

Descubrir la ciudad, entrar en ella y caminar a través de sus calles, mirar a la gente, fue sin duda la primera fase de una iniciación peculiar: una iniciación a la vida y la escritura, acompañada por la ruptura con el destino corriente en una chica de su entorno social y económico:

Avendo allontanato da me, insieme alla scuola, anche la Chiesa, non per questo mi ritenevo perduta. In pericolo sì. Io ero come un marine che, dovendo attraversare un mare di cui sa poco e teme molto, rifiuta i mezzi usuali, per qualche motivo nevrotico oppure oscuramente saggio (Ibíd.: 33).

La rebelión adolescente de la joven Ortese, contada a través de la voz de Damasa, fue general e incluyó a las dos principales instituciones educativas de la época, la Iglesia y la escuela. Y sin embargo no alcanzó a su familia pues, como hemos visto, esta no reprimió ni restringió sus actitudes y comportamientos; al contrario, mantuvo una actitud, quizás por una especie de distracción, decididamente liberal y permisiva. Estos elementos son importantes para explicar las costumbres *flâneur* y aventureras, que la escritora mantendrá a lo largo de toda su vida y que se verán reflejadas muchas veces en sus reportajes y relatos³⁷. Veremos en efecto, como, en la comparación entre las calles de Nápoles con los espacios de Milán, la posibilidad de caminar sin rumbo se convierte en uno de los temas más relevante que oponen a las dos ciudades.

2.2.1 El descubrimiento de la ciudad como formación amorosa y literaria

En el caso de la obra de Ortese la experiencia del caminar se inserta, además, con algunos ejes del así llamado retrato del joven artista³⁸: el enamoramiento, el

³⁷ Se pueden reconstruir, entre los años cuarenta y cincuenta, innumerables viajes en tren que corresponden a relatos y reportajes. Ortese dio, prácticamente, la vuelta a toda Italia, a menudo viajando de noche y en tercera clase, en compañía de los típicos compañeros ocasionales en esta tipología de viajes: emigrantes y soldados. Cfr Ortese: 2006.

³⁸ Estamos ante un espacio literario frecuentado por ilustres predecesores. Se trata del *Künstlerroman*, que tiene en Goethe y en Joyce, entre otros, dos grandes ejemplos. *Poesía y verdad: de mi vida (Aus Meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, en alemán), es la principal obra autobiográfica de Goethe. Por sus páginas desfilan los grandes nombres de la literatura, el arte y la política de casi un siglo, situado a caballo entre la Ilustración y el Romanticismo. En el *Retrato del artista adolescente (A Portrait of the Artist as a Young Man*, en inglés) la novela semiautobiográfica publicada en el año 1916, Joyce relata la

manifestarse de la experiencia estética, el soliloquio. La diferencia entre las dos obras que hemos analizado hasta aquí es, por supuesto, notable, en cuanto una es directa emanación de la adolescencia y a evocación de la misma desde la lejanía de madurez. En *Angelici dolori* asistimos a una evolución del sentimiento amoroso, como indica Luca Clerici, desde la proyección hacia elementos fuertemente abstractos o metafóricos – l'amore per una stella, per il faro (Clerici 2002: 452) – y, en sucesión, para un niño y un chico adolescente. El objeto del amor, por lo tanto, se va determinando en paralelo a la experiencia estética, que al principio es vivida: «in termini passivi come spiccata sensibilità per il bello naturale». Posteriormente al impulso amoroso, encontramos la fase de las primeras experiencias creativas, bajo la forma de poesía o de pintura, para llegar a la «riflessione teorica che condude alla consapevolezza della letteratura» (Ibíd.). Esta última etapa, como comenta Francesco de Nicola, separa definitivamente la vida en dos ámbitos: «mobile e immobile, vissuta e scritta» (De Nicola 1999: 16), en cuanto la experiencia estética se convierte en una segunda naturaleza, o segunda vida, para el artista.

Conforme va avanzando la determinación del sentimiento y de la experiencia estética, el espacio se precisa con caracteres objetivos y en la ciudad extranjera del primer relato, *Isola*, se divisan elementos que dibujan, poco a poco, la ciudad de Nápoles mediante elementos típicos como el Vesuvio o mediante nombres de calles, que, a pesar de ser solo parcialmente reconocibles en el callejero real, son muy sugerentes. Citamos el caso de «Via de Tre Fanali», en el cuento *La Villa*. No se divisa

historia de un muchacho llamado Stephen Dedalus, su propio álter ego, en la que aparecen muchos eventos basados en la vida real del escritor. Estas dos celebres obras marcan una variedad del *Bildunrroman*, la novela de formación, a medio camino entre la autobiografía y la novela. El *Künstlerroman* narra la autoformación del artista en la época de su juventud, evidenciando aquellos hechos que se suman al dibujo de la futura personalidad artística.

entre las calles de Nápoles semejante nombre; sin embargo, nos dice el cuento, se trata de la segunda travesía de Corso Umberto, este sí, una de las principales avenidas de la ciudad. Curiosamente, encontramos en la segunda travesía de Via Umberto I la Facultad de Filosofía y Letras, en Via Porta di Massa. Sin ceder a la tentación de adentrarnos en eventuales significaciones escondidas – a la ciudad de Massa Carrara emigró el abuelo paterno, catalán, de Ortese - nos interesa ver cómo el proceso de definición de la experiencia amorosa y artística coincide con la definición de los lugares, hasta en la toponímica.

Hallamos aquí el cumplimiento de la tarea del caminar que corre en paralelo con la definición de la personalidad, artística y emocional, de la escritora y de sus emanaciones literarias. En este sentido, para la escritora adolescente, Nápoles funciona como un espejo sensorial que proporciona la experiencia *flâneur*, cuando ya, según certificaba Benjamin, semejante experiencia había sido anulada, por la mercantilización de la acción cotidiana de la modernidad industrial. La libertad juvenil de Ortese había podido encontrar, en el caos sin reglas claras de la ciudad, un lugar propicio para el despertar de una sensibilidad peculiar. Podemos, de hecho, afirmar, que la Nápoles de *Angelici dolori*, evocada desde la nostalgia de la vida adulta en *Il porto di Toledo*, es la imagen de la fuerza viva de la adolescencia, en su formación como mujer y escritora.

2.3. Ortese e il Novecento: una revisión de la *napoletanità*.

La metáfora del entramado, del vientre, del dédalo, más allá de las muchas experiencias de matiz populista, o, como escribe Domenico Rea, de los escritores que no oponen resistencia a la potencia de la primera Nápoles, es sometida a un proceso de

revisión por algunos grandes autores del siglo XX, que logran superar el costumbrismo o el sensacionalismo. Encontramos, ya al comienzo del siglo, un ejemplo significativo de esta nueva mirada en un poema de Giuseppe Ungaretti, *Natale*, fechado “Napoli il 26 dicembre 1916”: «Non ho voglia / di tuffarmi / in un gomitolo / di strade [...] »: (Ungaretti 1969: 62). Estos versos abren de manera paradigmática una visión distinta de la ciudad³⁹ que rechazan el tópico de la atracción por el abismo napolitano subrayan como el «gomitolo», el intricado y laberíntico enlace de calles, es metáfora de la mentira y del engaño de las apariencias de la vida, hecho que el poeta contrapone a una necesidad de recogimiento interior (lasciatemi così/ come una/ cosa/ posata/ in un/ angolo/ e dimenticata), representado por un interno doméstico (sto/ con le quattro/ capriole/ di fumo/ e focolare).

Lo que aquí nos interesa especialmente es destacar las experiencias que rompen la iconografía pintoresca y estática de Nápoles, actualizando la semiótica de la ciudad, un papel jugado de manera central por Ortese. Según Giammattei, en efecto, hay en ámbito literario dos impulsos que mueven, entre los años treinta y cincuenta del siglo XX, una actualización del paradigma napolitano.

Se trata, por un lado, del pensamiento marxista, que supera el populismo cristiano propio de los autores del XIX, anteriormente mencionados, cuya obra más

³⁹ El poema de Ungaretti adelanta la aparición de imágenes sobre la ciudad de Nápoles, que, en el siglo XX, irá ampliándose, con la inclusión de metáforas que, aún manteniendo profundos lazos con la iconografía popular, tan presente en la cultura decimonónica, modifican los clichés y los tópicos. Un discurso aparte sería necesario, en este sentido, para el teatro de Eduardo De Filippo, sobre todo en referencia a obras como *Questi fantasmi*, en la que el gran dramaturgo juega con sabiduría con algunos estereotipos napolitanos – los fantasmas, las calles, los gritos, la cafetera, la superstición, los balcones, entre otros – dentro de un marco teatral innovador. En esta Tesis no abordamos, sin embargo, la complejidad de la obra De Filippo, cuya relevancia señalamos y a la que remitimos como tema fundamental de la contaminación de la *napoletanità* con las más innovadoras corrientes artísticas del *novecento*. Numerosa y amplia es la bibliografía sobre Eduardo; citamos aquí, para una primera aproximación, Di Franco, Fiorenza (1975): *Il teatro di Eduardo*. Bari: Laterza.

emblemática puede ser considerada *Tre operai* de Carlo Bernari: «inedita e fuori dal mito è la Napoli operaia di Bernari» (Giammattei 2003: 118), una novela en la que los tópicos iconográficos de la ciudad están completamente ausentes y la miseria proletaria es más bien un hecho de la contemporaneidad, individuado bajo el pensamiento del materialismo histórico. Los personajes de Bernari se mueven, de hecho, en un mundo dominado no ya por las constantes de una Nápoles inmutable, sino por la superestructura económica, históricamente determinada, del desarrollo capitalista. En este sentido la ciudad podría ser intercambiada perfectamente con Turín, Detroit o Manchester, en cuanto es ausente cualquier tipo de descripción paisajística que remita a la *napoletanità*.

El otro polo de la renovación es representado por el pensamiento liberal, impulsado por la revista de Mario Pannunzio “Il mondo”⁴⁰. Giammattei coloca a nuestra autora en este segundo marco, cuando, con *Il mare non bagna Napoli*, pone al desnudo, de manera ejemplar, «la sostituzione della maschera alla cosa, verificatasi nella storia di Napoli». Más allá de la inclusión de Ortese al pensamiento liberal, cuestión que, afortunadamente, ya no suscita escándalo⁴¹, lo más relevante es la puesta al desnudo del

⁴⁰ “Il Mondo” fue una revista semanal que se publicó entre el 1949 y el 1966. Fu dirigida por Mario Pannunzio, periodista e intelectual italiano ligado en principio al Partito Liberale, y sucesivamente al Partito Radicale. La revista se caracterizó por su distancia de las dos “iglesias” que dominaron la Italia desde la posguerra hasta los años setenta, o bien el Partito Comunista y la Democrazia Cristiana. Su orientación laica, liberal, anticomunista y anticonformista, con una marcada tendencia al periodismo de opinión independiente, impulsó algunos importantes debates en la sociedad italiana. Su herencia fue sin duda recogida por el Partito Radicale, que desde finales de los sesenta fue determinante para la modernización cultural y social de Italia, gracias a múltiples iniciativas entre las cuales recordamos los dos referéndums que legitimaron el divorcio y el aborto o el apoyo al movimiento homosexual.

⁴¹ La crítica militante italiana, hasta los años ochenta por lo menos, puso una notable relevancia sobre la pertenencia de las obras literaria, y de sus autores, a las corrientes del pensamiento liberal o marxista, produciendo, de manera más o menos indeseada, una vulgata “de izquierda o derecha” que, a menudo, produjo barreras para el análisis o el juicio crítico. Esta operación, en el caso de Ortese, resulta especialmente complicada y estridente. La escritora, por pura necesidad económica, colaboraba con diarios y revistas de distinta procedencia ideológica y no es raro encontrar su nombre en las páginas de “l’Unità”, el diario del Partito Comunista, “l’Avanti”, del Partito Socialista, o en “il Mondo” di Mario

mecanismo de la construcción del mito e iconografía napolitanos, operada por la escritora.

2.3.1 La ruptura del pacto iconográfico en la obra de Ortese: la ausencia del mar.

Con *Il mare non bagna Napoli* – la obra de Anna Maria Ortese que por primera vez despertó la atención del público y de la crítica – la autora rompe con una iconografía fijada en el tiempo, de gran potencia evocadora y mediante la cual la imagen de la ciudad se había impuesto a lo largo de los siglos en la cultura europea. Se trata de una obra cuyo mismo título ya contiene una carga metafórica directamente proporcional al hecho que contradice, que recoge una serie de relatos, algunos de procedencia periodística, reelaborados según un marco común, aunque en ellos convivan estilos muy distintos. La imagen que Ortese plasma de la ciudad de Nápoles no solo rompe con esa potente iconografía tradicional, sino que prepara el terreno para su propio destierro, cuya raíz se encuentra en la violenta polémica con respecto al entorno intelectual en el cual la escritora, si bien con muchas dificultades, se movía.

Comenzaré mi análisis destacando, justamente, la relevancia que tiene en esta obra la personal metáfora sobre el papel del mar en relación con la ciudad. En la reedición de los años noventa de la novela, cuya primera aparición remonta a 1953, Ortese incorpora, cuarenta años después, un interesante escrito, *Il mare come spaesamento*. En él reflexiona sobre el efecto que su libro desencadenó en la cultura

Pannunzio. Ortese, de hecho, escribió irónicamente que la diferencia entre la prensa de izquierda y la de derechas, era que la primera no pagaba, y la segunda sí. Para profundizar sobre el periodismo de Ortese cfr.: Iannaccione 2003.

italiana y en el círculo intelectual napolitano al que pertenecía, y que, como se ha dicho, causó su consiguiente abandono de la ciudad. ¿Cuál había sido su culpa?: «fu giudicato, purtroppo, un libro contro Napoli» (Ortese 1994: 9). En efecto, según la visión de la escritora, tal como ésta aparece en la obra, la miseria, el silencio de la razón, las heridas de la guerra mundial, se sobreponían, cuando no ocultaban, a una herida más antigua, secular, que los intelectuales, sin embargo, no estaban siendo capaces de descifrar. Con raíz en esta perspectiva, Ortese restituye la imagen de una ciudad en la cual la condición de los pobres, de los desesperados y de los irrecuperables de la sociedad, se define metafóricamente por una característica dominante: la ausencia del mar⁴².

Y es así que el mar, de hecho, brilla por su ausencia en esta obra. En el primero de los seis cuentos que la componen, *Un paio di occhiali*, la protagonista, una niña de nombre Eugenia, que vive en ese vientre de la zona antigua, recibe como regalo de su tía unas gafas. El regalo va a permitir a la niña, que desde su nacimiento vive casi sumergida en la ceguera, recobrar parcialmente la vista. A lo largo del cuento asistimos a una trama perceptible como un movimiento vertical muy revelador: Eugenia, que vive en los bajos del edificio, en una calle muy poblada, sube hasta el último piso donde habita, simbólica y físicamente, una Marquesa para hacerle algunos recados. En un momento en el que se encuentra sola en la casa de la aristócrata, empieza a mirar a su alrededor, como lo haría un espía que quiere ver sin ser notado y, a pesar de su corta vista, descubre de inmediato un balcón:

⁴² Nótese la diferencia con otro escritor coevo, Giuseppe Marotta, quién con *En L'oro di Napoli* (1947) y *San Gennaro non dice mai di no* (1953), que tuvo gran éxito, se coloca en las antípodas de Ortese. En su obra, típico ejemplo de la exaltación de la primera Nápoles, retomando la clasificación de Domenico Rea, encontramos la ciudad alegre, solar, cantada y cantarina, en la cual el mar lo impregna todo: es el elemento unificador y sensual de todos los napolitanos, a pesar de su clase social. Al respecto Alfano escribe: «trascinata da un vento fortemente erotizzato l'aria di mare diviene presenza uniforme e uniformante della città. Siamo innanzi all'ideale posticcio respinto da La Capria» (Alfano 2010: 99).

Uscì sul balcone. Quant'aria, quanto azzurro! Le case, come coperte da un velo celeste, e giù il vicolo, come un pozzo con tante formiche che andavano e venivano...come i suoi parenti...che facevano? Dove andavano? [...] E intorno, quasi invisibile nella gran luce, il mondo fatto da Dio, col vento, il sole, e laggiù il mare pulito, grande (Ortese 1994: 30).

Se trata de la única aparición del mar en este primer cuento y de una de las tres veces que, en total, lo hace en el conjunto de esta obra.

El movimiento vertical evoca la condición de la miserable protagonista y de su entorno. En la parte alta del edificio la luz y el viento dan a la vida otro color y desde sus ventanas se ve el mar. Otros elementos destacados, como la colina Posillipo, se divisan desde la altura; la colina, en la parte norte de la ciudad, hacia los pueblos de Cuma, Pozzuoli y Bagnoli, cierra el golfo de Nápoles y allí, un barrio privilegiado aparece como imagen viva del esplendor mediterráneo y produce en Eugenia la evocación propia de los lugares sagrados o soñados, mientras, en claro contraste, la marquesa lo nombra casi con descuido: «[...] starò a Posillipo tutto il giorno» . «Io pure, una volta, ci sono stata...» cominciava [...] rianimandosi a quel nome e guardando, incantata, da quella parte» (Ortese 1994: 31). La ensoñación de la niña se rompe de inmediato por la reacción de la marquesa:

La D'Avanzo era indifferente, per lei quel nome non significava nulla. Con tutta la maestà della sua persona, accompagnò la bambina, che ancora si voltava verso quel punto luminoso, alla porta che chiuse adagio alle sue spalle (Ibíd.).

Eugenia vuelve entonces a la parte inferior del edificio, la que le corresponde, y el encuentro con el mar y Posillipo termina con la rapidez de un sueño. La verticalidad,

que encarna la jerarquía social, vuelve a restablecerse y para los pobres la presión que les empuja hacia abajo, hacia la tierra, resulta aplastante, como aplastante es el desprecio lleno de superficial compasión de la marquesa. Para quien no conoce estos barrios de Nápoles, podría parecer cuanto menos sorprendente que en el mismo edificio convivan destinos tan dispares. Pero la mezcla de esplendor y miseria es una constante del paisaje napolitano y el contraste entre el arriba y el abajo, la dirección vertical en suma, forma parte de la ciudad, tanto en la dialéctica entre los distintos barrios, cuanto en la que se da en la misma calle o en el mismo edificio.

Es en *Oro a Forcella* - Forcella es una famosa calle del vientre de la ciudad, sede perpetua de un comercio desordenado propio de un mercado sin reglas ni organización – otro de los cuentos que componen *Il mare non bagna Napoli*, donde encontramos la segunda de las tres apariciones del mar en toda la obra y que completa la aplastante visión:

Qui il mare non bagnava Napoli. Ero sicura che nessuno lo avesse visto e lo ricordava. In questa fossa oscurissima, non brillava che il fuoco del sesso, sotto il cielo nero del sovrannaturale (Ortese 1994: 67).

Hay aquí una contraposición directa entre dos elementos, agua y fuego, y sobre todo un descenso a los infiernos, aún más abajo de la línea del suelo. La «fossa oscurissima» - ese fondo del pozo en el cual cae el pueblo napolitano, y al que se refiere el profesor Alfano, ya citado anteriormente - es en este cuento un magma donde se remueve lo sub humano. No es casual que las metáforas animales - larva, ragno, topo, vermi - se repitan en *Oro a Forcella*, como para ilustrar la no pertenencia al género humano de la gente que puebla el barrio. Las apariciones de los personajes son fugaces

como las de los animales que se arrastran por el suelo o trepan por las paredes: no hay posibilidad de detenerse en ninguno de ellos pues aparecen y desaparecen como si se tratara de insectos cuyas efímeras vidas no merecen piedad. Mientras en *Un paio di occhiali* pese a la enfermedad, a la ceguera, estamos en una fase todavía humana, hasta el punto que, aunque de manera fugaz, Eugenia llega a ver por un instante el mar, aquí no hay solución: «il mare non bagna Napoli».

2.4. La ciudad de Nápoles como emblema del silencio de la razón

Las diferencias sociales que condicionan la vida de la gente se muestran por referencia al elemento más relevante de la geografía de la ciudad, el mar que, en una suerte de metonimia, la sustituye. Sin embargo, no se debe concluir que la situación social de los personajes – en la parte alta de la jerarquía, con mar, en la baja, sin él – sea la única clave de lectura de la obra de Ortese que estamos analizando. En efecto, la lectura que de la realidad napolitana hace la autora parte de una perspectiva más amplia y la poética del espacio sobre la que se fundamenta esta perspectiva revela, finalmente, una deformación de la totalidad de la ciudad que se manifiesta, no solo en relación con, sino incluso a pesar de las circunstancias socio-económicas.

Finalmente, la tercera y última aparición del mar, la encontramos en el cuento *Il silenzio della ragione*, que, en mi opinión, encierra el sentido último de *Il mare non bagna Napoli*. Abandonamos aquí los barrios más miserables de la ciudad para

acercarnos a la famosa Riviera di Chiaia⁴³, la cual, junto con Posillipo, componen el imaginario más ameno de la ciudad.

El relato es la crónica de un encuentro entre la narradora, que en este caso es la misma Ortese, y el amigo Luigi Compagnone, encuentro que tiene lugar con ocasión de un reportaje⁴⁴ de la autora sobre los escritores napolitanos. Se trata de un cuento muy distinto al resto de los que componen *Il mare*, en primer lugar porque en él los personajes son reales, escritores que con la misma Ortese componían el panorama intelectual de aquellos años, y en segundo lugar porque la acción transcurre, precisamente, fuera del ambiente de miseria característico de los otros cuatro cuentos. Además, utiliza un estilo literario muy diferente: el cuento está escrito en primera persona, un hecho que recuerda la voz periodística propia del reportaje, aunque en su desarrollo se evidencian variaciones estilísticas relevantes respecto al género del cual procede. Sin duda se trata de las páginas que abrieron la herida en el ambiente intelectual de la ciudad: el mismo título, que hace referencia directa al cuadro de Goya⁴⁵, produjo, como se puede entender, un profundo malestar entre los colegas y amigos de Ortese.

La protagonista del cuento acude al lugar del encuentro en un tranvía que recorre en toda su longitud la Riviera di Chiaia:

⁴³ Via Chiaia es una celebre calle de Nápoles, que da el nombre al barrio por el que transcurre. Sigue el trazado del camino que conectaba antiguamente la ciudad con Pozzuoli (Neapolis y Puteolis, los nombre originarios), en dirección a la colina de Posillipo. A partir del siglo XVIII se convirtió en un elegante paseo al lado del mar donde estaban las tiendas de prestigio. Las familias patricias de la ciudad se disputaron fama e importancia construyendo en él suntuosas mansiones (cfr. Colombini 2007: 287).

⁴⁴ En la obra de Ortese es muy común encontrarse delante de este género intermedio entre el reportaje y el relato. Se trata, a menudo, de la reelaboración de artículos para la prensa, a partir de los cuales la escritora desarrolla una segunda vida narrativa. Para una breve historia de las migraciones entre reportajes y relatos, véase la reconstrucción de Luca Clerici en la nota que acompaña *La lente scura* (Ortese 2004: 455-466).

⁴⁵ Se trata del aguafuerte *El sueño de la razón produce monstruos*, un grabado de la serie *Los Caprichos*, pintado por Francisco de Goya en 1799. Acerca de la influencia de la pintura de Goya en la obra de Ortese cfr. Ghezzi 2003: 85-104.

Ritrovavo a destra del percorso le medesime case dell'Ottocento e i palazzi del Sei-Settecento, che un tempo si erano sostituiti lentamente alle povere case dei pescatori, numerose, due secoli fa, in quella zona urtata direttamente dal mare. Nulla di più grazioso e ridente, anche dopo i selvaggi anni '40-45 (Ortese 1994: 100).

Es cierto el uso de adjetivos que subrayan la belleza de la zona, pero también hay que prestar atención al verbo elegido por Ortese, *urtare*. *Urtare* significa golpear, chocar y se emplea, sin duda, para subrayar una sensación negativa: el mar, incluso en la amena Riviera de Chiaia, golpea las casas de forma en absoluto amable.

Estamos todavía en el comienzo de un relato que se divisa como distendida descripción de un encuentro, de una apacible visita a un amigo al que no se ve desde hace mucho tiempo. Sin embargo el mar, por fin alcanzado y nombrado, desempeña un papel que funciona como contrapunto a la obra: el mar aquí sí baña Nápoles, pero la golpea y no la salva. Es un marco que resume, al comienzo y, como después veremos, al final del relato, la jaula llena de espejismos dentro de la cual transcurre la vida de la sociedad napolitana.

La descripción del espacio continua mientras se va acercando a la casa del amigo donde se encuentran reunidos los miembros de la cultura napolitana de la posguerra. Los detalles topográficos son exactos, aunque la secuencia de los nombres de las calles y de los lugares funciona en realidad como una dilatada premisa, que anticipa un incipiente elemento perturbador:

Attraversai la piazza Principe di Napoli ed entrai in via Mergellina, pensando di raggiungere via Elena da via Galliani, che taglia queste due parallele, e passa proprio davanti alla casa di Compagnone. Ero a pochi passi dal Caffè Fontana, quando mi parve di vederlo. [...] Stavo

per salutarlo, quando mi accorsi di averlo soltanto ricordato (Ortese 1994: 106).

Nos encontramos aquí al comienzo de una confusión del plano de la realidad, que se va sustituyendo por otro construido con las propiedades descriptivas de la deformación, y del que resulta un cuento que provoca una profunda impresión de náusea. Con esta variación estilística, el relato abandona definitivamente la descripción periodística y exhibe un contenido iniciático cuya experiencia es profundamente asombrosa. El suelo parece temblar ligeramente en la puerta de entrada de la casa de su amigo y las casas aparecen «leggermente torte», mientras la autora divisa, de manera desordenada, «figure inquiete, molto pallide, piene di rassegnazione e di collera». La experiencia opresiva que se produce ya antes del propio encuentro, es solo la premisa de una vivencia posterior, exclusivamente interior, como si la realidad se hubiese evaporado para dejar paso a una introvertida impresión que todo lo deforma, pero que produce la vez sensación de comprensión; podría decirse incluso, que esa vivencia funciona como epifanía acerca de la resignada miseria moral de la “mejor juventud” napolitana. Sabemos que, cuarenta años después, Ortese habló con profundo dolor de las circunstancias de *spaesamento*, o sentido de íntima e irreducible separación de la realidad, que experimentó al escribir este cuento. No acaso, adscribió sus circunstancias personales a una forma de verdadera neurosis.

El párrafo que he elegido y que contiene una descripción del interior de la casa es, en efecto, el relato de una mente especialmente lúcida pero, a la vez, completamente embelesada por el efecto de una visión distorsionada. La casa se representa en una infinidad de detalles, cuya acumulación remite al hastío y a una incomodidad física que se vuelve en contra de los mismos objetos. El ambiente está lleno de defectos:

Sulla parete di destra, sotto una lunga stampa grigia, raffigurante il Ratto delle Sabine, era appoggiato un divanetto vecchio e scomodo, coperto di una stoffa rossa, lacerata in più punti. Di fronte al divano, sulla parete opposta, una consolle di marmo bianco [...]. Sulla consolle, un orologio di bronzo, con degli amorini, non segnava più alcun tempo; la lancetta si era spezzata (Ortese 1994: 108).

La insistencia en estos detalles llega al paroxismo, hasta que todo se reconduce a una general sensación helada, como si la vida fuera solo aparente. La casa del amigo, en la cual la protagonista-Ortese había entrado como en un lugar iniciático, adquiere a continuación el carácter de inquietante antesala de la separación que la escritora va a experimentar con respecto a su entorno más próximo y que tendrá como consecuencia el desenmascaramiento del uso del mar como metáfora que induce a una visión viva de una naturaleza en realidad aletargada cual es la entera ciudad. El paseo inicial de acercamiento al barrio y a la casa, cobra entonces otra significación, de iniciación al revés, o de abrupta ruptura. Lo comprendemos conforme van apareciendo los personajes que están reunidos en el salón, todos conocidos y familiares, y sin embargo mostrados bajo una luz lívida que los separa y los aleja del centro de la visión.

Giovanni Gedkens destaca por su «risata singolarmente lenta e agghiacciante»; Luigi Compagnone está sentado «con una certa maligna grazia»; Prunas es «piccolo di statura quanto una bambina e stranamente silenzioso, immobile»; Lorenza «moglie del Gaedkens, piccola, grassa»; Anita «moglie del Compagnone, dalla figura slanciata e sbiadita, il volto mite e freddo delle colline al tempo delle nebbie»⁴⁶. Todos estos personajes existen solo en apariencia, en cuanto la escritura de Ortese los coloca en una superficie plana, sin perspectiva ni profundidad: son, sólo eso, figuras.

⁴⁶ Se trata de los componentes del grupo intelectual que se reunía alrededor de la revista “Sud”, anteriormente citada.

Queste figure si trattenevano per qualche istante in quell'ambiente, con tutta la precisione e gli affanni ineffabili di una realtà; poi, come i numeri di un quadretto bianco di un tassmetro, venivano sostituite, senza che aveste veduto come, da altre ugualmente giovani, seppure non così intense (Ortese 1994: 109).

Se intercambian unas figuras con otras y el conjunto adquiere un aspecto como espectral. El espacio domestico entrevisto, íntimo y sofocante actúa como manifestación reveladora del efecto que Nápoles ejerce hasta sobre sus habitantes más ilustrados, los cuales acaban convirtiéndose en muertos en vida y con ellos, la misma ciudad aparece también muerta. Tales personajes se mueven sobre un fondo plano y no logramos nunca penetrar sus pensamientos, de forma tal que la epifanía no se produce para ellos, sino únicamente para el lector.

La separación de la voz de la narradora, con respecto al plano de la realidad, y las vicisitudes interiores que acompañan esa experiencia conectan con algunos temas centrales del existencialismo. En efecto, en *Il silenzio della ragione* encontramos una referencia destacable a un tema fundamental de la literatura del siglo XX. Se trata de la náusea y la evocación de Sartre no es casual, puesto que el cuento contiene una referencia directa al filósofo y escritor francés:

[...] l'operaio specializzato Alfredo Barra, comunista, che vide con gioia i primi passi di Luigi nella vita della federazione, e anche ora che il giovane si rifiuta, lo segue come un carro morto; quell'incrocio, poi, tra la serenità di Fidia e la depressione di Sartre, quelle belle labbra, quegli occhi dallo sguardo freddo [...] appartengono al giovane sindacalista Aldo Cotronei, che già una volta tentò il suicidio, e ora si aggrappa di nuovo al partito, per non morire (Ortese 1994: 109).

El paralelismo que estimamos acertado instituir entre la obra de Ortese y la corriente existencialista de la literatura europea se sustenta sólidamente en tanto en cuanto la deformación del espacio antes descrita sólo puede explicarse como consecuencia de una náusea existencial que, por lo demás, queda al descubierto en el propio relato. Sabemos además que Ortese admiraba la obra de Sartre, obra que conoció, justamente, por la revista “Sud”⁴⁷; son los autores que se mueven en torno a la misma a quienes describe ahora de manera despiadada, retratándolos de forma que resulta desconcertante si se prescinde de ese sentimiento de náusea al que nos hemos referido antes. Es éste el punto culminante del proceso de ruptura de la escritora con la ciudad de Nápoles; ruptura que toma la forma de distanciamiento con un entorno intelectual en el que ella misma había divisado una esperanza para la superación de los conflictos sociales, económicos y humanos que – en parte agudizados por la misma guerra, pero fruto sobre todo de la historia de la ciudad – la posguerra había evidenciado

Ortese, que había compartido con la revista “Sud” un proyecto de renovación, comprende que la apuesta ha fracasado y siente como la vuelta de la naturaleza, el hechizo del placer que la ciudad de Nápoles genera es capaz de penetrar y adormecer hasta las mentes más perspicaces: percibe la vuelta del silencio de la razón. Así termina, de hecho, el cuento:

Tutti erano caduti, qui, quelli che avevano desiderato pensare o agire, tutte le lingue si erano confuse ed erano andate a incrementare la dolorosa vegetazione umana, e di fronte all'uomo. Questa natura non poteva tollerare la ragione umana, e di fronte all'uomo muoveva i suoi eserciti di nuvole, d'incanti, perché egli ne fosse stordito e sommerso... e tutti i giovani scrittori che io avevo conosciuto, non

⁴⁷ Raffaele La Capria tradujo y publicó para la revista “Sud” la obra de Sartre. Ortese conoció así *L'esistenzialismo è un umanesimo*, como aprendemos por las cartas con el mismo La Capria. Cfr. Ortese en *Il giannone* 2006.

tessevano forse l'elogio della loro antica madre? Ve n'era uno che gettasse sulla natura il lume della ragione umana? Tutti, tutti dormivano ora vicino al mare, dormivano da Torre del Greco a Cuma (Ortese 1994: 168-169).

La imagen de Nápoles que se utiliza aquí consiste en un *topos* metafísico que se corresponde con la eterna naturaleza representada simbólicamente por el mar, y a cuyo lado el sueño vence a la razón. La náusea en el ojo que los percibe deforma la ciudad y sus espacios que pierden de esta manera toda organización racional. Los seres que en ella viven, tanto la criaturas de los primeros cuentos de *Il mare*, descritos como larvas, insectos y ratones, que se arrastran en un sotobosque, como la juventud intelectual incapaz de modificar la situación, son absorbidos por el diseño confuso y terrible de la naturaleza.

Il mare non bagna Napoli da forma a una dolorosa puesta en escena de la condición humana en la que la voluntad de conocimiento y cambio de la realidad se revela ilusoria. La sombra de la nada, que acompaña toda acción del hombre, se filtra a través de una náusea metafísica, una ventana a través de la cual mirar con asombro y vértigo unos lugares deformados, habitados ya sea por seres subhumanos, ya por fantasmas de la razón.

2.5. La ausencia del mar como metáfora de la crisis del neorrealismo.

La presencia, por ausencia, del mar en *Il mare non bagna Napoli* está en las antípodas de otras innumerables presencias representadas por un mar feliz que invita a la vida, a la alegría, al descubrimiento de la sensualidad mediterránea, tan importante en otros escritores. Es la misma Ortese quien ofrece una clave de interpretación al

respecto: «pochi riescono a comprendere come nella scrittura si trovi la sola chiave di lettura di un testo, e la traccia di una sua eventuale verità». La escritura es, por lo tanto, lo único que se ha de considerar. Una cuestión central que, evidentemente, el ambiente de la época no supo entender, hasta el punto de considerar la obra de Ortese como una ofensa a la ciudad entera y a los propios napolitanos. ¿Cómo pudo llegar a producirse este juicio? La respuesta ha de buscarse en parte, en la moda estética dominante en la época: el neorrealismo.

Hay que recordar que *Il mare non bagna Napoli*, por la época en que se publica por vez primera y de acuerdo con el clima literario de entonces, se vio como un ejemplo paradigmático de literatura neorrealista, aunque hoy podamos distinguir fácilmente los elementos que distancian la obra de tal contextualización. El malentendido, sin embargo, se puede comprender, ya que *Il mare* fue publicado en el 1953 por Einaudi, en la célebre colección «I gettoni», dirigida por Elio Vittorini. En esta colección aparecen por primera vez algunos de los nombres más importantes de la literatura italiana de la posguerra, como Calvino, Fenoglio – otro escritor que solo *a posteriori* se situó fuera del marco del neorrealismo –, Rigoni Stern y otros muchos que, en las intenciones de Vittorini, iban a completar un proyecto editorial bajo el signo del relato de la guerra y de la inmediata posguerra.

El tema, el ritmo narrativo y el lenguaje del cuento *Un paio di occhiali*, del que nos hemos ocupado antes, con frases en italiano regional o con el uso de fórmulas dialectales - como en el célebre íncipit «ce sta o sole...’o sole»⁴⁸ permitieron adscribir

⁴⁸ Esta frase aparece en la última película de Pier Paolo Pasolini, *Saló*. En más de una ocasión el escritor y director italiano más controvertido manifestó, uno entre pocos, su interés por la obra de Ortese, de la cual tenía pensado incluir algunas citas en la película, ambientada en Nápoles, que nunca llegó a rodar. De esta película, cuyo título, provisional, era *Pornoteokolossal*, existe un primer guion, escrito en colaboración con Eduardo De Filippo. Sobre la relación entre la escritura de Ortese y el teatro, y en el caso de Pasolini,

el cuento a la estética neorrealista. Sin embargo, hoy estamos en condiciones de valorar la importancia de este relato como apertura de la realidad hacia una vía de escape, metafóricamente deslumbrante, con respecto a la poética de la época: Una vez que se pone las gafas, la niña Eugenia no reconoce lo que la rodea y se ve arrollada por una incipiente náusea, como si la realidad, desnuda y visible, fuera insoportable.

Solo considerando la poética ortesiana bajo el enfoque de este rechazo de la realidad, estaremos en condiciones de entender la metáfora del mar como ausencia. Elemento absoluto, que simboliza el principio y el fin de la vida, el mar aparece como algo demasiado grande, cuya fuerza solo es alcanzable para los que puedan gozar de su presencia y disfrutar de su intensidad. Ortese rompe así la primigenia relación entre la ciudad y el mar: lo borra del paisaje, le da la espalda, porque es la realidad misma la que da la espalda a la vida de las criaturas que pueblan sus cuentos. Para todas esas criaturas – hormigas, larvas, ratas son las metáforas que utiliza para referirse a los habitantes de las zonas infelices de Nápoles – los elementos primarios, luz, viento, agua, no existen si no es como ausencia. Al contrario, para los intelectuales descritos en *Il silenzio della ragione*, el mar corresponde a una ensoñación, la vía a través de la cual la naturaleza adormece la voluntad.

La personal visión de Ortese produjo una reacción tan profundamente negativa en su entorno que, cuarenta años después, recordando aquel episodio la escritora se vio obligada a intervenir e, casi para justificarse, con un evidente dolor irresoluto, imputarse la «culpa» de aquella metáfora:

del cine, algo queda por decir, sobre todo teniendo en cuenta la adaptación que otro gran director napolitano, Mario Martone, hizo de su cuento, *La città involontaria*, en el año 2004 por el Teatro Stabile di Napoli o la reciente película de la directora Alice Rohrwacher, inspirada a la obra de Ortese, *Corpo celeste*, cuyo título mantiene invariado.

Da molto, moltissimo tempo, io detestavo con tutte le mie forze, senza quasi saperlo, la cosiddetta realtà: il meccanismo delle cose che sorgono nel tempo e dal tempo sono distrutte. Questa realtà era per me incomprensibile, allucinante (Ortese 1994: 10).

Cuarenta años antes, Ortese, con sus cuentos alucinados, había llevado a cabo una operación complicada y que, no por casualidad, generó complicaciones y malentendidos. La autora escribía entonces reportajes para diarios y revistas siguiendo, en cierta medida, el género decimonónico de exploración de los barrios pobres y marginales de la ciudad. Tal impulso de investigación, o *pedinamento*⁴⁹, de la realidad se correspondía bien con el clima neorrealista imperante. Fue esta falsa coincidencia de estilo, supuestamente neorrealista, y de género, aparentemente cercano al reportaje, la causa del gran malentendido que la obra suscitó en Nápoles. La ciudad, al verse reflejada de esta manera, rechazó la imagen que aquel trabajo literario le restituía y, a través de sus representantes intelectuales, rechazó a su vez a la escritora. Muchos de estos fueron además aludidos directamente por la autora. Y pocos de ellos entendieron, sin embargo, que el espejo no era plano, sino convexo. Falta, además, en *Il mare*, alguna forma de piedad manifiesta, aunque sea esa falsa piedad tan característica de las clases acomodadas cuando escriben sobre los más humildes. Falta, como escribe Giammattei, la máscara que, ya sea bajo forma de folklore, como en la obra de Matilde Serao, ya bajo la forma de intriga de la novela policiaca, proteja al lector del malestar que provoca la lectura. La ciudad al desnudo, como la vida al desnudo, ofrecía una imagen insoportable.

⁴⁹ El término se encuentra en la teoría de Cesare Zavattini, considerado el padre del neorrealismo cinematográfico. «La poetica del pedinamento da lui elaborata - il progetto, cioè, di costruzione di un intero film sul filo assai labile di una quasi passiva, se pur non neutrale, registrazione dei gesti insignificanti che costituiscono la trama del nostro agire quotidiano [...]» (Attolini 1988: 88).

CAPÍTULO 3. PRESENCIA Y SIGNIFICADOS DE LA CIUDAD DE MILÁN EN LA OBRA DE ANNA MARIA ORTESE

En el presente capítulo se analiza la obra de ambientación milanesa de Anna Maria Ortese, obra que coincide con el traslado de la escritora desde Nápoles a la capital económica de Italia. La estancia en Milán durará alrededor de quince años, interrumpidos por breves temporadas en Roma o varios viajes por la península y en el extranjero.

Comenzaré mi análisis con una referencia a la función y centralidad de Milán en la cultura italiana, características estas que explican las razones de una elección que, a la búsqueda de un ambiente más abierto y con más oportunidades, llevó a Ortese al abandono de Nápoles a modo de un destierro voluntario. Así, si la ciudad partenopea fue el trasfondo de su iniciación a la literatura y de las complejas vivencias de una juventud marcada por la guerra, Milán se puede considerar el lugar de la razón adulta y del compromiso. Motivaciones de orden práctico, laborales *in primis*, jugaron a favor de su decisión de mudarse al norte; sabemos, además, que la elección de la ciudad no fue casual, por cuanto respondía a esa tradición de acogida que la capital lombarda había sabido proporcionar a los jóvenes artistas italianos durante más de un siglo.

Emprenderemos, por lo tanto, una lectura de la obra milanesa de Ortese, poniéndola en relación con las metáforas espaciales de otros escritores, cuya obra había constituido una referencia para ella; nos centraremos, además, en su personal mapa poético, con especial atención al entramado de vivencias individuales, cuyo resultado es un sistema de expectativas, rechazos y retornos, con respecto al espacio urbano, de lo

más sugerente. Divisaremos, finalmente, una Milán literaria que mantiene importantes relaciones con la tradición de la ciudad, pero, a la vez, se configura como un lugar absolutamente personal, dentro del cual destacan los lugares intermedios del espacio público, como el café o la estación de ferrocarril, acorde al temperamento nómada e inquieto de nuestra escritora

3.1 Un lugar de atracción para los escritores: la *illustre tradizione lombarda*

En Milán, la presencia del escritor forastero vertebró la historia cultural de la ciudad. Desde comienzos del siglo XIX, como pone especialmente de manifiesto la presencia de Stendhal, la capital lombarda aparece como un centro de atracción para los escritores e intelectuales italianos y europeos de forma muy distinta a como ocurre con otras ciudades de la península, tales que Roma o Nápoles. Milán se encuentra fuera del recorrido tradicional de la Italia mítica del *Grand Tour* (Bignamini 1997) e interesa más por su presente que por los vestigios del pasado. En este contexto destacan los fuertes lazos que Henry Beyle mantiene con la ciudad, hasta el punto de que en su tumba en París, a la inscripción de su nombre y apellido sigue el gentilicio «milanese»⁵⁰.

Desde luego, en Italia fue Milán el centro propulsor de la Ilustración y de una temprana difusión de las ideas innovadoras que desde Francia circularon a lo largo de toda Europa. Paralelamente a la aparición de un público nuevo que recibía las ideas de los ilustrados, la ciudad de Milán también fue el ambiente propicio para sentar las bases de una naciente industria cultural de orden burgués.

⁵⁰ En su tumba en el cementerio de Montmartre, donde Stendhal está enterrado desde 1842, el epitafio, que data ya de 1821, dice, en italiano: «*Arrigo Beyle - milanese - scrisse, amò, visse*».

En la ciudad nace, a finales del siglo dieciocho, la revista “Il caffè”, ejemplo evidente de la formación de una moderna opinión pública; gracias a aquella los artículos de los hermanos Verri y de Cesare Beccaria⁵¹ entran en el debate europeo de la época. Con su aportación a la historia de los derechos humanos Beccaria es todo un ejemplo de la naciente intelectualidad milanesa de la segunda mitad del siglo. Otro aspecto de su vida, además, marca la cultura italiana posterior: su hija, Giulia Beccaria, fue la madre de Alessandro Manzoni, a quien se puede considerar como el símbolo mismo de la que se define como *illustre tradizione lombarda*⁵².

Para una primera aproximación al concepto de tradición lombarda sirven estas palabras del escritor Alberto Arbasino, milanés de adopción: «eppure si viene sempre fuori da questa illustre tradizione lombarda vecchia di due o tre secoli, e che ha radici anche più indietro, nel cuore della ragione più civile del nostro Paese, oltre che nella Peste» (Arbasino 1973: 161). Razón y enfermedad, proyecto y cataclismo, Ilustración y

⁵¹ Cesare Beccaria, con su tratado *Dei delitti e delle pene*, representa la aportación más importante de la cultura italiana al desarrollo de unas estructuras de gobierno modernas y antiautoritarias. La obra, que tuvo una gran repercusión en toda Europa y hasta en los nacientes Estados Unidos, fue leída y valorada muy positivamente por los filósofos franceses, Voltaire *in primis*, y traducida pronto al francés. Se trata de un texto fundamental para el derecho moderno, ya que por primera vez se sientan las bases éticas y jurídicas en contra de la pena de muerte.

⁵² La tendencia neoclásica de comienzos del siglo XIX inspira a un joven Manzoni las primeras experiencias poéticas, creadas bajo el influjo de Vincenzo Monti. Sin embargo, Manzoni se inclina pronto por la línea abierta por Giuseppe Parini, portavoz de las ideas iluministas y de las exigencias de rearme moral de la sociedad. A este primer periodo de su producción literaria corresponden obras como *Il trionfo della libertà*, *Adda*, *I quattro sermoni*. A continuación, en 1805 Manzoni se reúne en Auteuil con su madre, participando en el círculo literario de los llamados “ideólogos”, movimiento filosófico del siglo XIX, entre cuyos miembros tuvo numerosos amigos, en especial Claude Fauriel (1772–1844), a través del cual conoció las teorías de Voltaire. Manzoni se impregna de la cultura francesa, clásica por lo que respecta al arte, pero escéptica y sensualista en filosofía y asiste a la evolución del racionalismo hacia posiciones románticas. Este encuentro con Fauriel (1772–1844), elaborador de las doctrinas románticas, es fundamental. Manzoni mantendrá con él una duradera amistad. Gracias a él, Manzoni entra en contacto con la estética romántica alemana, incluso antes de que Madame de Staël la difunda en Italia. Manzoni se sitúa, a partir de entonces, en la vía del realismo romántico; sin embargo, nunca aceptará la postura, tanto del romanticismo como de su amigo Fauriel, de que la poesía tenga que ser la expresión ingenua del alma, y, por lo tanto, siempre mantendrá la necesidad de un dominio intelectual del sentimiento y una expresión formal controlada, característica ésta de todo el romanticismo italiano.

Romanticismo, marcan, según Arbasino, el carácter de la tradición lombarda y es sobre la base de esta visión que la estudiosa Giovanna Rosa analiza lo que considera como las cuatro características principales de aquella tradición.

Utilizaré esas características que determinan, según Rosa y en lo que a la literatura se refiere, la tradición de la región de Lombardía, para analizar, en paralelo, la manera en la que Ortese, mujer y emigrante del sur, se mueve en una cultura tan distinta de la napolitana.

Las categorías introducidas por Rosa no pretenden, desde luego, fijar unos rasgos dogmáticos de un *genius loci* unidireccional lombardo: al contrario, admiten tendencias, a veces en contradicción entre sí, cuya aparición no se manifiesta exclusivamente en un estudio diacrónico, como sucesión y superación de supuestas etapas. Es más, estas tendencias pueden individuarse incluso a nivel sincrónico, dentro de la obra del mismo autor. Nos encontraremos, de hecho, ante una profunda e intrincada trama con múltiples significaciones; un verdadero espejo de la compleja modernidad de Milán.

La primera característica de la así llamada *tradizione lombarda* se refiere a la ética de la escritura: «la difesa della tolleranza antidogmatica e della libera fantasia creativa, l'impegno di serietà morale di chi reputa il mestiere di scrittore non una mania sfiziosa e solitaria, ma una professione utile, *negotium non otium*» (Rosa 2006: 18). Una literatura «fatta di cose non parole» (Ibíd.) es pues, la premisa de dicha tradición, que se asoma de esta manera, antes que el resto de Italia, a la modernidad cultural europea⁵³.

⁵³ En una Italia todavía dividida en pequeñas cortes, en las cuales la cultura estaba ligada al poder del príncipe, duque, conde o primer ministro, una actitud que concibe el oficio de escribir como actividad profesional, ética y socialmente útil a la sociedad, fue la premisa para la afirmación de la novela moderna.

La segunda cuestión, que Giovanna Rosa nos invita a tomar en consideración, es la adhesión a este modelo de muchos escritores procedentes de otras partes de Italia y, en algunos casos celebres, de Europa. Se trata de los numerosos milaneses de adopción, atraídos por una original mezcla de valores humanísticos y saber técnico-científico. Y así, se considerarán escritores milaneses o lombardos a aquellos que eligen una literatura comprometida, que encuentran una cercanía ética profunda con esa visión peculiar de la escritura y de su aportación social: Milán se convierte, ya en el diecinueve, en una ciudad de elección⁵⁴.

Debido a las circunstancias históricas de retraso económico y cultural precedentes a la unificación de Italia, semejante función de polo de atracción no la tuvo ni Roma, ni ninguna otra ciudad italiana. Sin embargo, en el siglo XX, se darán en la península otros fenómenos en cierta medida similares, como es el caso de la reunión de un buen número de intelectuales, alrededor de la editorial Einaudi⁵⁵, en Turín, en Bari de la editorial Laterza⁵⁶ o, en un caso verdaderamente excepcional, con el singular experimento del ingeniero Adriano Olivetti en su pequeña Ivrea natal⁵⁷. No obstante, Milán mantiene la peculiaridad de haber sido el cruce de todas las experiencias y el

⁵⁴ Escribe en propósito Franco Loi, el más importante poeta dialectal milanés, nacido, por cierto, en Génova: «È proprio il nesso etnia-città che non ha mai avuto corso a Milano: da sempre la città assume e produce un tipo d'uomo che viene detto milanese anche se è nato in Francia come Henri Beyle, o a Luino, come Vittorio Sereni, o a Stradella, come Carlo Dossi» (cit. en Rosa 2006: 19).

⁵⁵ La editorial Einaudi fue fundada en 1933 por Giulio, hijo del economista que fue Presidente de la República Italiana, Luigi Einaudi. Centro intelectual del antifascismo, la editorial Einaudi tuvo, entre sus colaboradores escritores e intelectuales como Cesare Pavese, Giaime Pintor, Massimo Mila, Elio Vittorini, Italo Calvino, Natalia Ginzburg, Leone Ginzburg. Después de la Segunda guerra mundial se convirtió en la más prestigiosa editorial italiana, reconocida en todo el mundo por su labor cultural (Mangoni 1999).

⁵⁶ La editorial Laterza fue fundada en Bari en 1901 y tuvo a Benedetto Croce como inspirador intelectual durante cuarenta años. La figura carismática de Croce determinó la presencia en Laterza de filósofos e historiadores como Luigi Russo, Giovanni Gentile y Guido de Ruggero.

⁵⁷ Durante unos años, a caballo entre los cincuenta y sesenta, confluyeron en Ivrea, una pequeña ciudad en la provincia de Turín, pensadores, escritores, artistas, urbanistas y *designer* procedentes de todo el mundo, para participar en un proyecto utópico que, según el pensamiento inspirador de Adriano Olivetti, debía integrar industria y humanismo (Ochetto 2009).

único caso de continuas migraciones de artistas, escritores, intelectuales y poetas, por lo menos hasta los años setenta del siglo XX. En este sentido, la novela *Poveri e semplici* de Anna Maria Ortese, de la que nos ocuparemos detenidamente a lo largo del presente capítulo, presenta un retrato perfecto de la vida de unos artistas e intelectuales de procedencia diversa, que encuentran en Milán un ambiente a la vez bohemio y comprometido y acaban experimentando lo mejor de la juventud: los ideales y el amor.

Se entiende entonces, a partir de estas premisas, porqué la lista de los “milaneses” incluye a casi todos los grandes nombres de la cultura italiana. Además, por cada escritor que se trasladaba a Milán, como a menudo ocurre con los fenómenos de emigración, otro u otros lo seguían, aprovechando las redes de amistad y apoyo.

Así, a título de ejemplo, en el siglo XIX, el joven Giovanni Verga se muda desde su pueblo natal, Vizzini, en la Sicilia, a Milán, con la ayuda económica de la madre, para dedicarse a la literatura⁵⁸. Verga no solo conoce el éxito literario en la capital lombarda⁵⁹, sino que también frecuenta los círculos intelectuales de la época, como el Bar Cova, contribuyendo a la formación de una leyenda urbana de larga duración que llegará hasta Anna Maria Ortese. Además, el escritor siciliano es responsable de la llegada a la ciudad de otros intelectuales, como su amigo y conterráneo Luigi Capuana⁶⁰.

⁵⁸Cuenta al respecto otro escritor siciliano de adopción milanesa, Vincenzo Consolo: «l'esotismo [di Verga], giovane meridionale sottile ed elegante, olivastro e pallido, capelluto e baffuto, dall'occhio color della lava, romantico e fatale insomma, [ne] fanno un personaggio di spicco nei salotti » (Consolo 2006: 41).

⁵⁹ Verga en Milán se acerca, aunque sin compartir sus posturas literarias, al círculo de la *Scapigliatura*; cultiva la afición a la ópera en la Scala, y, sobre todo, escribe, obteniendo el primer importante éxito con la novela *Storia di una capinera*, cuya primera edición, en 1870, aparece por entregas, en la revista “Il corriere delle dame” del editor milanés Lampugnani.

⁶⁰ El ambiente de la ciudad, en plena transformación arquitectónica y social, empuja a Verga a dirigirse a otro escritor de su tierra, Luigi Capuana, para convencerlo de mudarse a Milán: «Tu hai bisogno di vivere alla grand'aria come me, e per noialtri infermi di nervi e di mente la grande città, le continue emozioni, il

Este fenómeno de atracción entre un escritor y otro se intensifica en el siglo XX. Valga con citar a otros dos sicilianos, Salvatore Quasimodo y Elio Vittorini⁶¹, que fueron capaces, en los años cincuenta, de aglutinar a su alrededor a varios “acólitos” o “novatos” a la búsqueda de una oportunidad, entre los cuales, la misma Anna Maria Ortese. La escritora, como muchos otros jóvenes de la época, espera encontrar en Milán nuevas posibilidades. En su caso, además, la elección se parece más a un destierro, aspecto éste al que ya me he referido antes, en cuanto que abandona el sur después de la publicación de *Il mare non bagna Napoli*, cuyo editor fue el propio Vittorini.

La atracción ejercida por Milán a lo largo de todo el siglo XX, especialmente para los escritores e intelectuales del sur de Italia, ha de explicarse también en términos prácticos. La elección de la ciudad no respondía, en efecto, únicamente a una abstracta adhesión ética o estética; la capital lombarda era capaz de aglutinar a los recién llegados no solo como ámbito de nuevas ideas o por su oferta de círculos, cafés o grupos de pensadores, sino, y aún cabría decir sobre todo, por su capacidad de auxiliarlos económicamente: Milán les ofrecía una solución práctica, un trabajo⁶². En este sentido, las expectativas de entrar a formar parte de la industria cultural de la ciudad influyen en la etapa milanesa de Ortese; sin embargo, la escritora manifestó inmediatamente la incapacidad de adaptarse a sus mecanismos y el malestar que experimentó por ello es una de las claves para “leer” la presencia de la ciudad de Milán en su obra.

movimento, la lotta con noi e con gli altri, [...] tutto quello che senti ribollire dentro di te irromperà improvviso, vigoroso, fecondo [...] costà tu ti atrofizzi» (ci.en Consolo 2006: 43).

⁶¹ El entusiasmo de Elio Vittorini para Milán casi recuerda, salvando las distancias, el “furor” de los exaltados futuristas, que la consideraban, a comienzo de siglo XX, la única y sola ciudad italiana. Escribe sobre ella el escritor siciliano: «[...] è la più bella città del mondo [...] Anzitutto è città: quando ci si è dentro veramente si pensa che il mondo è coperto di case...ed è piena del mondo, di tutte le possibilità naturali del mondo» (cit. en Rosa 2006: 20).

⁶² Escribe a propósito Rosa: «Sono gli “ambrosiani d’adozione” che hanno trovato accoglienza ospitale nelle “officine della letteratura”, nel sistema editoriale, nelle strutture della stampa periodica, nei centri della cultura istituzionale e non, persino nelle sedi insospettabili del potere bancario, come la Comit di Raffaele Mattioli, nel cui Ufficio studi ha lavorato un altro poeta, Sergio Solmi» (Ibíd.: 19-20).

Después de haber analizado las premisas éticas y las circunstancias ambientales que definen la línea lombarda, me ocuparé ahora de la tercera característica, que, siguiendo a Rosa, la determina y que se configura como una contrapartida de la primera. Al lado del sentimiento de tolerancia y libertad, los escritores milaneses experimentan una sensación de angustia, de límite de la razón ilustrada, de los peligros de una exagerada ordenación de la vida y del trabajo. Con palabras de Freud, experimentan «el malestar en la cultura»⁶³.

La *illustre tradizione lombarda* guarda, pues, una faceta escondida, una pulsión hacia la ruptura del orden establecido, a la discontinuidad, al rechazo de sí misma y a la huida hacia el melodrama y la experiencia absoluta⁶⁴. El ejemplo de la *Scapigliatura*⁶⁵, que tuvo su epicentro en la ciudad, es, desde luego, explícito. En este recorrido de

⁶³ *El malestar en la cultura* (en alemán *Das Unbehagen in der Kultur*) es una obra de Sigmund Freud publicada en 1930. Este trabajo, junto con *Psicología de las masas y análisis del yo*, que había escrito en 1921, se reconoce como la obra de psicología social más completa de Freud y se la considera al mismo tiempo una de las obras críticas más influyentes del siglo XX. El tema principal de la obra es el irremediable antagonismo existente entre las exigencias de la pulsión y las restricciones impuestas por la cultura. Una contradicción donde rige lo siguiente: cuando la cultura intenta instaurar unidades sociales cada vez mayores, restringe para ello el despliegue y la satisfacción de las pulsiones sexuales y agresivas, transformando una parte de la pulsión agresiva en sentimiento de culpa. Por eso, la cultura genera insatisfacción y sufrimiento: cuanto más se desarrolla la cultura, más crece el malestar (Freud 1977).

⁶⁴ Veamos lo que escribe a este propósito Alberto Arbasino: «[...] e uno finisce per trovarsi esageratamente in trappola tra illuminismo e romanticismo. Fratelli Verri e Lettera Semiseria di Grisostomo...nella medesima trappola fra il libertinaggio tutto razionale di testa, cosmopolitico ed enciclopedico, e le più incredibili passioni melodrammatiche, forse anche vere, o tra realismo e Rappresentazione, all'ombra delle generazioni bruciate in fiore» (Arbasino 1973: 162).

⁶⁵ La *Scapigliatura* fue un movimiento artístico y literario desarrollado en la Italia septentrional, que tuvo su epicentro en Milán y que luego se expandió instalándose en toda la península, sobre todo en los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XIX. La palabra que da nombre al movimiento y que se impuso por el uso que le dio el escritor Cletto Arrighi, es la libre traducción del término francés *bohème*, referido a la vida desordenada y anticonformista de los artistas parisinos. Los escritores de la *Scapigliatura* estaban animados por un espíritu de rebeldía contra la cultura tradicional y el buen sentido burgués. Uno de los primeros objetivos de su lucha fue lo moderado y superficial de la cultura oficial italiana, cuya estética principal era la del *secondo romanticismo* de Aleardi, Tommaseo y Prati. Se lanzaron tanto en contra del *romanticismo italiano*, al cual juzgaban lánguido y frívolo, como en contra del *provincianismo* de la cultura del *Risorgimento*. Veían de manera diferente la realidad, buscando localizar el nexo sutil que unía la realidad física a la psíquica. De aquí la fascinación que el tema de la enfermedad ejerció sobre su poética, a menudo reflejándose trágicamente sobre su vida que, como la de los *bohémiennes franceses*, fue generalmente breve.

fracturas y desviaciones, que coexiste con el camino principal ya establecido de rigor y trabajo, destaca la figura de Carlo Emilio Gadda. La obra de *L'ingegner Gadda* es, según la interpretación de Rosa, el elemento revelador⁶⁶, con su descripción de la asfixia de aquel «Pastrufazio, intossicato di urbanità e d'urbanesimo» (Gadda 1963: 59), asfixia generadora de neurosis, manías, tics y hasta tragedias: tragedias burguesas o pequeño-burguesas, desde luego⁶⁷.

La ciudad de Milán, a pesar de su orden, puede generar incendios, nos indica Gadda: es material peligroso, bajo su aspecto industrial y controlado. Si el peligro de Nápoles, como hemos visto en el capítulo anterior, es el hundimiento, por un exceso de vectores que conectan la superficie con el subsuelo, la vida con la muerte, Milán subyace bajo el peligro de un incendio autoproducido (Zinato 2004: 97-104), del gesto inesperado del bueno y honesto ciudadano.

Termino este análisis acerca de la *illustre tradizione lombarda* refiriéndome a una cuarta característica, la cual problematiza y resume lo explicado hasta hora. Se trata de la cuestión sobre la misma existencia de una línea lombarda, que surge de la intersección de fuerzas distintas. Tenemos, por un lado, la supremacía de moralidad y realismo, que definen un marco literario dominante, propiciador de un espíritu analítico con respecto a la realidad cotidiana. A la vez, destacan las experiencias de una

⁶⁶ «Su tutti svetta l'ingegnere di letteratura, Carlo Emilio Gadda, animato per tutta la vita da un furore amoroso per la sua "svergolata Milano". [...] Nei racconti scontornati dell'Adalgisa è inscritta la storia, autentica, anche se poco entusiasmante, di una borghesia intraprendente in campo economico ma miope culturalmente e riluttante a farsi classe dirigente nazionale» (Rosa 2006: 23).

⁶⁷ En dos de las más importantes novelas de Carlo Emilio Gadda, *L'Adalgisa* y *La cognizione del dolore*, observamos como la ansiedad de la producción, combinada con un latente catolicismo, es causa de frialdad, de frigidéz y sentimiento de culpa, y ocasiona relaciones tormentosas con uno mismo, con la ciudad y con los demás. Escribe a propósito Giovanna Rosa: «Nell'opera di Gadda l'illustre tradizione lombarda raggiunge l'acme nell'atto stesso in cui corrode [...] l'equilibrio possibile tra le sue componenti costitutive. [...] la costante antropologica milanese deflagra in una combustione di fulgore accecante: la metafora del fuoco [...] è espressione tragicamente catartica di un senso di appartenenza irriducibile e di un'estraneità altrettanto irrimediabile» (Ibíd.: 25-26).

melancolía de la razón, como si la misma realidad se convirtiera en una jaula cuyas salidas son, en muchos casos, la ironía, el sarcasmo, el grotesco y la extravagancia lingüística. Las obras de Arbasino y Gadda son en este sentido arquetípicas. La tendencia a la ironía es, en cualquier caso, un rasgo propio de la misma razón ilustrada, y ello debido a su escepticismo hacia opciones de otra naturaleza: exotéricas o utópicas. A lo sumo, hemos visto que el rechazo frontal⁶⁸ de la ética ilustrada se configura como un incendio o, en palabras de Zinato, como una bomba. En la obra de Ortese, como veremos en el siguiente capítulo, la reacción fue radical en lo literario, como sueño o huida hacia lo fantástico.

Esta cuarta y última característica de la *milanesità* es pues su misma problematización: si los elementos son tan distintos ¿tiene sentido todavía encontrar el elemento común? Rosa propone una solución que parece adecuada: se trata de una «certa disposizione professionale, un modo di essere scrittori nella e della modernità», en cuanto es la misma modernidad quien presenta las contradicciones que acabamos de describir.

La *illustre tradizione lombarda* puede incluir entonces, experiencias literarias muy distintas y los lugares de Milán producir metáforas y visiones dispares. Esto, sin embargo, ocurre siempre bajo la matriz común de una manera de ser escritor, una manera en íntima conexión con las estructuras culturales, económicas y editoriales de la modernidad. En este sentido se comprende mejor la dialéctica, expresada a la perfección

⁶⁸ «Dalla partecipazione ricercata e sofferta a quel potente circuito di produzione e consumo nascono il disagio tormentoso, l'impressione di sentirsi in trappola (Arbasino), la voglia di rifugiarsi a Mombell (Tessa), il desiderio di dare alle fiamme non solo via Keplero ma tutto il Ducato (Gadda) fino al progetto di far saltare in aria il palazzo della Montedison (Bianciardi)» (Ibíd.: 33-34).

por Gadda, entre la adhesión al sistema con sus compromisos éticos y profesionales y el rechazo implícito, con su consecuente huida, a la experiencia de la modernidad.

La ciudad de Milán adquiere a la luz de lo dicho hasta ahora, una importancia única en la literatura italiana. Centro de atracción para muchos escritores, la capital lombarda proporciona, más que cualquier otro lugar en Italia, la experiencia de la escritura como oficio dentro de un marco industrial organizado. Por su doble faceta de dispensadora de oportunidades y generadora de malestar, Milán se convierte en una incesante fuente de metáforas, espaciales y simbólicas, que nos trasladan en poco tiempo del entusiasmo y la ilusión a la desolación y la angustia.

Es en esta dicotomía donde se ha de situar pues la experiencia milanesa de Anna Maria Ortese, la cual se configura, y no por casualidad, alrededor de dos polos antitéticos: la ciudad y la isla, la modernidad urbana y el exotismo, el realismo y lo fantástico.

3.2. Milán en la novela *Poveri e semplici*: vida bohemia y compromiso político

El entramado de la obra milanesa de Ortese, la cual podemos situar entre los años 1953 y 1967, sorprende por su carácter extremadamente heterogéneo. En la producción de esa época encontramos numerosos relatos, inconstantes colaboraciones periodísticas y la definitiva llegada a la novela. De ese conjunto destacan algunos reportajes, como el que escribió durante un viaje a Rusia emprendido en 1954 junto a una delegación de quince mujeres y promovido por la asociación comunista de la

«Unione Donne Italiane»⁶⁹. Fuera de esta importante oportunidad, que le dio nuevamente visibilidad ante el público y la crítica, los años milaneses se caracterizan más bien por la dificultad de mantenerse a la altura de las expectativas y de la atención generadas por *Il mare non bagna Napoli*. La escritora, en efecto, vio cómo se reducía cada vez más su prestigio juvenil y la perspectiva del fracaso volvía a su vida con intensidad.

Después de dos colecciones de cuentos, ambas publicadas en 1958 por las prestigiosas editoriales Laterza y Mondadori, pasan siete años hasta la aparición, en 1965, de su primera novela, *L'Iguana*, recibida con absoluta indiferencia. Decepcionada y angustiada por una profunda sensación de quebrantamiento de su ambición literaria, Ortese parece entonces emprender una vuelta atrás, tanto a nivel estilístico como temático, como reacción al fracaso de la exótica historia de aventuras fantásticas en que consiste la novela, obra esta de la que nos ocuparemos ampliamente en el siguiente capítulo. En 1967 publica, con la editorial Vallecchi, *Poveri e semplici* una novela que ya desde el título, visiblemente atado a un cliché tardo neorrealista de estilo cinematográfico⁷⁰, parece obedecer a una necesidad de fácil reconocimiento por parte del público. La novela obtiene, en efecto, un notable éxito y se consagra con el *Strega*, el premio literario de mayor resonancia en Italia.

Poveri e semplici se desarrolla en los primeros años de la posguerra; la protagonista Bettina, pertenece a un grupo de jóvenes artistas: escritores, pintores,

⁶⁹ Publicados en su momento en el prestigioso semanario "l'Europeo", en seis entregas y con el título de *La Russia vista da una donna italiana*, los relatos de viaje fueron recogidos en el volumen *Il treno russo*, en 1983.

⁷⁰ Me refiero en especial a la película *Poveri e belli* del director Dino Risi, de 1956. Si pensamos, por otro lado, en los títulos de la producción ortesiana, constantemente intercalados de metáforas inolvidables, como es el caso de *Il mare non bagna Napoli* o *Il porto di Toledo*, la sencillez de *Poveri e semplici* destaca inmediatamente.

periodistas, que comparten o frecuentan un piso en el corazón de Milán. La edad de los personajes, jóvenes, incluso jovencísimos, su continua falta de dinero, la ilusión política y artística que los anima, adscriben la situación a un perfecto retrato bohemio. Se trata, sin embargo, de una vida bohemia milanesa y la participación ética o política es un trasfondo fundamental de la novela. Los personajes, en perfecta consonancia con cuanto se ha dicho anteriormente sobre el espíritu lombardo, mantienen una aspiración de mejora no solo personal: junto con sus sueños artísticos, convive la esperanza, quizás ingenua, de la llegada de un social-comunismo mundial que traiga paz e igualdad.

Poveri e semplici se configura a la vez como una despedida de la ciudad, en cuanto la novela cierra la etapa milanesa de la escritora, a través de la reelaboración literaria de su llegada. En ella se recrean todas las ilusiones de la juventud, bajo un estilo centrado en las vivencias subjetivas de la protagonista, Bettina, uno de los muchos espejos que Ortese utilizó en su recorrido literario para filtrar el material autobiográfico. En virtud de su ambientación y por las circunstancias en las que la escritora la concibió, la novela se nos ofrece como un recuerdo cándido, en absoluto resentido, a pesar de las innumerables dificultades que experimentan los personajes en su intento de inserción en los ambientes artísticos e intelectuales. El trasfondo de la acción, verdadero elemento aglutinante de unas vidas procedentes de lugares y situaciones dispares, es la propia ciudad de Milán, representada, en toda su fuerza simbólica, como centro de encuentro y esperanza en la Italia de la posguerra. Tenemos aquí una prueba más de la importancia en la línea lombarda de esa característica de compromiso ético y artístico, que desde Giovanni Verga hasta Ortese mantuvo en la capital económica de Italia el destino privilegiado de todo escritor a la búsqueda de ese reconocimiento y compromiso ético.

El comienzo de *Poveri e semplici* testimonia de inmediato esa centralidad de la ciudad: «I più bei giorni della mia vita cominciarono in questa città i primi di novembre» (Ortese 1967: 9). El primer capítulo, cuyo título es *La casa di Via San Celso*, constituye un acercamiento de la memoria a un pasado cerrado, que reaparece en la escritura alrededor de un piso compartido por una extraña familia, compuesta por cuatro jóvenes artistas y una mujer mayor empleada en la *Casa del libro* de la ciudad⁷¹.

Los miembros de esa inusual familia apenas sobreviven con trabajos esporádicos y con la fe en su afirmación artística, constantemente agobiados por temores de orden práctico, como los retrasos con el alquiler o la falta de dinero para otros gastos básicos, en vilo entre exaltación y desaliento, el entusiasmo y el desengaño. Solo la unión férrea que se establece entre los jóvenes les permite superar las pruebas más difíciles, tanto los desórdenes económicos, como las desilusiones ideológicas, que de forma inexorable se hacen cada vez más apremiantes. Para restituir estas vivencias Ortese recurre a un estilo decididamente más sencillo que en anteriores o posteriores obras, estilo a través del cual procura dar voz viva a aquellos tiempos de esperanza, de valientes decisiones y de fuerte solidaridad. Se trata sin duda de la narración más sentimental de la escritora, en la que hallamos la única representación en su obra dedicada a un amor esperanzador, amor este que transcurre bajo la continua vigilancia de la ciudad de Milán, la cual funciona como un elemento protector de la relación entre Bettina y el joven redactor de la revista «La Nuova Pravda»⁷²: «Io ero molto stordita, senza sangue. C'era vento nel cielo di Milano, e deserto, il cielo era alto e grigio. [...] la cosa che mi sembrava singolare era che Gilliat fosse sempre al mio fianco [...]» (Ibíd.: 146).

⁷¹ Se trata de la transfiguración de la “Casa de la cultura”, el centro cultural del Partido Comunista Italiano en Milán que Ortese frecuentó asiduamente durante quince años.

⁷² Detrás de este nombre se esconde el diario del PCI, “l’Unità”, fundado por Antonio Gramsci.

Más que como escenario o lugar de ambientación – no encontramos en la novela verdaderas descripciones de lugares y la toponimia o está casi ausente, o es inventada, como en el caso de la misma Vía San Celso⁷³ – la ciudad funciona como un continuo referente objetivo de las vivencias de Bettina. Milán es convocada como testigo en relación a los movimientos interiores de la protagonista, como acabamos de ver en la escena de la declaración de amor de Gilliat, mientras las calles, las tiendas, los restaurantes o los jardines no aparecen si no es mediante rápidas pinceladas impresionistas.

Destaca sin embargo una excepción importante y la hallamos en las primeras páginas de la novela. Casi para exorcizar la acción destructora del tiempo sobre la vida y los recuerdos que quiere rescatar, la voz narradora cumple un meticuloso acercamiento a los lugares del pasado, guiando al lector como por dentro de un mapa de la ciudad:

Abitavo con i miei amici [...] al quinto piano di una bella casa, in una traversa di Corso Italia, a dieci minuti di strada dal Duomo. Non era, per chi conosce Milano, un posto centralissimo, in quanto il vero centro della città sono la Galleria e Montenapoleone, mentre subito fuori da questi luoghi lucenti cominciano le stradine lastricate con ciottoli, comincia soprattutto la nebbia; ma non era neppure la pallida periferia, nel cui grembo piatto albergavano le industrie. Ci trovavamo entro la cerchia di quegli antichi Navigli, un tempo vie d'acqua [che] segnavano ancora, praticamente, il confine tra la città vecchia e la nuova, tra il bel villaggio seicentesco e la metropoli moderna (Ibíd.: 10).

Salvo en estas líneas, no aparecen en la novela otros nombres ni descripciones precisas de lugares urbanos, por cuanto lo urbano se encuentra insertado en la vida

⁷³ Luca Clerici, biógrafo de Ortese, ha aclarado que se trata de la representación de Via Carlo Vigoni, donde la escritora vivió unos meses cuando llegó a Milán.

como oportunidad de desarrollo personal, amoroso, artístico y político. El único elemento que supone una iconografía efectivamente perteneciente a la ciudad es la niebla: Milán es por lo tanto un marco circunstancial inmanente, un trasfondo casi atmosférico, como el mismo aire que se respira y su presencia está indisolublemente ligada a la vida de los protagonistas.

Una vez resuelto a nivel narrativo, el rescate del lugar donde se encuentra la casa de Vía San Celso, la memoria de Bettina-Ortese puede abandonarse a los recuerdos y revivir las emociones y los pensamientos de aquellos días exclusivamente a través del filtro de lo interior. La ciudad se convierte de este modo en un marco sensorial y atmosférico, sin fractura con la conciencia, como si la vida que en ella transcurre estuviese completamente integrada con sus espacios, al punto de crear una correspondencia íntima entre el yo y el ambiente. Estamos delante de una técnica narrativa que se sitúa a distancia abismal de las páginas de *Il mare non bagna Napoli*, en las que predomina un sentimiento de alienación y de separación con respecto a la ciudad, como hemos podido apreciar en el capítulo anterior. Bettina, a pesar de los sobresaltos de su sensibilidad y de las circunstancias adversas, vive de manera plena y profunda, como ningún otro personaje femenino de las obras de Ortese cuya voz se expresa en primera persona. El ambiente, la ciudad de Milán, responde de manera implícita, en cuanto se diluye en las circunstancias de la conciencia, como un amparo, a veces áspero, pero siempre presente, que todo lo hace posible.

El yo literario, adoptado a menudo por la escritora en su obra, y generalmente en conflicto con la realidad, parece recomponerse en *Poveri e semplici* gracias a una disposición amorosa inédita hacia su propia memoria. Mirando atrás y viendo su propio pasado alejarse, Bettina se siente dominada por un sentimiento pacífico.

Così, per un momento, come farebbe chiunque allontanandosi dalla sua casa per un viaggio definitivo, io mi volto ancora a guardarle, e vorrei capirne il perché, strapparne a esse un semplice significato, ma esse continuano a splendere, a sorridere, con un che di strano, di buono (Ibíd.: 9).

Nos encontramos ante una diferencia fundamental con respecto a otros cuentos de ambientación milanesa – cuentos que se analizan en los párrafos siguientes –, la cual nos confirma que la textura de la que se compone *Poveri e semplici* es la de un sueño con los ojos abiertos del que está ausente la alucinación característica de otras y muchas páginas de Ortese. En el último capítulo de la novela, *Addio a San Celso*, predomina el silencio, como única manera de respetar la belleza de lo vivido y compartido por unos jóvenes que, como todo ser humano, han ido cambiando con el paso del tiempo: «poi passarono altri anni, e di quelli, e di ciò in cui mutammo, e di ciò che divenne la nostra città, non voglio parlare» (Ibíd.: 163).

La novela se inserta plenamente en la tradición lombarda y llega a ser casi un manifiesto de ella. La despedida de Milán, ciudad del amparo y de las oportunidades, está llena de gratitud a su capacidad de ofrecer una alternativa a la sensual y destructora naturaleza que Ortese percibió al final de su larga época napolitana y que recordaba así:

Io avverto la potenza e la bellezza della natura, ne sono anche attratta, ma ciò che amo veramente è solo quella seconda natura dell'intelligenza, del lavoro, della solidarietà tra gli uomini, della loro vita morale e intellettuale. È solo nella tradizione umana che riesco a tollerare il mare, la luce, i venti; e per me gli ingegneri, i medici, gli artisti parlano, sull'ingarbugliato linguaggio della natura, l'unica lingua possibile; sono la difesa, la protezione, la consolazione; [...]. Salendo dal sud, a Milano, come tutti quelli che hanno tremato a lungo ai piedi della natura, padrona assoluta delle loro vite, vedevo la città

come il simbolo di questo linguaggio, quest'ordine, questa difesa [...] (Ortese 2004: 447).

Poveri e semplici es la novela que encarna el sueño de Ortese de un orden racional opuesto al desorden natural de Nápoles, desorden representado en *Il mare* como silencio de la razón. La función que la ciudad de Milán ejerce aquí es, con palabras de la escritora, la de «Arca dove Dio salvava gli italiani poveri dal tumulto e l'offesa della natura, riconosceva a tutti un diritto, chiamava tutti col nome di uomini» (Ibíd.).

3.3. La casa como problema: mudanzas y cambios de domicilio

Si *Poveri e semplici* es sin duda la novela más sentimental y la que mejor encarna los ideales de compromiso ético y artístico de su etapa milanesa, en otros escritos de Ortese, ambientados también en la capital lombarda, encontramos elementos sintomáticos de un malestar personal y político, que generan una visión crítica hacia los mecanismos de inclusión que habían estado en la raíz de su elección: la organización y la ética laboral de Milán mantienen un germen de contradictoria injusticia que la escritora experimenta y que relata en algunos cuentos en los que domina la angustia y la desilusión. Intervienen, además, importantes elementos personales que, en el caso de Ortese, están ligados a la experiencia de una mujer pobre, en conflicto con su deseo de independencia laboral y artística siempre a medio cumplir. No sorprende, en este sentido, que sea el ambiente doméstico el núcleo espacial alrededor del cual se aglutinan tales contradicciones.

Virginia Woolf habló de la importancia de disponer de una habitación propia, refiriéndose así a las condiciones materiales básicas con que debe contar una mujer que quiera emprender la tarea de escribir. La pregunta de partida es la siguiente: «¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias para la creación de la obra de arte?» (Woolf 1967: 38). La escritora inglesa nos recuerda que la literatura, y las artes en general, «son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos» (Ibíd.: 60). Estas observaciones adquieren toda su relevancia cuando se trata de artistas que han vivido con escasos medios materiales, como es el caso concreto de una escritora del sur de Italia, soltera y sin protección familiar o económica, y durante la posguerra⁷⁴. En las obras milanesas de Anna Maria Ortese, las cuestiones relacionadas con el espacio están especialmente marcadas por estas vivencias tal como veremos a continuación, confirmándose así, una vez más, la tesis de Woolf.

La centralidad de la casa en la formación de universo interior y de sus profundos valores simbólicos es conocida. Me ocuparé pues del valor poético que la morada, y especialmente la falta de ella, desempeña en la dinámica de una ciudad como Milán, centro de todas las experiencias de la modernidad, incluso las más desagradables, en la obra de nuestra escritora.

⁷⁴ Destacan en este sentido las palabras de Ortese en una entrevista concedida al periodista Stefano Malatesta: «Senza mia sorella non avrei potuto lavorare. In Italia le scrittrici si sono sempre appoggiate a qualcuno: Anna Banti aveva Roberto Longhi, Gianna Manzini aveva Falqui. Anche la Morante... Ho ammirato immensamente la Morante. Ricordo di averla vista per la prima volta a Roma, prima della guerra, ad una fiera letteraria. Io ero un pò distante. Appariva bellissima, con dei capelli ricciuti, come degli anelli neri, molto intensa, con accanto Moravia, più distaccato. Però il suo caso è stato diverso dalle altre scrittrici, perchè lei doveva competere con Moravia, facevano tutt'e due lo stesso mestiere. Se si fosse sposata e avesse avuto dei figlioli, sarebbe vissuta fino a novant'anni. Invece Moravia se ne andò... Non si può reggere da soli. Io ho potuto scrivere, per sette, otto anni, perchè mia sorella, tutti i giorni, andava a lavorare alle poste» (Malatesta 1988: 23-24).

En el diccionario de símbolos de Cirlot encontramos la asociación tradicional entre lo femenino y la casa: «los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro; también como jardín cerrado» (Cirlot 1991: 120). Prevalecen pues, los elementos protectores, sagrados, y los distintos ambientes y niveles de la morada se prestan fácilmente a interpretaciones de tipo psicológicos, o, como en el caso de la ejemplar obra de Bachelard, a una verdadera fenomenología del espacio poético.

Todas las características profundas del espacio doméstico esconden sin embargo una función distinta, tal como los estudios de género han venido enseñando. La casa puede representar también un encierro y, para la mujer, el recinto que impedirá su propio desarrollo personal, intelectual y económico. No por casualidad, ya Freud establecía una relación profunda entre la manifestación de la histeria femenina y la opresión del espacio doméstico, en una doble esfera de represión íntimo-hogareña⁷⁵. Y en efecto, en el capítulo dedicado a la ciudad de Nápoles, ya hemos podido ver como Damasa, la protagonista de *Il porto di Toledo, alter ego* hispánico de Anna Maria Ortese, se rebela, descubriendo a sí misma y desarrollando su vocación literaria gracias a interminables paseos y movimientos *flâneur* dentro de la ciudad, justamente a raíz de la violación del sagrado espacio doméstico.

El análisis literario, desde luego, se ha ocupado de la contraposición del espacio doméstico y privado, femenino, en contra del espacio abierto y público, masculino. Escribe Carmen Mejía Ruiz al respecto, en referencia a la novela de Mercé Rodoreda *La plaça del diamant*, en la que la contraposición mencionada es especialmente evidente,

⁷⁵ Cfr. Freud 2001: 112.

que la casa puede llegar a ser un espacio asfixiante y contrario a la libertad de la mujer⁷⁶.

En la obra de Ortese encontramos rasgos del espacio doméstico como espacio carcelario, si bien las circunstancias de la angustia se puedan dar a través de una poética que funciona exactamente al revés de lo habitual. Para analizar la complejidad del espacio hogareño en la poética de Ortese, detengámonos ahora en el cuento *Masa*, considerado por el poeta y amigo Dario Bellezza el más perfecto de toda la producción de la escritora.

En el centro del cuento, en el sentido literal de su componente más destacado, encontramos un piso a punto de ser vaciado y abandonado⁷⁷ a consecuencia de una mudanza. Y en el centro de este piso, como una figurita o una estatua inmóvil, se halla Masa, la protagonista, en un estado de espera resignada y dolor no manifiesto. Unas circunstancias, que el lector conoce desde el principio del relato, sitúan la acción dentro de un flujo de eventos que ha contrapuesto el presente, de manera violenta, con el pasado: Masa y su hermano, Alberto Sanipoli, son huérfanos y su padre ha sido «inghiottito» en un accidente laboral en la misma fábrica donde ahora trabaja el hijo. La madre murió de repente y la herencia de los dos hermanos consiste en un piso de protección oficial en alquiler, proporcionado por la misma fábrica que, por un lado, se come a sus obreros y por el otro les da de comer. Podríamos decir que la existencia de los personajes se ajusta a las fuerzas productivas de la ciudad industrial y, en

⁷⁶ «Desde esta perspectiva se puede investigar la significación de la casa como espacio asfixiante, que genera la falta de libertad femenina. En *La plaza de diamant* (1962) de Mercé Rodoreda la casa es el espacio elegido por el hombre, en el que Natália-Colometa [...] se siente, con el transcurso de los acontecimientos, encarcelada. En este caso el espacio protector desarrolla su contrario» (Mejía Ruiz 2010: 337).

⁷⁷ El primer título del relato fue, de hecho, *Lo sgombero* e iba incluido en la obra *Silenzio a Milano*. Las citas en la presente tesis están tomadas de la última versión, *Masa*, que encontramos en *La lente scura*.

consecuencia, el espacio doméstico es el resultado de esta dependencia. Conocemos la dirección del piso que están a punto de abandonar, «Corso ventidue marzo», en un barrio popular y obrero de Milán; la ciudad, sin embargo, no se nombra de manera explícita durante buena parte del cuento.

Tampoco el nombre de la fábrica está explícito, la conocemos solo como «acciaierie W, dove i Sanipoli avevano sempre lavorato» (Ortese 2004: 170). Esta indefinición es un elemento más entre los que contribuyen a definir una situación anónima donde reina un vacío existencial. La primera descripción del piso está, en efecto, construida alrededor de una ausencia simbólica. Se habla de la estufa «ormai spenta, che troneggiava in cucina» (Ibíd.: 170): hasta los lares del hogar han abandonado la morada junto con los padres. En ausencia de sus profundos contenidos simbólicos y afectivos el piso en cuestión pasa a ser, de hogar, a lugar, listo ya para ser ocupado por otros inquilinos.

El nuevo piso al que los dos hermanos se van a mudar, más pequeño y muy económico, durante más de treinta páginas, será simplemente mencionado, ya que la acción transcurre enteramente en el viejo apartamento, en el que Masa parece un animal doméstico, más que una ser humano:

Seduta sul pavimento, accanto a un grosso sacco marrone, dov'era chiuso un materasso – ormai tutti gli altri erano chiusi in sacchi uguali – andava cucendone i margini con lunghe gugliate di spago. Alta e grande, tutta vestita di nero, con i neri capelli, corti e ricci, in disordine, sembrava un cane, un grosso cane scuro e dolente (ibid.: 170).

Tenemos aquí un personaje típico, el de la mujer soltera que desconoce el amor y cuya vida transcurre lejos de cualquier forma de plenitud. A menudo, en la literatura,

el tópico de la «solterona» se desliza hacia el personaje de la histérica o, en algunos casos, da paso al de la mujer heroica e intransigente, como la célebre tía Tula de Unamuno. No es así en esta ocasión: Masa permanece inmóvil, sentada, y sus vivencias son todas interiores. Su participación vital respecto al espacio es absolutamente inerte, ya que el mundo exterior, no es sólo una amenaza, sino algo peor, la pura indiferencia. Las fuerzas que rigen el relato son todas centrípetas y convergen hacia la intimidad de Masa, cuyo único lazo con el mundo es su hermano Alberto, conmovido por una profunda piedad hacia ella y, sin embargo, imposibilitado para modificar su destino.

Una mudanza, sabemos, remueve los recuerdos y en este relato de Ortese el pasado entra y sale continuamente del único espacio en que transcurre la acción. El piso se configura, en efecto, como un escenario fijo que se ilumina en algunos momentos gracias a la aparición de elementos del pasado, para luego volver a apagarse. Un personaje solamente, el cual había vivido durante un tiempo con los dos hermanos, mantiene una vivencia más relevante. Se trata de Dino Piermattei, al que vamos conociendo a través de los pensamientos de Masa y Alberto. Dino es un joven intelectual comunista que había ocupado una habitación de la casa durante tres años, aportando a las humildes y resignadas vidas de los dos hermanos un futuro distinto, lleno de esperanza. Como en el caso de la novela *Poveri e semplici* los temas ético y político entran en escena como una euforia, un horizonte de cambio que permite soportar la dureza de la vida. En Masa encontramos, además, otro paralelismo con Bettina, la protagonista de la historia bohemia de Ortese: se había enamorado del joven comunista y había sido objeto de sus atenciones, calor y afecto; a su vez, Alberto había imaginado, a través de las palabras del joven, un futuro distinto para la clase obrera y para su propia condición personal. El paralelismo entre *Poveri e semplici* y el cuento

Masa termina aquí, en cuanto la esperanzadora época de las ilusiones, en este segundo caso, está completamente acabada y ha dejado por herencia un profundo y angustiado vacío.

La presencia del amigo había sido revolucionaria y conmovedora para ambos hermanos. Aprendemos, a través de los recuerdos, lo distinto que había parecido el piso durante su estancia, hasta el punto que su ausencia pesa más que la mudanza misma: abandonar aquel apartamento significa dejar atrás sus huellas y, de alguna manera, decir adiós a su fantasma:

Sentiva che questo era veramente l'ultimo giorno che lei stava nella sua casa e non era soltanto la sua casa, ma la casa di Dino Piermattei, che lì era venuto ogni sera, per quasi tre anni, lì si era riposato. E lasciando questa casa lei perdeva Dino una seconda volta, ma in modo ancora più privo di speranza, definitivo (Ortese 2004: 175).

Además, la ausencia de Dino es más difícil de soportar por cuanto otros fantasmas llenan la casa. Se trata de Pietro y Emilia Sanipoli, los padres muertos de los dos hermanos, que Alberto percibe en el mismo aire que respira, como si sus presencias hubiesen entrado a formar parte del ambiente que los rodea. El duelo se agudiza al abandonar la casa pues, una vez instalados en otro lugar, estos fantasmas no volverán a aparecer:

Una cosa che non poteva ricominciare in nessun altro luogo: sì, questa era la cosa dura: in nessun altro luogo e mai più. Era come se la stessa aria che circolava fra le pareti, quella mattina, fosse carne e occhi di persone umane (Ortese 2004: 177).

La separación de un pasado ya muerto, cargado de unas ilusiones políticas y amorosas fracasadas, es la experiencia profundamente dolorosa que Ortese pone en

escena en el cuento *Masa*. Si en su comienzo el relato parece entrar en la línea femenina de una función del espacio como segregación en el hogar, después descubrimos que Masa y Alberto sufren de la misma manera al abandonar el espacio doméstico. No estamos por tanto, delante de unas circunstancias de género que determinan la claustrofobia, tanto respecto del espacio, como de la misma existencia. Priman aquí unas circunstancias de clase: Masa y Alberto, ya sin raíces desde que se ha producido la muerte de los padres y la ausencia del amigo, están condenados a una existencia gris, equivalente a la de un cautivo. Como prisioneros que ya no pueden ir a otro lugar donde encontrar otra existencia, otras circunstancias económicas y personales, los hermanos sienten un lazo profundo con su propia prisión llena de fantasmas. Fuera de su casa, sin sus fantasmas, su condición se encuentra al desnudo:

Figli della dura vita, della fosca e scialba Milano, figli rassegnati, figli obbedienti, figli muti per sempre, col cuore pieno di cose e un alto cancello davanti alla mente, che gli impediva di uscire, di essere, di manifestarsi, di piangere, di parlare (Ibíd.: 178).

En este punto aparece, por primera vez a lo largo del cuento, el nombre de la ciudad. La ruptura, a causa del abandono del espacio doméstico, sumerge a Alberto y a Masa en la desnudez de la vida, desnudez que tiene el nombre de la misma Milán. La contraposición entre la casa como refugio y el exterior como vacío no puede ser más grande y descubrimos al final del cuento como, en cierto modo, la protagonista, por una férrea voluntad de rechazo de la realidad, dejará de vivir, sin morir, simplemente esperando la muerte:

Se l'era portata via lui, Dino, se l'era portata dove gli uomini sono più felici, e la vita corre come il mare, azzurra, allegra, pulita. Questa era

un sogno. Non era mica la vita, questo deserto. Sarebbe passato.
Bisognava aver coraggio. Sarebbe passato (Ibíd.: 182).

Masa se convierte en pura apariencia y su vida transcurrirá imaginariamente en otro lugar más feliz, definido metafóricamente por la presencia del mar, pues la crueldad de la realidad al desnudo, representada por la ciudad, se le hace, simplemente, imposible de soportar. Como en el cuento del girasol, como veremos más tarde, el elemento marino es el horizonte de una vida distinta, aunque vamos aprendiendo como en la obra de Ortese, esta referencia nunca corresponda al mar como realidad, sino a su imagen ideal.

Si Masa decide entrar en un mundo completamente abstracto, aunque más real desde su punto de vista, en cuanto la realidad comúnmente percibida se le aparece como un desierto; su hermano Alberto mantiene una relación con la vida a través de su novia, una chica llamada Carla⁷⁸. Su presencia se nos revela, como la de los demás personajes, por evocación en el discurso entre Masa y Alberto, una figura más sin consistencia propia, otro fantasma. Para Alberto sin embargo, la fuerza centrípeta del piso se rompe a través de ese lazo con el mundo exterior.

Una pregunta queda en el aire y se resuelve sólo al final del cuento; se trata de la desaparición del lazo más importante que con la vida, había mantenido Masa: ¿dónde ha ido Piermattei, quien con su presencia despertaba un porvenir, llenaba los lugares y daba dignidad a la vida, hasta fundamentar incluso la propia existencia de la protagonista? Lo descubrimos con un *flash back* que, según el estilo típico de Ortese, se

⁷⁸ El nombre de la novia de Alberto es el mismo, aunque se trate de una casualidad, que el de la protagonista de un famoso poema de Elio Pagliarani La primera aparición de *Lo sgombero* es de 1958, mientras que *La ragazza Carla*, de Pagliarani, de 1960. Este nombre nos restituye, en ambas obras, la imagen de esas mujeres milanesas de clase trabajadora, cuyas vidas están atadas a unos ritmos laborales alienantes. Destaca además, para subrayar la cercanía de los dos autores, el hecho que Pagliarani escribió la introducción a la primera edición de *Poveri e semplici*.

manifiesta como ensoñación: Alberto ve al amigo sentado en la cocina, mientras su hermana le remienda una camisa; es el momento más cálido del relato, una escena de verdadera felicidad doméstica. Cuando termina esta visión la cocina está vacía y el piso reanuda nuevamente la relación sórdida con la realidad en su conjunto, como si de una célula de ella se tratara:

Di colpo questa memoria passò, e Alberto rivide la cucina così com'era: vuota, nera e fredda in un mattino di marzo, percorso dal vento; e Masa non era più seduta al tavolo e Piermattei non le accarezzava la mano, e lui non diceva « chissà se noi vedremo tutto questo! » perché questo non sarebbe accaduto mai più. Il partito era finito. Era cominciato con l'Ungheria, quando s'era scoperto che anche i Russi usavano le armi per imporre le idee [...] (Ibíd.: 189).

Con el descubrimiento de los crímenes cometidos por la Unión Soviética termina la ilusión política de Dino y con el fin de esa ilusión la vida misma de Masa: ya nadie posará sus ojos sobre ella, pues ya no quedan esperanzas para nadie. La ruptura de todas las ilusiones que, una vez más en la obra milanesa de Ortese, sólo pueden fundarse en la intersección de lo personal y de lo político, coincide con la desaparición del amigo, al que, en el recuerdo de Alberto, vemos abandonar, pálido, el piso. Entendemos entonces como la casa de los hermanos no es otra cosa que el relictos de un mundo que ya no tiene posibilidad de redimirse, encerrado en una ciudad que no puede ofrecer la dignidad que había prometido.

Con este cuento, que aparece en 1958 en la obra *Silenzio a Milano*⁷⁹, Ortese anticipa con mucha antelación la desilusión de los intelectuales italianos con respecto al comunismo. Como Calvino y Vittorini, la escritora abandona el Partido Comunista Italiano ya en los años cincuenta, después de los trágicos acontecimientos de Hungría y

⁷⁹ El título original del cuento es *Lo sgombero*.

de la publicación de un reportaje sobre la Unión Soviética, muy mal recibid.o por parte de las altas esferas del partido⁸⁰. Una interpretación meramente política del relato, sin embargo, sería una interpretación incompleta, pues, como decía de Ortese la dirigente comunista Rossana Rossanda, refiriéndose a su extraña militancia en el partido, «sapevo che era una creatura fatta in un altro modo» y que su idea de un mundo mejor era instintiva, prepolítica⁸¹.

La significación profunda de la soledad de Masa, su percepción de un piso en el que sólo quedan fantasmas, ha de entenderse como la consecuencia de una ilusión rota, la ilusión que veía en la ciudad de Milán, la capital moral de Italia, la capacidad metafórica de dar un porvenir digno para todos los seres humanos. La desilusión que nos relata Ortese genera una soledad que se parece a una muerte en vida, como es el caso del emblemático personaje de Masa. En la comparación con el personaje femenino antes analizado, el de Bettina, tenemos constancia de esa doble faceta de Milán, que ya otros escritores habían individuado: ciudad de la razón que esconde en sí misma las decepciones y los peligros de un orden racional.

3.3.1. La casa – hotel: una solución intermedia al espacio doméstico

La centralidad de la casa en el relato *Masa* corresponde sólo a una de las funciones que los espacios domésticos desempeñan en la obra de Ortese. A este respecto, conviene fijar la atención en el hecho de que la escritora fue siempre inconstante por lo que se refiere a sus domicilios y que esta experiencia queda reflejada en sus personajes, razón por la cual ni la crítica de género, ni un análisis meramente

⁸⁰ Para profundizar la relación de la escritora con la política y con el Partido Comunista, cfr. Clerici 2002: 290-298.

⁸¹ *Ibíd.*

político terminan de resolver los matices de una personalidad siempre atraída por el cambio, la huida y una forma de nomadismo que tiene como ejes las ciudades y los trenes.

En el capítulo anterior hemos visto ya la relevancia de la actitud *flâneur* como elemento central en la producción de ambientación napolitana; me detendré ahora en algunos nudos de la producción milanesa en los que se aprecia la experiencia del espacio urbano como lugar de paso. Es en este sentido que encontramos en la obra de Ortese lo que podríamos llamar un sub-género del género de viajes: el viaje dentro de la ciudad. La ciudad moderna ofrece muchas facetas y posibilidades tanto para sus habitantes como para los viajeros que la atraviesan y se configura así como un espacio peculiar de la literatura y la crónica de viajes. «La experiencia del viajar ha sido un componente básico de la existencia; por ello el *homo viator* no es producto de una época determinada, sino que atraviesa todo tiempo desde la más remota antigüedad»; (Popeanga 2010: 282); sin embargo, si el viaje en sí es una experiencia antigua, el viaje dentro la ciudad es más bien una práctica que aparece en época moderna. Se trata de una práctica referida a la ciudad marco de la gran literatura decimonónica, con sus viajes iniciáticos y el descubrimiento de todos sus componentes, hasta los más lóbregos.

El viaje dentro de la ciudad se organiza en torno a espacios intermedios que lo facilitan y señalan. Si en el ámbito rural la posada es por definición el lugar donde el viajero descansa durante su recorrido, en la ciudad moderna, lugares de paso y de transición como los hoteles no son únicamente prerrogativa del viajero en sentido estricto: «en el plano de la ciudad, el hotel puede ser el lugar de una noche de amor, testigo de una muerte, o simplemente espacio multiusos» (Ibíd.: 283). Una de las características de estos espacios intermedios urbanos es su capacidad de abrirse a una

amplia tipología de situaciones. Cualquiera puede perfectamente pernoctar en un hotel en su propia ciudad, sin necesidad por ello de ser un espía, de haber cometido algún acto ilícito o como consecuencia de cualquiera otra circunstancia excepcional. Existe, además, una situación intermedia entre la casa y el hotel; tal es el caso de las casas de huéspedes que se encuentran a mitad de camino entre «el hogar privado y el espacio público»

Su ambigua situación, poco marcada en el plano arquitectónico (las pensiones no se proyectan ni construyen como tales, sino que a tal efecto se habilitan viviendas particulares), reciben, sin embargo, un amplio tratamiento literario (Balzac, Flaubert, Zola, Galdós, Baroja...) (Popeanga 2010: 285).

La lista de escritores que han tratado en su obra estos espacios intermedios es, desde luego, extensa. A esa relación hay que añadir a nuestra escritora por lo que hace al cuento *Le piramidi di Milano*, un relato publicado en 1958 y cuyo núcleo formará parte después de la mencionada novela *Poveri e semplici*. En aquel se lee la descripción de una casa para huéspedes de Milán, evocación del lugar en el que efectivamente Ortese vivió durante un tiempo: «Le case albergo sorgono in tre punti differenti. Lontante l'una dall'altra, e ben distaccate anche nell'aspetto da ogni altra casa della città» (Ortese 1986: 75). Se trataba, en efecto, de una institución pensada para ofrecer un primer alojamiento a los numerosos emigrantes que llegaban a Milán. Ortese se detiene en una descripción detallada de sus habitantes, por lo demás hombres y mujeres procedentes de un entorno rural o provinciano pequeño-burgués y sin ningún tipo de apoyo familiar. Encontramos, en efecto, enfermeras, maestros, periodistas en prácticas, sastres o albañiles y las habitaciones parecen hechas a medida para gente empeñada en levantarse socialmente: espartanas y prácticas, y con cierto aire higiénico-hospitalario.

Llama la atención, y resulta además un enfoque muy interesante, que se sitúe en relación con este tipo de vivienda peculiar la manera en que se van describiendo las demás casas y edificios, como si mirada desde un punto anodino e inusual, la ciudad se pudiera ver con una perspectiva nueva:

Queste sono, per buona parte, le case un po' vecchie e uniformi di un paese, con la facciata color caffelatte e il tetto rosso; oppure sono le alte case di cemento, di acciaio, di marco e di vetro (soprattutto vetro), dell'edilizia moderna. Sono, in una parola, l'Ottocento e il Duemila, la Pianura padana e New York (Ibíd.).

Se trata a mi modo de ver de una de las descripciones más sugerentes jamás escritas sobre la ciudad de Milán. Desde ese espacio intermedio de la casa-hotel, donde la ciudadana se confunde con la viajera y el punto de observación parece favorecer una prospectiva completa, Ortese ve «quella sua indefinibile atmosfera tra paesana e avveniristica, intima e agghiacciante, poetica e brutale insieme». El punto de observación es, quizás, perfecto para un escritor y en particular para una escritora como Ortese, cuya personalidad se debatía entre el deseo de una estabilidad laboral y doméstica, y la aventura del reportaje, la poética de la noche y de la calle o la sinfonía de los trenes.

Escribe Ortese con respecto a esa tipología de casa

In mezzo a questo insanabile conflitto di tendenze, di stile [...] – l'eccesso del sentimento e della ragione – l'architettura delle Case albergo ha il senso di una virgola in una frase convulsa. È il segno di congiunzione tra il tempo passato e il futuro, sta tra il buon senso e l'incubo, è una raccomandazione di solidarietà e di modestia, guasta da una pretesa di fantasia, irrigidita da una volontà di giurisdizione (Ortese 1986: 76).

La contradicción de este espacio intermedio se describe a través de una secuencia de polarizaciones: razón/sentimiento; pasado/futuro; sentido común/pesadilla; fantasía/reglas. Unas circunstancias quizás perfectas para la escritora, que puede así medir toda la complejidad de la ciudad de Milán. Una ciudad generosa en asignar a los más pobres ese tipo de vivienda, pero pidiendo a cambio una actitud rigurosa y trabajadora, una voluntad de mejora y de inserción en el mundo productivo, que, por otro lado, permite la existencia de esa misma generosidad. No se trata de caridad, sino de un apoyo condicionado: «dice tutto del nostro tempo: l'intenzione di assistere l'uomo, e il disprezzo misterioso dell'uomo».

¿Por qué Ortese habla de desprecio? El desprecio ha de entenderse aquí como la contrapartida que se pide al forastero, al pobre, al marginal: entrar a formar parte del sistema productivo moderno, sistema este visto por Ortese como una locura que no distingue entre medios y fines. La tendencia al barroquismo, siempre presente en la autora, se enciende en este breve relato cuando describe las casas-albergues, espacios que resultan ser a la vez torres racionales de oportunidades y construcciones casi carcelarias. En ellas sus huéspedes-habitantes están separados por sexos, controlados en sus horarios, vigilados en sus conductas. Pueden recibir visitas, como los presos o los enfermos, a un horario determinado. Todo este aparato de control sirve para un supuesto bien común: el correcto funcionamiento de una colectividad heterogénea, en la que el pobre se mezcla al maestro, el estudiante extranjero a la viuda, el jubilado al artista. La intención de semejante forma de control organizado es, desde luego, racional y positiva, aunque a los ojos de Ortese, sus efectos indeseados sean inevitables:

Pesa, su ciascuno di questi cittadini, uomini e donne, giovani e anziani, intenti tutti, più o meno, a guadagnarsi duramente la vita,

immalinconiti tutti, più o meno, dalla mancanza di una casa [...] (Ortese 1986: 77).

Estas páginas son un ejemplo muy interesante de la doble alma de Milán a la que me he referido antes. Se trata de esa característica de la línea lombarda, la dicotomía entre una tendencia de orden como premisa a la inclusión social que la ciudad de Milán ofrece a los que llegan desde fuera, y una tendencia contraria de agobio y asfixia por exceso de organización. Una dicotomía que, hemos visto, puede llegar a generar deseos, más o menos conscientes, de huir o de incendiar incluso los edificios más emblemáticos del poderío económico. En el relato de Ortese, en efecto, Milán aparece como la ciudad «industriale e medioevale, affarista ed ascetica, spregiudicata e prudentissima» siempre atenta a individuar a los que interfieren de manera delictiva con el orden establecido, un orden que tiene como contrapartida «la condizione prima del silenzio: la solitudine» (Ibíd.).

En las palabras con las que la escritora describe su percepción de la repetición obsesiva de la ordenación racional presente en las casas-albergues, se adivina la locura milanesa ya descrita por Gadda y explicada por Alberto Arbasino:

Oltre duecento finestre, oltre duecento globi, oltre duecento stanze con doccia, una sopra l'altra, una accanto all'altra, tutte perfettamente simili a quell'una che vediamo; tutte con gli stessi mobili ingenui e, in questo luogo, incomprensibili, sistemati nello stesso modo per tutte le duecento stanze: il letto del numero 12 sopra e sotto il letto dei numeri superiori e inferiori; l'armadio del numero 13, sopra e sotto l'armadio dei numeri superiori e inferiori [...] (Ibíd.: 80).

En esa percepción está presente, al mismo tiempo, la atracción por un tipo de belleza secreta que se encierra en semejante orden, hasta llegar a una comparación con las pirámides por su forma abstracta y por un secreto impulso atemporal que las acerca a

los cementerios: «altissime e scintillanti, create col lavoro di migliaia di braccia, sotto la spinta dell'intelligenza, custodiscono delle salme. Sono le piramidi di Milano» (Ortese 1986: 80). La doble relación, de atracción y repulsión, que el espacio intermedio de las casas para huéspedes produce en el citado cuento de Ortese, es probablemente una síntesis perfecta de la poética del espacio en la obra milanesa de nuestra escritora.

3.4 La atracción por el espacio inestable: la estación de ferrocarril.

Hemos ya resaltado la relevancia de la actitud *flâneur* como un elemento central en la producción de ambientación napolitana de la autora. Me he ocupado después, a lo largo del presente capítulo, de aspectos de su producción milanesa relacionados con la formación de un universo interior, muy ligado en este periodo al valor poético de la morada o, si se prefiere, de la falta de una morada estable, proceso ése que permite identificar elementos de la producción milanesa en los que se aprecia la experiencia del espacio urbano como lugar de paso: así, la centralidad de la casa a la que me he referido con ocasión del relato *Masa*, corresponde solo a una de las funciones que los espacios domésticos desempeñan en la obra de Ortese. Existen otros espacios domésticos como es la casa de huéspedes, a mitad de camino entre el hogar privado y el espacio público, lugar del que se ocupa nuestra autora en el cuento *Le piramidi di Milano*.

Nos ocuparemos ahora de otro espacio significativo en la obra de Ortese de ambientación milanesa: la estación de ferrocarril, simbólica intersección de la entrada y la salida de la ciudad, un lugar en definitiva que ejerce sobre la escritora una continua fascinación en cuanto significa el cruce de todos los caminos.

Es conocido como la llegada del ferrocarril es un fenómeno determinante para la fisonomía de la ciudad moderna, pues configura de forma simbólica – y a veces incluso como realidad sobre el terreno – la substitución de las antiguas puertas, generalmente colocadas en la muralla; serán las entradas de la nueva época, a menudo monumentales y solemnes, estrechamente ligadas a la técnica y a la industria de la época. Antes de que el avión cobre importancia como medio de comunicación de masas, y que el aeropuerto se configure como un brazo que la ciudad lanza hacia lo lejos, la estación de ferrocarril, especialmente aquella que destaque por su carácter marcadamente monumental, resume, real y simbólicamente, todas las funciones del entrar y salir, incluso más que la autovía, cuyo equivalente a las puertas se colocan en las afueras de la ciudad.

La importancia de las puertas para definir el complejo sistema simbólico de la ciudad es fundamental. Escribe al respecto Sansot en su ensayo sobre la poética de la ciudad:

Une ville, comme une maison, pour devenir une demeure, semble les réclamer [les portes] impérieusement. Quand elles n'existent point, nous perdons les moments précieux de l'entrée et de la sortie. Sans ces passages solennels qui valent mieux que la réalité à laquelle ils introduisent, la ville en quelque sorte, disparaît [...] (Sansot 1973: 81).

Las estaciones, por lo tanto, dan un sentido de amplitud a la ciudad, porque formalizan, de manera solemne, un marco de significación sin el cual, de alguna forma, la misma ciudad moderna, privada de las murallas que durante siglos marcaron su perímetro, desaparece⁸².

⁸² Sobre la dificultad de entender los significados de la ciudad, podemos remitirnos al poema ya citado de Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*, como ejemplo del cortocircuito que se genera cuando la metrópolis impide un recorrido, que permita no solo la entrada y la salida, sino un movimiento claro en su interior.

En varios cuentos de Ortese encontramos distintas estaciones e interminables viajes en tren, debido tanto a su actividad como periodista, cuanto a su eterno viajar; de entre ellos he elegido *Una notte nella stazione*. Se trata, como en otros casos - ya sabemos cómo el material periodístico se transforma fácilmente en la obra de Ortese en material literario- de la reelaboración de un reportaje encargado por un diario sobre la *Stazione centrale* de Milán.

En los años en los que Ortese escribe, a finales de los cincuenta, la estación no había sufrido todavía el proceso de deterioro simbólico y funcional de nuestros días⁸³. Es más: monumental y grandiosa, la *Stazione Centrale* fue hasta los años setenta la entrada a la ciudad para los miles de inmigrantes que procedían del sur, la primera visión de la modernidad, que ofrecía toda su opulencia y poderío. Emblemática es la escena, en ámbito cinematográfico, de la llegada de la familia meridional en *Rocco e suoi fratelli* de Luchino Visconti, a la estación de Milán. La película, de 1960, es de dos años posterior a la primera publicación de *Silenzio a Milano*, donde se incluye el relato-reportaje del que me serviré para analizar ese aspecto de la experiencia del espacio urbano en la obra de la escritora relacionado ahora con la estación de ferrocarril.

Si las estaciones de trenes, para muchos escritores, pintores y directores de cine, funcionan como un símbolo muy potente de la ciudad moderna, un atento análisis de su funcionamiento puede describir, por metonimia, toda la complejidad del funcionamiento de una ciudad. Ortese añade, una vez más, otro tipo de perspectiva que pueda iluminar lo que normalmente queda a oscuras: se trata de la noche, que funciona como espejo insólito de la ciudad, de la misma manera que, desde la perspectiva insólita de la casa

⁸³ «La estación [...] ha perdido su ascendiente social. Muchas estaciones han sido abandonadas, otras se han transformado en estaciones para trenes de cercanías y de metro» (Popa-Liseanu 2010: 63).

para huéspedes, su mirada había dibujado una descripción distinta y altamente poética de Milán.

El relato *Una notte alla stazione* empieza con la descripción detallada de un encuentro con un anciano y gris inspector ferroviario, al que la escritora se encomienda para conocer el funcionamiento técnico de la estación:

Noi avevamo alcune domande da fargli, inerenti al funzionamento della Milano Centrale: movimento dei viaggiatori, di treni; andamento del servizio; sue eventuali difficoltà; numero delle unità in servizio locale; notizie, infine, intorno al bilancio generale delle spese e delle entrate [...]. Da questo avremmo preso lo spunto per un articolo abbastanza tecnico (Ortese 1986: 6).

Vemos aquí como la estructura del relato revela su origen, el reportaje, y lo engloba en la ficción, precisando, de esta manera la insuficiencia de la mera transcripción de unos datos estadísticos, que no serían capaces de explicar el verdadero funcionamiento de un organismo tan complejo. La reacción del inspector, de hecho, es de estupor e incertidumbre, en cuanto, desde su perspectiva, el reportaje revela «l'errore dell'impostazione». A partir de este momento el gris funcionario se transforma: ya no es un simple testigo, sino es un personaje de ficción con un claro papel de acompañante. Como si quisiera encaminar el reportaje hacia una dirección más adecuada, el inspector saca de un cajón, en lugar que unas tablas numéricas, una fotos aéreas de la estación, en las cuales *Milano Centrale* aparece como «un corpo di ragno appiattito al suolo con le zampe aperte». A partir de esta metáfora animal, inmediatamente, el relato cobra fuerza estética, gracias al despertar de la potencia metafórica, que el más exhaustivo informe técnico no hubiera podido proporcionar:

Chi dai rettilinei ghiacciati l'inverno e calcificati dal sole l'estate, e infine da quella foresta di pietra vivente ch'è la capitale del lavoro italiano, si porta fino a questo monumento, per conoscerlo, e s'addentra nei suoi fianchi, non può, proprio a causa di un evidente contrasto, non notarne queste particolarità, degne di un'antica cattedrale: la grandezza e le tenebre (Ibíd.: 9).

En efecto la comparación de *Milano Centrale* con una catedral es evidente. El proyecto, de 1912, terminado en 1930, se inspira en la *Union Station* de Washington. La fachada mide 200 metros de ancho y la bóveda principal tiene 72 metros de altura: unas proporciones decididamente grandiosas que, junto con las esculturas, las imponentes columnas y los mármoles de las grandes escaleras, acercan este lugar a un templo. Ortese no puede evitar, a pesar del cambio de tono del relato, respecto al reportaje periodístico que le precede, citar algunas de las magnitudes que dan cuenta de su grandiosidad. De esta forma, el acercamiento a la estación como objeto o monumento es todavía superficial y corresponde a la imagen inmediata y corriente para cualquier viajero. Sucesivamente la descripción sugiere otro tipo de visión: como ya en otros relatos de la escritora, el yo periodístico, el que firma normalmente un reportaje, acaba confundiéndose con un yo literario. El resultado es una extraña mezcla entre la reportera y la escritora Anna Maria Ortese, en cuanto el lenguaje adoptado va adaptándose a las nuevas circunstancias de la escritura, sin que con esto se pierda la sensación de un relato proporcionado por un testigo ocular, propio del periodismo, al cual se suma la invención metafórica y la sutileza analítica del punto de observación propio de la literatura.

La verdadera esencia del lugar se desprende, en efecto, del contraste entre «la retorica, il gergo classico, la pienezza funeraria di questa architettura e gli uomini, la folla di italiani anonimi» (Ibíd.: 12). Y para mejor observar el gentío que incesantemente va y viene por los andenes, transita por los vestíbulos – grandiosos

como las naves de una catedral – o mira los doscientos relojes que marcan el ritmo frenético de la vida, la reportera Ortese decide comprar un billete para ir a Monza, un *escamotage* que le da el derecho a quedarse toda la noche en la estación, hasta la salida del tren, de madrugada.

Comienza de esta manera a revelarse en profundidad la vida de la estación, llena de encuentros y de historias, que van emergiendo poco a poco de una masa informe en perpetuo movimiento, como es el case de un anciano caballero que espera el tren directo a París o de una familia calabresa que vuelve al sur para siempre y cuyos miembros toman cuerpo, color, vida. Es la atemporalidad de la espera la que une a los pasajeros que esperan los trenes de la madrugada, en una situación intermedia entre la ensoñación, el miedo y la confianza. Vemos, además, como el dinero y la posesión de un billete permiten quedarse dentro del recinto ferroviario en horarios insólitos, aunque la estación va poniendo de manifiesto su carácter permeable, en el que las reglas pueden ser fácilmente incumplidas.

Con la complicidad de la velada nocturna se revelan a los ojos de la escritora los distintos niveles de la estación. No todos los andenes, por ejemplo, son iguales: «davanti all'espresso di Parigi, l'atmosfera era un'altra» (Ortese 1986: 24), en cuanto, visto desde fuera, el tren para la capital francesa parece una casa feliz, con cortinas de terciopelo y cabellos rubios esparcidos sobre almohadas limpias.

En otros andenes la voz narradora descubre a muchas y diferentes personas: un profesor amargado, que ha perdido toda esperanza; los componentes de un equipo de futbol «che per nessun motivo avremmo supposto si potesse fermare lì» llegando de Zúrich, directos a Roma, que no expresan nada en sus potentes rostros «se non una completa incoscienza, un trionfo oscuro, di muscoli»; un chico y una chica,

probablemente hermanos, con un aire de duelo y de espera trágica, como de alguien que tiene que emprender un largo viaje para ir a una cita horrible, probablemente un funeral.

Conforme va avanzando la noche, el cansancio deforma los rostros al punto que acaban confundiéndose con las expresiones de los marginales que buscan en la estación un refugio para la noche, mientras los guardias, afanosamente, intentan echarlos. De esta manera la vida se revela al desnudo, con sus miserias repartidas en cada individuo. La primera luz del amanecer, de hecho, ilumina el rostro de una mujer que llora, a pesar de su aspecto fuerte, resuelto y acomodado. Todos los secretos de los seres humanos parecen revelarse, ya que se trata de una mujer en edad madura, sin recursos de cara a la vejez, engañada repetidamente por los hombres: «forse lei non lo aveva previsto, questo, aveva perduto tempo» (Ibíd.: 40).

La poética de la estación se desprende de estas páginas confirmado así el poder evocador de los lugares de tránsito, en los que los distintos niveles de la sociedad se entrecruzan en un espacio reducido y revelando de esa manera a un ojo atento, matices de todo el conjunto de la ciudad que, fuera de este espacio particular, se presentan esparcidos en otros múltiples lugares.

Jean Paul Sartre reflexiona sobre un aspecto de la realidad de la ciudad en el sentido que cada lugar o elemento es siempre vivido en la ausencia de los demás elementos que la componen, por lo que la visión completa de aquella resulta imposible salvo como reminiscencia y escribe al respecto: «la ubicuidad de su ausencia: está presente en cada una de sus calles en tanto que está siempre en otra parte» (Sartre 19: 67). Desde esa perspectiva, la estación como micro mundo proporciona una experiencia de síntesis: dramática, reveladora y potentemente poética; la noche, como perspectiva

voluntariamente elegida, es el complemento que Ortese emplea para iluminar el contenido más íntimo de las vidas que en aquella se cruzan por azar.

3.5. Horizontalidad y verticalidad en el espacio urbano: metáforas en la frontera entre la inclusión y la exclusión.

El cuento *Una notte alla stazione* ha servido para analizar el significado de la estación de ferrocarril en la obra de Ortese correspondiente al periodo milanés, significado ligado inequívocamente a su potente evocación simbólica en tanto que punto de intersección de la entrada y la salida de la ciudad. Utilizaré también este material para, en un análisis espacial más amplio, entender y explicar las funciones de la ciudad de Milán en la obra de Ortese. Quiero referirme a los mecanismos de inclusión y exclusión que la metrópoli moderna genera tal como son observados, y ello ocurre a menudo, desde la peculiar perspectiva de nuestra escritora. Comenzaré atendiendo a una de las dos direcciones espaciales de la ciudad de Milán, la horizontal, reservando para más adelante el estudio de la verticalidad. Con este enfoque encontraremos frecuentes episodios literarios y artísticos de otros autores, que iremos poniendo en relación con sus cuentos.

Considerando la capital lombarda como un a modo de conjunto de vectores que delimitan su relación, tanto en un plano real como metafórico, con el espacio en que está asentada, veremos que hasta los escritores futuristas se rindieron ante la evidencia de su escasa propensión vertical. La ciudad de Milán se extiende en la llanura padana a partir de un núcleo circular de trazado medieval, según un movimiento que no encuentra obstáculos en ninguna dirección. A este respecto, escribe Filippo Tommaso Marinetti,

en los años cuarenta, en una obra titulada *La grande Milano tradizionale e futurista*, que la ciudad «si costruisce monocentrica in pianura» y el resultado de esta expansión es una «verginità futurista». Marinetti subraya una contraposición con las ciudades que, al contrario, «si appoggiano ad una collina in anfiteatro e seguono una ondulazione collinosa» (Marinetti 1969: 108) y de esta manera forman una tradición⁸⁴.

En su propensión a la expansión sin obstáculos, la ciudad parece instituir una relación cordial y no conflictiva con su entorno, generando «un'idea di allegoria o simbolo di uno sviluppo e di un collegamento democratici con e nel proprio territorio, con e nel proprio ambiente» (Ibíd.). Dicha expansión se configura, a nivel social, como tendencia a la inclusión de los forasteros⁸⁵, aspecto que he destacado al inicio del presente capítulo en mi análisis de la *illustre tradizione lombarda*: existiría, por lo tanto, un paralelismo entre la personalidad de la ciudad y sus características geográficas.

En efecto, encontramos con frecuencia en la literatura del siglo XX, páginas de escritores y poetas que subrayan el carácter horizontal, en lo geográfico, y democrático, en lo social de la capital lombarda. A título de ejemplo, el poeta Alfonso Gatto, nacido en Salerno, pero milanés en el sentido de pertenencia a la *tradizione lombarda*, describe su llegada a Milán y la relación entre el centro y la periferia de esta manera:

⁸⁴ Con respecto a las ciudades que tienen un monte o una altura significativa, leemos: «Cabe también que la ciudad fundada o crecida al pie de la montaña conserve el significado de su respectiva montaña sagrada como presencia tutelar. Por ejemplo, Roma respecto del Quirinal, París respecto de Montmâtre y Barcelona respecto del Tibídabo» (Ribera Lopis 2010: 27). Escribe Paolo Giovannetti, en un comentario a la obra de Marinetti: «Milano sarebbe cioè naturalmente anti-tradizionale e futurista, perché è in pianura e si estende in modo omogeneo, in antitesi alle città che si sviluppano in una geografia collinare, come [...] Roma, e il cui profilo sarebbe perciò intrinsecamente tradizionalista» (Giovannetti 2006: 66).

⁸⁵ La inclusión del entorno geográfico y de los forasteros se daría por lo tanto en paralelo. De la misma manera en que la ciudad se ensancha de manera apacible, los forasteros se integran convirtiéndose en milaneses. Acerca de la capacidad de la estructura de la ciudad de amalgamar lo exterior, espejo de su capacidad de integrar a los que vienen de afuera leemos: «Penso ai tanti poeti che diventano milanesi, che non sono in origine milanesi ma che non possiamo non considerare tali per il ruolo che hanno svolto in questa città, per l'immagine che attraverso le loro opere ne hanno restituito» (Giovannetti 2006: 70).

Con le prime strade dritte e silenziose, la città mi si è irraggiata intorno, uguale ed interminabile, sicché scoprirla nel suo cuore, nel suo monte di case mi è sembrato assurdo. Tutta piana e periferica, l'ho vista con piazze dalle aiuole semplici e dimesse: fabbricata da pochi giorni e qua e là ancora incompiuta nei cantieri (Gatto 1988: 41-42).

La monótona secuencia de calles, edificios y plazas, restituye un espacio plano que no corta de manera brutal la vista, en cuanto que la ausencia de imponentes elementos verticales⁸⁶ permite percibir la profundidad del espacio. Y en efecto, el cuento de Anna Maria Ortese, *Silenzio a Milano*, publicado 30 años después del escrito de Gatto, mantiene la descripción de un paisaje que incluye, puesto que ello es posible, la visión del horizonte:

Stasera, quando sono uscita di casa, la luna era bassa sull'orizzonte, rossa come un tuorlo d'uovo, circondata da un alone biancastro. Sotto, lungo il profilo nero dei campi, pochi lumi elettrici [...] e lo sferragliare pesante, solitario, dei treni (Ortese 2004: 446).

El cuento rememora la llegada de Ortese a Milán en un momento en el que la sensación de protección, de amparo racional y civilizador, que, en su línea de actitud inclusiva ya mencionada, ofrecía la ciudad, era completa. La escritora, como ya hemos tenido ocasión de advertir, era una mujer soltera, que huía del sur, considerado, desde su perspectiva, como un lugar demasiado expuesto a los principios caprichosos de una naturaleza enemiga. En el recorrido literario y filosófico de Ortese, lo terrible de la naturaleza ha de entenderse, no como un rechazo frontal, a la manera de Marinetti y de los futuristas, de todo lo natural o tradicional, sino más bien como la profunda

⁸⁶ La ausencia de desniveles o elementos naturales que puedan cortar la fluidez y la vista, contribuye ciertamente a esta sensación: ni un monte, ni una colina, puesto que los Alpes se encuentran a una distancia demasiado grande para dar la idea de una barrera. Mientras que en lo urbano, hemos visto, el único principio vertical de la ciudad es su Catedral.

conciencia de la desprotección de todos los seres vivos, sean estos humanos, animales o incluso vegetales:

Io avverto la potenza e la bellezza della natura, ne sono anche attratta, ma ciò che amo veramente è solo quella seconda natura dell'intelligenza, del lavoro e della solidarietà tra gli uomini, della loro vita morale e intellettuale. È solo nella tradizione umana che riesco a tollerare il mare, la luce, i venti; e per me gli ingegneri, i medici, gli artisti parlano, sull'ingarbugliato linguaggio della natura, l'unica lingua possibile (Ibíd.: 47).

La ciudad de los ingenieros, de los médicos y de los artistas era, desde luego, Milán. El deseo de protección, sin embargo, responde a la continua amenaza de lo impredecible de la vida, que ninguna razón ilustrada es capaz de controlar. Desde esta perspectiva, la presencia de la luna, en lugar que anunciar un idilio nocturno, aparece como una amenaza de la naturaleza:

Che cosa ci difende da questa luna, da questa natura, dalla nostra solitudine di esseri valutati e curati soltanto in ragione dei nostri averi, e, se questi averi non esistono, affidati alla sorte? [...] che cosa significa essere uomini e donne a Milano, se non abbiamo dalla nostra una fortuna e un vigore eccezionali, se siamo rimasti poveri? Nulla assolutamente [...] e la città [...] ripete innocente, ogni giorno, l'inno della sua retorica (Ibíd.).

En estas páginas descubrimos la cara opuesta de la ordenada expansión económica y la consiguiente integración de las gentes más pobres en los años del *boom* económico. Ortese conoce directamente la exclusión y forma parte de aquellos que no alcanzan un nivel de vida suficiente para vivir dignamente, de aquellos que experimentan cotidianamente la angustia del esfuerzo que la gran ciudad exige a sus quienes, en definitiva, conocen la ausencia de justicia en la distribución de los recursos.

Desde esta experiencia, la presencia de la luna en un paisaje horizontal urbano se convierte en metáfora de la batalla entre la naturaleza-injusticia y la ciudad-razón.

La dinámica, según la cual cada ser humano se encuentra dentro o fuera de la vida de la ciudad, está determinada, ante todo, por el dinero. De manera que aun estando físicamente dentro de aquella, se puede quedar uno en sus márgenes, batallando para alcanzar una integración efectiva que puede fracasar. Esta situación lleva a construir una ciudad paralela, la otra ciudad de los marginales y de los pobres, magistralmente descrita en la película *Miracolo a Milano*⁸⁷.

Sin alcanzar el rango épico de la película de De Sica, encontramos en otro cuento milanés de Ortese un incidente que, una vez más, tiene su origen en la naturaleza, y que se revela capaz de modificar la percepción del espacio urbano. *Incontro col girasole*, empieza, no por casualidad, con el dinero, ya que sin él en una gran ciudad no se puede hacer nada:

Una mattina mi trovai molto denaro in mano: più di ventimila lire. C'era da perdere la testa. Avevo già pagato la mia stanza e quel denaro significava: un golf di lana rossa [...]; dieci giorni di cotoletta con patate [...]; una risma di carta da cinquecento lire e un nastro nuovo per la macchina, [...] poter correre tutta la mattina, in auto o a piedi, entrare due o tre volte in un bar, lo splendido Motta, del Duomo, o il Colombia di San Babila, o il Brera di via Fiori Chiari, dove si incontravano tutte le conoscenze” (Ortese 2006: 23).

Todas las posibilidades están abiertas y la voz narradora describe el paseo que emprende felizmente, con ese dinero que garantiza la «entrada» en los bares, en las

⁸⁷ Vittorio De Sica pone en escena en esta película la fábula de un huérfano que establece una profunda red de amistad y solidaridad con los excluidos, los marginales y los sin techo de la ciudad. Milán es vista desde fuera y las esporádicas entradas en ella generan frustración y malentendidos para los que no dominan los códigos y las pautas de comportamiento, hasta cuando, de manera liberadora, los habitantes de la ciudad paralela toman la plaza del Duomo, volando sobre las escobas de los barrenderos, en una épica escena final.

tiendas, en las papelerías, en los lugares, en fin, que vertebran una ciudad moderna, emprendedora y trabajadora. Sin embargo, después de haber atravesado unas cuantas calles, un girasol muy alto interrumpe aquel paseo. Se encuentra plantado en un pequeño jardín entre dos casas y es, desde luego, una presencia extraña en una ciudad como Milán, cuyos inviernos son fríos y, sobre todo, cuyo cielo se caracteriza por la ausencia del sol, sea por las nubes o por la constante presencia de una capa blanca de humedad y contaminación que cubre el cielo. Ortese define perfectamente este cielo como «un vasto sipario d'avorio»: la aparición de un girasol y el contraste del amarillo intenso con el cielo color marfil, producen de inmediato en la escritora la reacción de detenerse, de quedar parado antes de expresarse sobre algo importante:

Ho sempre sentito una grande amicizia per i figli della natura e così mi fermai, mettendo il viso tra i ferri del cancello, e gentilmente (come se non sapessi!), gli domandai: «che hai, fiore caro?» (Ibíd.: 24).

El diálogo entre la mujer y el girasol nos lleva a conocer otra forma de estar dentro de la ciudad: como cautivo o desterrado. La flor, en efecto, no está en su lugar y sufre por la ausencia del sol, pertenece a otro clima y ha sido decisión de otros la que la ha llevado a Milán: «è come se fossi qui per caso. Una notte mi ci portarono, certo venni da altrove, non ho pace, mai, non so che fare». La escena siguiente, que quizás sea la de mayor intensidad poética del cuento y que recuerda momentos de *Miracolo a Miano*, un sutil rayo de sol atraviesa la capa de marfil y el girasol mueve la cabeza en busca del contacto con la luz.

Conforme va avanzando la narración, se afirma la correspondencia, por equivalencia, entre la protagonista y la flor, y descubrimos así que no es el girasol el

único desterrado. Entonces el sol interviene en la conversación y dirigiéndose a la protagonista le recuerda la época durante la cual ella vivía en otro lugar, en el sur, donde todos eran más felices, puesto que, en Milán, ninguno de los tres encuentra su lugar: «è tutta la mattina che cerco di uscire dalla mia casa, passeggio in questa città, ma non trovo una finestra, una porta» (Ibíd. 24).

La capa de marfil, que impide vivir plenamente al sol y al girasol, es también para la mujer un obstáculo difícil de superar, aunque por un momento se había hecho la ilusión de que con el dinero reunido podía llegar a formar parte de verdad de aquel lugar. El sol le recuerda, sin embargo, la época en cual la vio caminar de manera feliz, y para designar el lugar donde esto ocurría utiliza el adverbio «laggiù», allá abajo, forma común utilizada por los meridionales afincados en el norte de Italia para referirse al Sur.

No solamente aquí, también en otros escritos Ortese utiliza la expresión «salendo a Milano»; merece la pena detenerse por un momento en estas formas del habla coloquial: “salire/scendere” (subir/bajar) como formas comunes para decir “ir al norte/ir al sur”. En ciudades como Milán o Turín los inmigrantes no solo entraban, sino que subían. El movimiento hacia arriba estaba también ligado metafóricamente a la mejora, verdadera o presunta, de las condiciones de vida.

La verticalidad de Milán está presente en la obra de Ortese en la dirección ascendente que conecta la ciudad con los lugares pobres de allá abajo («laggiú»). Entrar en Milán, para la escritora, equivale por lo tanto a “subir a Milán”, subir de condición, intentar vivir como mujer independiente, por su propio trabajo como escritora y periodista. Las contradicciones y limitaciones de semejante apuesta se reflejan en los cuentos de los que nos hemos ocupado.

En el relato del girasol se insinúa, además, una duda: puede que esta ascensión no sea tal, pues el mismo sol recuerda haber visto a la mujer del cuento, cuya cercanía con Ortese es casi una identidad, en unas circunstancias bien distintas y, probablemente, mejores: «camminavi sempre, camminavi per giorni interi, attraversando le colline» (Ibíd.). La mujer *flâneur* del sur evocada por el sol, que se corresponde muy bien con la adolescente sin rumbo fijo, descrita en el capítulo dedicado a la etapa napolitana de la escritora, no tenía, en cierta medida, nada que envidiar a la mujer que busca en el norte los objetivos de libertad económica, artística y moral. Las palabras pronunciadas por el sol infunden en la protagonista una profunda melancolía y por reacción la mujer reprocha al sol haber sido la causa de su partida, pues sabemos que la naturaleza representa en la obra de Ortese la causa del aletargamiento de la razón, adormecimiento que provoca la injusticia. Enfrentado a esta acusación el sol, sin embargo, se defiende con profunda comprensión y compasión acerca del destino de todas las creaturas: «perdonami [...] cerchiamo tutti un'altra cosa».

Con estas palabras el sol desaparece dejando a la mujer y el girasol tristes y desamparados. La flor, un ser natural y desprovisto de protección, no entiende el porqué de unas circunstancias tan adversas. La mujer, por otro lado, comprende que, en el fondo de su alma, el único deseo que realmente mueve su anhelo de felicidad es el sol de «laggiú». De este modo el dinero que al principio del relato le iba a permitir entrar a formar parte de la ciudad de manera plena, se convierte en triste papel inútil: el paseo por las calles, que había empezado de manera tan alegre, pierde su resplandor bajo de un cielo color marfil:

Camminai tutta la mattina per la città immersa nell'aria tiepida e morta: le strade mi venivano incontro come sogni inutili; i negozi che

mi avevano fatto fantasticare, li mortificavo con la mia indifferenza. Ogni tanto le mani toccavano nella tasca del cappotto quei molti biglietti da mille, e dovevo abbassare il viso perché le lacrime non si vedessero (Ibíd.: 25).

3.5.1. Otras circunstancias de exclusión e inclusión: la ciudad vacía.

A lo largo de este capítulo dedicado a la obra milanesa de Ana María Ortese, ya hemos tenido ocasión de advertir lo que considero una peculiaridad de su escritura: su capacidad de adoptar puntos de vistas diferentes, que cabría incluso calificar a veces como marginales, y desde los cuales la escritora nos lleva a divisar una realidad que percibimos distinta a lo que suele ser la percepción usual. Es el caso del relato del que me ocuparé a continuación. En él funciona ese mecanismo consistente en incorporar un enfoque peculiar, por la adopción de una mirada reveladora de aspectos que de otra manera quedarían ocultos. La relación espacial, dentro/fuera, se hace especialmente compleja durante el verano, cuando el flujo de las vacaciones modifica por completo el entorno urbano. La ciudad desierta, junto con la singular existencia de unos testigos silenciosos, es el enfoque que nuevamente permite a nuestra escritora penetrar en las facetas secretas de la vida de la metrópoli.

El vaciamiento prácticamente completo de las grandes ciudades durante el periodo vacacional se ha reducido notablemente hoy en día, como consecuencia de la modificación de las estructuras económicas y productivas. Hasta hace pocos años, sin embargo, si hubo una ciudad en Italia de la cual huir en los meses más cálidos, sin duda, fue Milán. La humedad propia de la llanura padana durante el verano, junto con la ausencia de bosques o de colinas, exasperaba cualquier actividad cotidiana, convirtiendo la vida metropolitana bajo el sol de agosto en algo insoportable. En el

relato de Anna Maria Ortese, *Facce bianche a Milano*, la escritora describe así ese vaciamiento de la metrópoli:

Le grandi partenze incominciarono i primi di luglio. Già si respirava male nella città, che per la sua posizione in pianura raramente è visitata dal vento; una cintura d'aria calda, una massa di vapore appena più scuro dell'aria (per la presenza della fuliggine) la circondava come un muro, chiaramente visibile dal di fuori, la copriva come un tetto, e sembrava impossibile che lá dentro si potesse respirare come in tutti gli altri luoghi del mondo (Ortese 2004: 311).

La ciudad, en esa época del año, extiende sus tentáculos hacia diversos lugares veraniegos, a los que se aferran, según las circunstancias personales, sociales y económicas, los milaneses. Son las mismas personas que la habitan durante el resto del año las que de repente se descubren a sí mismas encerradas en un adentro insoportable. Semejante sensación de ahogo desata la locura de las salidas de masas, hacia Liguria, los Alpes, Suiza; Ortese, siempre atenta a la observación de la estratificación de clase, nos restituye un cuadro en el cual los primeros en salir son los acomodados:

Ogni sera lunghe macchine colorate e brevi macchine nere, rilevavano una famiglia, una coppia, una donna o un uomo soli; e bauli di cuoio, e valigie morbidissime, e necessaires tutti bianchi; raccoglievano anche il cane dei signori, elegante e malinconico come i signori [...]; e presto l'imboccatura dell'autostrada [...]: era, alle spalle, la capitale del lavoro italiano (Ibíd.: 312).

La salida de la ciudad se da por la autovía, una moderna puerta que remplaza a las antiguas, ya puramente simbólicas, Porta Romana, Porta Venezia, Porta Garibaldi: la muralla medieval con sus históricos accesos, ha sido substituida metafóricamente por

una boina de calor, capaz de filtrar en gris y marfil el mismo cielo, y en cuyo perímetro se abren unas vías rápidas de escape.

El ojo agudo de Ortese pone en estrecha relación estas primeras salidas con las segundas, las de los obreros y las de los empleados. Se trata en este caso de verdaderos éxodos bíblicos, originados por un mecanismo de imitación de las clases altas y que se sustenta y se reproduce a través de los medios de comunicación:

In un secondo tempo, mentre i rotocalchi cominciavano a dare commosse notizie della loro apparizione su questa o quella spiaggia, in questa o quella stazione montana, con indiscrezioni [...] su quelle personalità della vita cittadina [...], cominciò la partenza delle classi lavoratrici, uomini e donne impiegati nelle fabbriche, gli uffici di Milano, dediti alle attività più assillanti e modeste [...]. Partivano come liberi vitelli, cavalli, muli, sul binario di un'economia strettissima (Ibíd.: 312).

En el cuento *Facce bianche a Milano* la escritora, a través de unas pocas páginas, ejemplifica perfectamente la dinámica de subversión de los valores urbanos durante el verano, cuando los mecanismos de inclusión o exclusión funcionan exactamente al revés. Los que salen primeros son los más afortunados y solo después les toca a los trabajadores: el verano es por lo tanto la imagen especular de la febril actividad que gobierna la vida cotidiana el resto del año.

Algunos milaneses, sin embargo, no llegan nunca a salir y en efecto, el hecho de quedarse dentro aparece como la medida de la máxima exclusión: cuando la ciudad se convierte en un lugar atormentado por el calor se parece a una prisión o incluso, simbólicamente, a una tumba. Es una circunstancia parecida a la que se produce durante las grandes epidemias como la peste, el cólera o el tifus: quedarse dentro corresponde al

quedarse atrapado⁸⁸; salir afuera es, como bien nos enseña Boccaccio con su *Decameron*, tener una posibilidad de salvación. Para una ciudad como Milán además, la potencia simbólica de la enfermedad colectiva, cuya representación de la peste quedó inmortalizada por Manzoni⁸⁹, es especialmente vibrante.

En el cuento, la autora, después de una larga introducción dedicada a todos los medios y maneras de escaparse - trenes, autovías, equipajes y coches - se centra en los que se quedan y, asume, por así decirlo, la perspectiva de la ciudad vista por dentro, cuando la propia ciudad parece extrañarse de seguir existiendo. Un hecho resulta especialmente significativo: en verano la metrópolis no manda señales al exterior, sino que recibe mensajes desde el exterior, bajo la forma de noticias veraniegas o postales a los amigos y parientes. Ortese decide centrarse – y sabemos que en su caso la experiencia previa a este relato debe haber sido habitual – en el secreto de la ciudad, el secreto de esos rostros blancos, que ponen título al relato:

Le ferie, per una quantità di gente, non sono esistite. Ragazze, bambini, vecchi, uomini e donne, giovanissimi e adulti, molte facce bianche hanno aspettato, nascoste dietro la cortina decente di una finestra, il disperdersi quotidiano dell'afa nel refrigerio notturno, hanno spiato con una disperazione animale, nel soffio improvviso quanto raro del vento (Ibíd.: 315).

La voz narradora pasa revista a algunos de esos rostros blancos. Cada uno de esos rostros procura mantener la dignidad, a pesar de la imposibilidad de cumplir el

⁸⁸ Se trata de una temática que fue perfectamente explorada, hasta sus últimas consecuencias, por Albert Camus en *La peste*.

⁸⁹ En *La storia della colonna infame* Alessandro Manzoni relata un juicio que, durante la epidemia de peste en Milán en 1630, condujo a la pena capital a dos inocentes, acusados de difundir la enfermedad en la ciudad. La obra, que inicialmente iba a ser parte integrante de *I promessi sposi*, llegó a tener su propia independencia y se caracteriza por la reflexión acerca del poder de las ideas colectivas, o supersticiones, que pueden inducir a cometer horribles injusticias.

ritual colectivo de la regeneración. Para ellos, aunque el verano no haya sido verano, «l'inverno sarà invece un autentico inverno».

Una perspectiva parecida, que encontramos en otro relato, nos añade algo más sobre el papel que juegan las funciones espaciales de Milán en la obra de Ortese. Se trata esta vez de un relato de viajes, *Viaggio in Liguria*, en el que, como a menudo ocurre con la obra de la escritora, los géneros se confunden entre el reportaje y el cuento autobiográfico. Aprendemos como, durante un viaje a la costa de Liguria, conforme con las costumbres del verano, la escritora experimente una angustia que inmediatamente la empuja a volver a la ciudad:

Questo mio viaggio in Liguria non si può dire sicuramente un viaggio ragionevole. Intanto, da Savona, senza un vero motivo, sono rientrata a Milano e per più giorni mi sono abbandonata al senso di libertà e di riposo che emana da quel mare di pietra grigia, dai giardini, dai piccioni, dai buoni vigili. La sera andavo a rivedermi San Babila, tuta rossa e dorata di fronte all'Upim, con le sue belle figurine splendenti nel buio. Passavo sotto i portici e mi leggevo le ultime notizie (Ibíd.: 340).

Henos aquí ante confesiones propias de una “urbanita”: la escritora necesita escaparse dentro, o si se prefiere mantener un comportamiento que bien podríamos definir como un oxímoron. Sus placeres son la razonable libertad del cemento, de la piedra gris o la posibilidad de detenerse en fugaces y anónimos paseos para mirar los escaparates de unos grandes almacenes⁹⁰ en la plaza más comercial del centro de Milán. El relato sigue con la exhibición discreta de un listado de movimientos íntimamente cotidianos, sin casi derecho a ser nombrados por su trivialidad. Su relevancia reside en

⁹⁰ Cuando Ortese escribe este relato, los almacenes *Upim* eran el sinónimo de la ropa para las clases trabajadoras con pretensiones burguesas. Junto con *La standa*, la versión alimentaria, *Upim* significaba ciudad y cotidianidad, hasta el punto que para indicar a una persona cualquiera se decía “una commessa (una dependienta) dell'Upim”.

otra circunstancia: se trata de unos movimientos recobrados, gracias a la vuelta hacia dentro, y descritos, eso sí, con un estilo casi indiferente, como indiferente es la plenitud de los que habitan y disfrutan de la ciudad. Encontramos de nuevo, como en la novela *Poveri e semplici*, la misma función protectora y benévola de la ciudad y finalmente la mirada de la escritora ilumina lo cotidiano de una manera que resulta casi imperceptible: «Facevo tardi. C'era la luna alle volte, sul grattacielo. Era bello» (Ibíd.).

En esa ciudad al revés, el personaje-Ortese huye a Milán en pleno verano, mientras todo el mundo huye de Milán, para volver a adueñarse de los placeres de la *flâneur*; la mujer que trasnocha y es capaz de dejarse llevar por el flujo cotidiano de los elementos urbanos, hasta encontrar, por encima del rascacielos, una luna finalmente apacible y razonable. La cercanía de la luna y del rascacielos, en efecto, compone una sencilla y eficaz imagen, cuya aportación estética es íntimamente delicada. La inconsciente alegría y los movimientos sin rumbo, que, en el cuento del girasol parecen pertenecer solo a los años napolitanos, vuelven a aparecer justo cuando la ciudad de Milán se ha vaciado de sus contenidos principales, cuando las calles y los gestos son simplemente vividos, y no mecánicamente aprovechados u ordenadamente cumplidos.

El idilio urbano, sin embargo, dura poco, porque el viaje a Liguria, cuyo reportaje le había sido encargado por uno de los numerosos periódicos con los que la escritora colaboraba, tiene que seguir:

Purtroppo, le vacanze sono un dovere. Uno dopo l'altro, quei giorni incantevoli fuggivano. Eccomi all'ultimo, eccomi davanti a un'agenzia di viaggi acquistare il biglietto Milano [...] Santa Margherita Ligure" (Ibíd.: 340).

Después de haber invertido la dinámica dentro/fuera, restituyendo a la ciudad su centralidad, Ortese describe con simulado patetismo esos días que, según el sentir con que se suelen expresar los que están de vacaciones, se escapan, se van rápidos. Sus vacaciones, en cambio, son el descanso de su alma en la ciudad vacía. A la boina de calor que asedia la ciudad, la cual parece importar poco, contrapone otra barrera mucho más desagradable: la que le impide ver el mar en los pueblos de la costa, mientras, el mar de piedras de las plazas ciudadanas se le manifiesta apacible:

Non è che i paesi di mare non mi piacciono più, ma la loro visibilità, nei mesi estivi, è quasi nulla, a causa della fitta nube umana che oscura il paesaggio, e del trasferimento, in queste spiagge, di tutti i rumori e le ansie cittadini, di tutta quella rete di convenzioni, di obblighi, di interessi e di preoccupazioni [...]. Così, una sera, quando mi sono trovata davanti la folla che circondava i treni in partenza dalla stazione di Milano, ho avuto un momento di vertigine, e il mio pensiero è corso a San Babila con lo stesso moto appassionato, lo stesso slancio del cuore, lo stesso amaro saluto della mente di un abitante delle isole Hawaii che si trasferisse a Londra (Ibíd.).

El párrafo citado arriba podría parecer propio de una comentarista snob y acomodada que se queja de la muchedumbre que ha invadido las playas más chic del Mediterráneo. No es así: hay que recordar que para Ortese el descubrimiento de la ciudad en verano, en contraste con las vacaciones de los demás, es directa consecuencia de una pésima situación económica.

La peculiaridad de la visión de Ortese sobre la ciudad en relación con su entorno y, especialmente, con los lugares de ocio, vacaciones y reposo que le son complementarios y necesarios, no se sustenta en unas premisas de tipo intelectual. Se trata, como ocurre en muchos otros casos con nuestra escritora, de una sensibilidad que, sin acompañarse de una formación política o filosófica firme, le permite descubrir con

precisión, a la par en ello con refinados pensadores, las contradicciones de la sociedad de masas. Su celebración de la ciudad vacía responde a esa cualidad profundamente intuitiva de una mujer y escritora entregada a la continua búsqueda de la autenticidad de la experiencia, para el alma y para la razón. En este sentido la apacible descripción del cemento y de las calles vacías se nos revela como síntoma de un profundo deseo de libertad interior.

3.6. Un espacio público peculiar: el café de los artistas

Hasta aquí, nos hemos ocupado de una amplia muestra de textos cuyo análisis permite concluir que en la producción literaria de Ortese, la mirada de la autora se orienta a menudo hacia perspectivas insólitas. Puede ser este un buen momento para prestar atención a la relevancia que otorga la escritora a ese lugar tan determinante en la formación de lo que podríamos llamar paisaje o atmósfera literaria de las ciudades modernas: me refiero al café de los artistas.

Los espacios públicos, calles, plazas y demás lugares de encuentro son, desde luego, un elemento fundamental en la vida de la ciudad. En ellos se reúnen sus habitantes y se forjan los comportamientos que definen lo que podríamos llamar su personalidad ciudadana, más allá de aquellas funciones ligadas estrictamente al trabajo. El café especialmente, se asocia a la tertulia, a la discusión, al debate intelectual, de manera que estas aparecen ligadas de forma casi indisoluble a aquel.

El café representa, sin lugar a dudas, el escenario hostelero por excelencia en la literatura y en el cine. El aura bohemia que lo ha rodeado desde siempre, gracias a haber sido sede de tertulias políticas, artísticas y literarias [...] ha contribuido a encumbrarlo como un

espacio con encanto para el desarrollo de ficción literaria o cinematográfica (Muñoz Carrobles 2010: 158).

El café, territorio para iguales, donde se eliminan las diferencias que existen en otros ámbitos de la sociedad, en el trabajo o en la academia, ha sido sin embargo, como la mayoría de los lugares supuestamente públicos y abiertos y por lo menos hasta el comienzo del siglo XX, un lugar sólo para hombres⁹¹, asociado además a otras actividades varoniles, como el beber o el fumar.

Sin detenernos ahora en los aspectos relacionados con la cuestión de género, me ocupo a continuación, si bien de forma breve, de la tradición del café en la ciudad de Milán, para centrarme después en cómo se representa en la obra de Ortese. Este espacio tan característico y fundamental, como se ha dicho antes, en el paisaje literario de una ciudad, mantiene una tradición doble: por un lado, como en la mayoría de las ciudades europeas que se asoman al pensamiento ilustrado, los cafés en Milán se contraponen a las tabernas. Así la misma bebida que los caracteriza y los define, el café que despierta la razón, se contrapone al vino, que la adormece. La tertulia y la reflexión intelectual, en el café, se contraponen, por lo tanto, al canto y al frenesí de la taberna.

⁹¹ Tenemos constancia del escándalo suscitado por la presencia de una joven Sibilla Aleramo en un café: «[...] il caffè Annibal Caro diventò il ritrovo privilegiato della gente abbiente, compresi però anche quegli operai specializzati ed artigiani che si potevano permettere il cambio del vestito e la consumazione al tavolo. Ne dà conferma una gustosa cronachetta pubblicata nel luglio del 1892 da "La Sentinella di Osimo" e firmata da Rina Faccio (Sibilla Aleramo) con lo pseudonimo di Reseda [...]. Fra i clienti di maggior spicco c'era infatti l'ing. Faccio, direttore della fabbrica di bottiglie, che per primo dette l'esempio di una frequentazione regolare - cosa per l'ambiente del tempo piuttosto biasimevole - insieme alla moglie ed alla figlia maggiore» (Fucchi 1992: 273). La hija de la que se habla en estas memorias es la misma Sibilla Aleramo, que en la novela *Una donna*, publicada con gran escándalo en 1906, recuerda, en la primera parte, sus años de juventud y la estrecha relación con su padre, considerado como un hombre libre e independiente, que le trasmite, entre otras cosas, la costumbre de entretenerse en un café, en un ambiente, para la época, exclusivamente masculino. Esta breve excursión en los primeros escándalos generados por la presencia de una mujer en un café, nos recuerda cuan cercana se encuentra la época en la que algunos espacios públicos eran únicamente prerrogativa de los hombres.

Tan profunda fue la identificación del café con el pensamiento ilustrado, que en Milán se fundó una revista llamada justamente “Il caffè”⁹², impulsada por Pietro Verri, revista que representó en Italia el primer paso hacia una opinión pública al mejor estilo europeo⁹³. Los referentes eran, sobre todo, ingleses, con “The spectator” y “The tatler” como pautas para un moderno periodismo de opinión⁹⁴.

Giovanni Verga, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Elio Vittorini, Eugenio Montale, son solo algunos de los nombres que componen una muy larga lista de escritores que, con el tiempo, fueron forjando la centralidad de Milán en la literatura italiana, a la vez que daban notoriedad a algunos cafés de la ciudad. Ortese siente una apasionada atracción hacia el círculo intelectual milanés y piensa en el café como el lugar por excelencia para desafiar el azar de un encuentro emblemático que pudiera dar lugar a una entrada en el mundo de los artistas.

Veamos ahora, teniendo en cuenta esos aspectos personales, de qué manera relata Ortese la vida en un café de Milán a través de un cuento, *Sesto tavolo al «Cova»*, en el cual encontramos la evocación de la imagen literaria de la ciudad a la luz que irradia un lugar donde se reunían algunos de los nombres a los que me he referido antes:

A Milano, uno dei ritrovi più autorevoli per anni e memorie, come per posizione e buon gusto, è l'antico caffè Cova, di fianco alla Scala, all'angolo di Via Manzoni. La sera, tra le dieci e l'una di notte, d'inverno o d'estate, d'autunno o di primavera, conviene là quella

⁹² La revista “Il caffè”, más allá de su breve vida, entre 1764 y 1766, constituye, en un terreno más estrechamente literario, un momento importante para la literatura italiana, ya que en ella se plantea el avance con respecto al purismo parnasiano y al clasicismo retórico. Se ponen las bases, de esta manera, de la centralidad de la ciudad de Milán para la renovación literaria y artística del País, empezando un ciclo de atracción de los artistas, que durará durante todo el XIX y buena parte del XX.

⁹³ Para una reflexión acerca de los lugares de formación de una moderna opinión pública en Europa, se reenvía a la fundamental obra del filósofo alemán Jürgen Habermas (1962), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari: Laterza.

⁹⁴ Para un análisis en profundidad de la revista, cfr. Francioni 2005.

piccola parte della letteratura e dell'arte meridionale a Milano [...] (Ortese 2004: 396).

Lo primero que el cuento introduce es la tradición, en oposición a las modas de los nuevos cafés frecuentados por jóvenes pseudoartistas o pseudopintores. En el comienzo del relato escuchamos, como ya anteriormente hemos visto con respecto a las vacaciones, la voz de una comentarista conservadora de las antiguas costumbres de Milán, en absoluto interesada en las modas efímeras. Descubrimos, sin embargo, que son otras las características que tanto fascinan a la escritora: en el *Cova* se puede encontrar el Sur. En este café «tra l'accademia e il salotto» se pueden escuchar «pensieri sottili», se pueden observar «fronti che il tempo va lavorando in modo meraviglioso», se puede divisar, para los que son capaces de verla, «un po' di Grecia, con la sua purezza». Este pequeño milagro de inteligencia, elegancia y belleza, nada tiene que ver con la mundanidad del *Teatro alla Scala*, desde el cual, y solo a la hora en que terminan las funciones, alrededor de las 23, salen algunas «belle signore che [...] si riversa[no] a consumare eccitat[e] panini, birra, caffè» (Ibíd.).

Detengámonos por un momento en la contraposición entre el *Teatro alla Scala* y el *Caffé Cova*. Nos encontramos en la misma plaza de Milán y sin embargo que diferentes son. Por el teatro entran y salen personas elegantes y fascinantes, que se asoman con excitación, y por breves momentos, a otro espectáculo, él que ofrece el mismo café *Cova*. Los auténticos habituales del café, los artistas y literatos, son los auténticos protagonistas, con su sonrisa enigmática y la belleza procedente desde «tutte le province favolose del sud Italia, dalla Sicilia alle Puglie».

Empieza así una descripción de los artistas que llenan el local, como si de un gran espectáculo se tratara. El tono más contenido y objetivo del comienzo del relato,

proprio del género periodístico, se abandona en favor de una composición típicamente ortesiana, en la que los personajes asumen características, formas y hasta colores singulares:

Massimo Lelj, dalla bellissima maschera di cinico romano, è tra i primi ad arrivare [...] con un sorriso, qualunue siano il tempo, la salute, le notizie del giorno, così allegro, che immediatamente tutti si illuminano. [...] Di solito sono già ad aspettarlo lo scultore Pepe e sua moglie. Pepe è piccolo, snello, grigio, con occhi buoni e pungenti. [...] La moglie di Pepe è una siculo-brasiliana, giovanissima (non le si danno più di quattordici anni) e si chiama Adriana, cosa che lascia perplessi, perché il suo vero nome sembra Ines o Isabella o Ignazia, con un poco di Nueva España. [...] Ride sempre, qualche volta fuma e non parla mai (Ortese 2004: 397).

Aparecen, como en un belén napolitano, figuras curiosas, que se definen siempre por un detalle singular que cobra relevancia en el resto del conjunto, según la tendencia caricatural del arte popular partenopeo. Desfilan «uno scultore sardo, altissimo, nero»; «Enrico Somaré, dalla bella fronte e gli occhi allegri»; «Caterina Lelj, figlia di Massimo, una miniatura del Settecento, con capelli corti, biondissimi, alla Byron»; «Barbieri, suo marito, ha una voce stridula» (Ibíd.).

Aprendemos además algo importante, por una frase en la que aparece un verbo en plural, «quando Lelj è arrivato, hanno già preso un caffè, ma ne ordiniamo un altro»; se trata del hecho que indica como la voz narradora está incluida y comparte la armonía del grupo, pero también las angustias de los emigrantes, con el pensamiento que, de madrugada, se desliza inevitablemente hacia el sur. Más, cuando las noches al *Cova* pueden llegar a ser excesivamente melancólicas, «la Provvidenza ha tanti modi di consolare uomini dubbiosi, gente lontana dalla sua terra, e al Cova, uno dei suoi sistemi migliori, è quello di far entrare Quasimodo» (Ibíd.: 398).

Salvatore Quasimodo fue ciertamente una figura de las más destacadas en el ambiente literario milanés. A diferencia de Montale, que vivía en una especie de aislamiento glorioso, o de aristocrática no-participación a la vida de la ciudad⁹⁵, el poeta de Modica pertenece a esa estirpe de sicilianos cuya presencia en la ciudad constituía un hecho de por sí notable, como ya lo fue, a finales del XIX, la estancia de Giovanni Verga. Su vida, además, está íntimamente ligada a la de otro siciliano, Elio Vittorini, casado con su hermana, Rosa Quasimodo: para un joven escritor, poeta o literato, acercarse a Vittorini o Quasimodo era en sí mismo el comienzo y la posibilidad de una aventura intelectual.

Ortese describe la entrada de Quasimodo con detenimiento, como un *coupe de theatre* que modifica por completo la puesta en escena general:

Sotto la mano delicata del poeta siciliano, la porta a vetri del Cova si apre cautamente, e vivo e meraviglioso come persona vera, questo Ritratto di Gentiluomo Siciliano viene avanti. Di solito indossa un abito verde chiaro e sulla camicia di seta una cravatta grigio-argento. Da giovane, sembra che Salvatore Quasimodo fosse bellissimo: ora, caduti gl'inganni dell'età giovanile, rimane bello tuttavia al modo di un pugnale dentellato dalla ruggine (Ortese 2004: 399).

Quasimodo, se nos dice, mide todos sus actos y sus palabras en función de una latente competición con otro poeta, Del Fabbro⁹⁶, otro *habitué* del *Cova*, a seis meses de distancia. Sus pasos se hacen, por esta razón, melodramáticos, como si de un personaje de *Cavalleria rusticana* se tratara:

⁹⁵ La relación entre Montale y la ciudad de Milán, que aquí no trataremos, es peculiar e inclasificable: «Montale è vissuto a Milano, sottolineo subito, come potrebbe essere vissuto in qualunque altra città, come uno straniero o come un estraneo» (Cataldi 2006: 142).

⁹⁶ Se trata del poeta, musicólogo y traductor Beniamino Del Fabbro.

E Quasimodo avanza leggero e lento. Potrebbe raggiungere il sesto tavolo in due passi, ma indugia volentieri per un'inconscia sapienza. Del resto, procedendo a questo modo, Dal Fabbro, che di solito in un angolino al primo tavolo, avrà tutto il tempo di osservare il profilo del Siciliano, e rendersi conto che, ieri come oggi, Quasimodo non ha paura di niente (Ibíd.: 399).

En la descripción del poeta Ortese adopta una intensificación de la majestad iconográfica, según la percepción del mito del artista. El relato avanza, sin embargo, hacia una ruptura del aura infundida hasta el momento, a través de la minuciosa descripción de cada gesto del poeta. Hasta el “príncipe” Quasimodo, cuya entrada en escena, hemos visto, se parece a la del protagonista de un melodrama, manifiesta sentimientos triviales, discursos y vanidades pueriles de literato receloso. Es la otra cara de la belleza meridional: el infantil sentimiento del desafío y la indomable razón de la honra:

Infatti Salvatore Quasimodo, che scrivendo è in contatto con gli Dei, e potrebbe sbalordire e rapire gli amici con quello che sa della bellezza, della malinconia, dell'amore, in pubblico è il ragazzo convinto che tutti gli vogliono male, e smanioso di dispetti intesi a ricacciare le lacrime, fieramente, in gola (Ibíd.).

Con este cambio de tono y de mirada, Ortese anula la “cuarta pared” y, como los mejores autores teatrales del *Novecento*, modifica el estatuto del personaje, desvelando su condición como tal, y, a la vez, resignificando la función de los espectadores-lectores. Una vez *dentro* de la escena, aprendemos que todo cuanto brilla por el mito y la fama es siempre íntimamente humano, con sus miserias y contradicciones, hasta con el poeta más refinado, en el café más extraordinario de Milán.

La conclusión del relato, sin embargo, no es amarga y subraya la belleza de un ambiente intelectual, a pesar de sus miserias humanas: «d'inverno e d'estate, con

Quasimodo, grazia e pugnali perduti, *latomie* e dispetti, al Cova» (Ortese 2004: 400). Ortese nos recuerda que es hermoso soñar con un café literario, aun cuando se conocen sus íntimos secretos.

El secreto final de la aparición de Quasimodo y de su función simbólica en el espacio, de hecho, se encuentra encerrado en la antigua palabra, *latomie*, que la escritora pone en cursivas. *Latomia*, palabra de origen griego, indicaba el acto de cortar las piedras, y, por consiguiente, acabó designando las canteras a cielo abierto desde donde se extraían los mármoles. Su uso era doble - así como doble es el retrato del café Cova de Ortese - puesto que, una vez terminadas las obras de extracción de la piedras, las canteras servían como cárceles para los delincuentes y los esclavos. Las *latomie* más famosas y mejor preservadas hoy en día son las de Siracusa, conocidas en la antigüedad por las terribles temperaturas, frías en invierno y abrasadoras en verano.

La elección de esta palabra, además, es directa consecuencia de un poema del mismo Quasimodo de 1936, *Latomie*⁹⁷, contenida en la obra *Erato e Apellino*, estrechamente influenciada por los motivos órficos de ascensión y caída, resurrección y muerte.

Ortese, por lo tanto, en el cuento *Sesto tabulo al «Cova»* hace suyo el movimiento doble de la poesía órfica de Quasimodo, aceptando y amando - así como en la poesía del siciliano se ama la muerte - la doble faceta del café bohemio, su altura y su bajeza: un espacio convertido en el espejo mismo de la vida artística de Milán.

⁹⁷ Sillabe d'ombre e foglie, /sull'erbe abbandonati/ si amano i morti./ Odo. Cara la notte ai morti,/ a me specchio di sepolcri,/ di latomie di cedri verdissime,/ di cave di salgemma,/ di fiumi cui il nome greco/ è un verso a ridirlo, dolce (Quasimodo 1936: 53).

3.7. La crisis de Milán: una huida hacia el mar.

En 1968 Anna Maria Ortese abandona definitivamente la ciudad de Milán. Es el año de las revueltas estudiantiles y la escritora se encuentra cansada e incapaz de resistir al ritmo de la metrópolis. Sus condiciones económicas son, como siempre, pésimas, pero quizás algo en la ciudad misma ya no funcionaba como antes. Escribe a propósito Giovannetti: «a un certo punto del Novecento [...] entrambi i paradigmi sono entrati in crisi: sia il paradigma ascendente della città che sale, sia il paradigma orizzontale della città che si allarga» (Giovannetti 2006: 71). La integración amable, que, sin esconder la faceta más áspera de la modernidad industrial, había podido ser el centro de un movimiento ascensional, desde al sur hacia el norte, y horizontal, dentro de la llanura padana, deja de funcionar.

Veamos un poema de Elio Paliarián, *La ragazza Carla*, de 1960, en el que la protagonista, una mecanógrafa de la periferia, intenta llegar al centro de la ciudad, en un domingo de descanso:

Carla non lo sapeva che alle piazze/alle case ai palazzi periferici
succede/lo stesso che alle scene di teatro: s'innalzano,
s'allargano/scompaiono, ma non si sa chi tiri i fili o ogni caso/ non si
vede: attraversando da un marciapiede all'altro/ sono bisce/ le rotaie,
s'attorcigliano ai tacchi delle scarpe/ sfilano le calze d'improvviso –
come la remora che in altomare/ ferma i bastimenti (Pagliarani 1997:
32).

Algunos obstáculos impiden a la joven llegar a su destino: la ciudad se ha vuelto más compleja, ha ido llenando aquellos amables lugares vacíos que constituían un sosiego, una especie de *intermezzo* con el campo, y que permitían una comunicación más fluida con el exterior, con la llanura. Aparecen, en cambio, espacios híbridos que

revelan una expansión desordenada y de esta manera Milán corta los lazos que admitían, en las zonas intermedias, existencias intermedias: la vergüenza de la pobreza y la organización total y racional del espacio y del tiempo han borrado la ciudad de la posguerra. Leemos en el poema de Paliarían la aparición de estos nuevos lugares

[...] via Brembo è una/ fetta di campagna, peggio,/ una campagna
offesa dai detriti,/ lavori a mezzo non più/ verde e non ancora/
piattaforma cittadina; meglio il fumo sul/ ponte che/ scompare/ col
merci, via Toscana, piazzale Lodi, con un poco/ d'alberi e grandi
chioschi di benzina [...] (Ibíd.: 33).

Con la pérdida de la capacidad de una armónica inclusión y con la creación de espacios sin sentido, campo ofendido o ciudad incontrolada, en el poema de Pagliarani asistimos a una neta preferencia por la ciudad “de verdad”, donde gasolineras, arbolado y trenes coexisten.

¿Estamos ante otra forma de nostalgia o de incapacidad de adaptarse a las transformaciones? Puede ser, aunque a partir de los años setenta Milán ya no tendrá a un Quasimodo o a un Vittorini: solo la presencia de Montale, en realidad más bien una ausencia, debido a su aislamiento y a la decisión de vivir en un hotel, no será suficiente para mantener vivo el mito de los cafés literarios y de los encuentros que pueden cambiar el destino de un joven artista. La capital lombarda se convertirá en el epicentro de la degeneración de los años ochenta, perdiendo así la calificación *capitale morale de Italia* y anticipando todos los episodios de decadencia y corrupción que abrirán en Italia una larga enfermedad social y cultural, con la culminación en el "berlusconismo", fenómeno del cual en esta tesis no nos podemos ocupar. A nivel literario nos interesa, sin embargo, remitir a la aparición, en los poetas y escritores milaneses de los años

noventa, de un elemento simbólico común: la presencia de un mar imaginado⁹⁸. Veremos, en el capítulo sobre la insularidad, como el horizonte marino funcione a nivel literario y de qué manera el naufragio de un milanés, puesto en escena por Ortese, anticipe de dos décadas las últimas tendencias de numerosos poetas italianos. La ciudad de Milán se pone en relación, a nivel literario, con el deseo de un elemento acuático⁹⁹, que representa la última presencia viva de la utopía.

⁹⁸ Escribe en el año 2006 el crítico Giovannetti: «La cosa impresionante è che in questi ultimissimi anni il numero dei poeti che ci presentano il mare alle soglie di (e dentro) Milano è cresciuto esponenzialmente, e ormai io – che un po’ seguivo il fenomeno – faccio fatica a tener dietro a tutta la casistica» (Giovannetti 2006: 76).

⁹⁹ «Forse Milano cerca in questo modo di fluidificare uno spazio irrigidito, negando la fisicità stessa dei propri luoghi, delle proprie contraddizioni. È una Milano – quella di oggi – messa male, che attraverso questa magica tensione verso il mare vuol tenere aperta una finestra [...] sull’utopia [...]» (Peroni 2006: 77).

CAPÍTULO 4. EL ESPACIO ABSOLUTO: LA ISLA

Después de haber analizado las metáforas espaciales relativas a Milán y a Nápoles, en el presente capítulo se estudiará la poética de un lugar completamente distinto y que se caracteriza, como veremos, por su alto contenido metafórico. Se trata de la isla, lugar absoluto por excelencia, por medio del cual, bajo un impulso moral y estilístico, Anna Maria Ortese empuja su obra hacia una estética fantástica, rescatando su amor juvenil por las historias de aventuras, marineros y exploradores.

El resultado es *L'iguana*, una novela publicada por primera vez por la editorial Vallecchi en el 1965, con escaso éxito¹⁰⁰. Con esta obra la actividad literaria de Anna Maria Ortese se orienta en una línea que podemos calificar, sin temor, como filosófica. La opción estética elegida en *L'iguana* es hasta cierto punto anómala, puesto que el cuento romántico es poco habitual en la literatura italiana¹⁰¹. Tal elección le permite abrirse a horizontes y cuestiones de orden moral. Se entrelazan en la novela reflexiones sobre la naturaleza, la sociedad, la animalidad y, en último extremo, sobre el sentido mismo de la existencia humana.

Todas estas razones aconsejan utilizar unas categorías estéticas y referencias literarias que se alejan del marco del *Novecento* italiano. La autora, además de apartarse

¹⁰⁰ La primera edición de la novela fue un real desastre de ventas y parece que la crítica no se percató casi de esta obra. Solamente con la edición de Adelphi de los años ochenta *L'iguana* suscita interés y aprobación, sobre todo entre los críticos y los escritores que formaban parte de la nueva vanguardia de los años sesenta. Interesante, al respecto, la declaración de Giorgio Porras: : «Forse in quegli anni potevamo polemizzare un po' di meno sui libri di Bassani e Moravia, e leggere *L' Iguana* (...) un libro del tutto anomalo; non assomiglia a niente, così come il genio non assomiglia al bravo scrittore» (Il Messaggero, 6 luglio 1986). Otro crítico, Alfredo Giuliani, se siente arrastrado más allá de la literatura por el “portentoso di questa favola teologica o di magia, affascinato dal racconto di un incubo tranquillamente ragionato senza alcun rispetto della logica narrativa” (la Repubblica, 2 luglio 1986).

¹⁰¹ No olvidamos sin embargo las obras de autores como Dino Buzzati o Tommaso Landolfi, otros autores *sui generis* del *Novecento*.

de las corrientes dominantes de aquellos años, emprende con esta novela un proyecto absolutamente novedoso, rompiendo por completo con las raíces del relato periodístico. Su universo literario se expande hacia nuevas direcciones y, en el conjunto de las numerosas referencias a los grandes nombres del género de aventuras, hay que destacar la especial atención prestada por la autora a la literatura española.

Esta especial atención anticipa lo que en su obra más ambiciosa, *Il porto di Toledo*, dio lugar a lo que se ha definido a nivel crítico como el hispanismo de Ortese. La presencia de lo hispano contribuye a la construcción de un mundo insular marginado, en consonancia con la situación de los seres que protagonizan la novela. El efecto final es una singular mezcla de anacronismo y despiadado análisis de su época, reforzados gracias a una mirada tan singular como es la insularidad.

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, es oportuno detenernos brevemente en la presencia y el significado de la insularidad en la literatura y en las artes. Para dar cumplimiento a esta tarea nos apoyaremos en textos teóricos de distintos autores que nos ayudarán a descifrar todos los matices de significados que este espacio peculiar contiene.

4.1. La insularidad: definiciones y metáforas.

La característica fundamental de la isla es la rotundidad de sus límites y la separación que comportan. Lugar singular, cerrado en sí mismo, la isla produce, inmediatamente «la conciencia de l'île» (Moureau 1989: 7), cuya característica dominante es el aislamiento. La raíz semántica de la palabra, en efecto, pone en evidencia como la *insula(m)* es un todo separado, rodeado por el mar o, en general, por

un elemento que la separa del resto. En latín el término indicaba no solo una porción de tierra circundada por el agua, sino además un grupo de casas unidas entre sí y separadas de las demás¹⁰².

Aparte de separada, la isla es un lugar de salvación, en cuanto permite escapar del agua que la rodea, pero es a la vez un lugar de amenazas desconocidas, tanto para los que viven en ella como para los que la transitan. De manera parecida a un oasis, la isla es un lugar de amparo y refugio para el viajero y al mismo tiempo esconde toda clase de peligros, en cuanto lo desconocido puede terminar atrapando o matando: no todas las islas son bienaventuradas.

Por todo esto, más allá de sus evidentes peculiaridades geográficas la isla posee una dimensión simbólica que, a lo largo de los siglos, la ha convertido en un espacio fabuloso, que ha fecundado «l'imagination des hommes» y ha contribuido ampliamente a la generación del mito: «l'île est para excellence la contrée bienheureuse, l'espace de tous les possibles» (Trabelsi 2005: 6).

Las islas son lugares particularmente llenos de historias, mitos, leyendas o cuentos¹⁰³. La insularidad, con su doble significado de espacio intermedio entre el encierro y la salvación, coloca al hombre en un lugar modesto pero a la vez central: «le plus belles aventures que les hommes aiment à se raconter sont des îles pour théâtre, d'Ulysse à Robinson» (Blanche, cit. en Trabelsi: *Ibíd.*). La isla representa una imagen del cosmos en la que el deseo de paz y amparo está continuamente expuesto a la

¹⁰² Cfr. Isola, *Il nuovo etimologico*. Bologna: Zanichelli.

¹⁰³ Es suficiente referirse a la epopeya homérica para entender como el espacio geográfico y el espacio mítico, o sagrado, están íntimamente mezclados. Elemento estable, previsible, y sin embargo difícilmente alcanzable, la isla en la Odisea representa la promesa del regreso; pero, como el mismo Homero nos enseña, en una isla puede uno llegar por error, después de un naufragio, o a causa de vientos incontrolables o del canto de las sirenas. Cfr. Lestringant Franck 2002: *Le Livre des îles, Atlas et récits insulaires, de la genèse à Jules Verne*. Genève: Droz.

voluntad del mar, a las corrientes, al azar y a lo impredecible: metáfora inmediata de la vida misma.

La insularidad simboliza, además, el deseo de posesión de un centro seguro y este deseo actúa como imán para la aventura y la acción heroica. En las islas, sabemos, se esconden tesoros, pero también peligros e insidias. Se pueden encontrar tribus y seres al borde de lo humano y los viajeros pueden convertirse, por cautiverio, hechizo o voluntad, en otros u en otra cosa:

Dès l'Antiquité, naît le mythe de l'île flottante, hybride qui combine la fausse élasticité du sol à l'errance de l'élément liquide. Sur ces îles vivent des êtres métissés; ni animaux, ni hommes, ni chair, ni poisson, fantômes d'un unanimisme vivant dont l'île est le réceptacle mytique (Moureau 1987: 7).

Esta visión de un espacio intermedio, bisagra entre dos mundos, habitado por seres que no son ni hombres ni animales, le es especialmente útil a Ortese en tanto que la isla, en la cual transcurre la novela *L'iguana*, está poblada por seres singulares. Además de esta característica, hay otra igualmente interesante: la insularidad mantiene una estrecha relación con la muerte, ya que «les Iles fortunées recueillent les héros morts» (Moureau 1989: 13). Por su colocación singular la isla puede representar el punto intermedio entre la vida y la muerte, a modo de puerta por la que el mar, principio y fin de todo, deja entrar y salir a los vivos y a los muertos. El mito al respecto ofrece varios ejemplos¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Por un lado tenemos a Aphrodita, que nace de la espuma de las olas que golpean, según las dos variantes, la isla de Citera o la de Chipre; por el otro, en la mitología romana, la entrada del infierno se encuentra, como hemos ya tenido ocasión de recordar, en la región de Campania, en el Averno, un lugar donde la tierra y el agua forman un sistema de islotes letales, parcialmente escondidos por los humos de los cráteres

Desde luego «l'île est chargée d'un profond symbolisme légal» (Ibíd.), porque con su peso, el peso de la misma tierra, se opone al agua, ligera y vital. Cerrada, sin comunicación y hasta cierto punto espacio privilegiado para la experiencia de la separación del resto del mundo, la isla es el lugar por excelencia de la inquietud existencial.

Todas las características explican por qué la isla es un lugar especialmente ligado al misterio, escenario perfecto de la intriga y de la aventura. Grandes escritores como Verne, Stevenson, Defoe, Poe han situado en islas, para deleite de muchas generaciones, algunas de las historias más célebres de la literatura mundial. Para todos ellos, autores y lectores, vale la lección de Ulises: la vida en la isla es de por sí un hechizo. «Il y a une poésie des ruines, un charme de ce qui est mort» escribe Moureau, porque la isla es como un fragmento puro del universo, una tierra que marca una distancia entre lo que está aquí, lo cotidiano y lo corriente, y lo que está más allá: lo distinto, lo exótico, lo inusual, hasta en sus consecuencias mortíferas o revolucionarias.

No es por un acaso que sea en una isla donde encontrar el lugar para la utopía, tal como ocurre en *La città del Sole* de Campanella, porque el espacio es propicio para que surja otra civilización, para el desarrollo, incluso, de otro tipo de naturaleza. Se trata de la isla virgen que se contrapone a la tierra firme, donde reina una cultura enferma y corrupta, tierra nueva esta que la precisión cartográfica de nuestros tiempos¹⁰⁵ nos impide es ensoñar.

¹⁰⁵ La tradición del viaje que acaba, o se desarrolla parcialmente, en una isla imaginaria es amplia y abundante hasta por lo menos el siglo XVIII, cuando, de alguna manera, las expediciones y descubrimientos geográficos terminan por completar el mapa del mundo. Será necesario entonces que la imaginación de la aventura se dirija hacia el cielo, a la búsqueda de cuerpos celestes que cumplan la misma función de lo desconocido y completamente separado. Ya en el XVI, de hecho, a raíz de los grandes descubrimientos geográficos, aparece en la cartografía el subgénero del *isolario*, un atlas compuesto únicamente por islas, cuyo interés, justamente, termina dos siglos después en cuanto se termina, *grosso modo*, la cartografía de los mares.

Hasta el siglo XVIII fueron las islas lejanas – Taití, Cabo Verde, Madagascar, por citar algunas¹⁰⁶ – las que despertaron el interés de los exploradores, como testimonian las numerosas memorias escritas por viajeros holandeses, portugueses, españoles y franceses¹⁰⁷. Estos lugares adquirieron con el tiempo una connotación paradisiaca, consecuencia de la descripción de sus frutos abundantes, sus animales extraños, sus aguas límpidas o, si habitados, de la espontanea bondad de sus habitantes.

La idea de pureza, ligada a una visión de los lugares “pre-culturales”, y por tanto exentos de pecado, ha sido ampliamente subrayado por varios autores y críticos¹⁰⁸. Gastone Bachelard reconduce esta visión al tema del ‘engullimiento’, ensoñación de unas esferas «que nos dan todos los tesoros de la intimidad de las cosas» (cit. en Durand 2004: 219). La búsqueda onírica o literaria de semejante espacio miniaturizado funciona como un mecanismo de regresión a la infancia o a una fase incluso anterior de indistinción de lo pequeño dentro de una cavidad protectora. La inversión desde lo grande a lo pequeño, por otro lado, «nos permite penetrar y entender el revés de las cosas» (Ibíd.: 220), en cuanto la potencia de lo pequeño contradice la expansión y el crecimiento de lo adulto. Es lo que ocurre, en efecto, en nuestra novela, en la que un diminuto ser, una iguana que se sitúa la frontera entre lo animal y lo humano, proporciona al milanés Aleardo, encarnación de la razón capitalista, una experiencia reveladora con respecto a su propio ser.

Las consecuencias de un viaje a un lugar diminuto y separado – con palabras de Durand, ‘gulliverizado’ – pueden ser, sin embargo, muy peligrosas. Es conocida la

¹⁰⁶ Cfr. Arnold 1994.

¹⁰⁷ Cfr. Le Goff 1989: 101- 113.

¹⁰⁸ Es suficiente, en este sentido, pensar a los cuadros de la etapa polinesiana del pintor Gaughen para tener constancia de la estrecha relación entre la sensualidad, la espontaneidad y la cultura otra que representa la isla para los occidentales cansados de su propia cultura.

manera en que, en la tradición literaria que estamos recorriendo, la isla paradisíaca en tanto que estado salvaje, puede por ello ser también infernal con actos de canibalismo, enfermedades raras e incurables o con la aparición de bestias feroces y desconocidas hasta extremo diabólicos¹⁰⁹. El espacio insular, valorado desde la cultura de procedencia, resulta problemático ya sea como como sueño de otro orden material y simbólico, la isla paradisíaca, o como espejismo peligroso y mortífero, la isla diabólica.

La entrada en la modernidad confiere además al espacio insular la característica preeminente de cultura distinta o pre-racional tal como las aventuras de Robinson Crusoe ponen de manifiesto. El naufragio es la experiencia que precede a una ruptura que hace *tabula rasa* con la sociedad y que, por consiguiente, revela como en un espejo los fundamentos de esa cultura. Escribe a propósito el crítico Gerard Blanc que «Robinson apparaît dans sa solitude, comme au degré zéro» (Blanc 1989: 48) circunstancia en la que la sociedad abandonada aparece como imaginaria, lejana y postiza, en contraposición con las necesidades perentorias del presente. Una de las consecuencias más importantes que genera del naufragio es, en efecto, la de la insuficiencia: insuficiente es el ser al desnudo sin sociedad, pero insuficiente es la misma sociedad racional y ordenada, para resolver la nueva situación.

La insuficiencia de una cultura, por muy refinada y compleja que sea, constituye el impulso determinante de la aparición de la insularidad en la obra Ortese. Es la ciudad de Milán el polo que representa, metafóricamente, la sociedad que decepciona y, a la vez, empuja hacia lo desconocido. En el cruce entre estas premisas y de la situación general de la cultura italiana de los años sesenta, la novela *L'iguana* representa, en efecto una experiencia de naufragio de la razón.

¹⁰⁹ En sus historias de viajes el abad Prévost habla de una isla habitada por el mismo diablo. Cfr. Blanc 1989: 59.

4.2. El género de aventuras en el imaginario de Anna Maria Ortese.

Considerando el interés de Ortese por el género de aventuras, la escritura de una novela tan sorprendente como *L'iguana* es algo no demasiado novedoso, más si se tiene en cuenta la afición que desarrolló desde la infancia con respecto a los relatos de viaje. Podemos relacionar, además, el inicio de la escritura de la autora con la trágica muerte de su hermano Emanuele en un accidente a lo largo de la isla de La Martinica donde trabajaba como marinero en un buque mercante. El trágico suceso, ocurrido cuando la escritora tenía diecisiete años, marcó toda su obra con el estigma del duelo, de la ausencia, de la «teología della perdita» (Anedda 1996: 52). Tenemos constancia de cómo le afectó esta experiencia en uno de sus primeros relatos, enviado en los años Treinta a Massimo Bontempelli y posteriormente recogido en *Il porto di Toledo* en el capítulo *Fuga e morte in navigazione di Emanuele Carlo, detto Rassa, e conseguente sommovimento del Tempo Sensibile*.

Rassa, cioè Emanuele Carlo [...], era stato sepolto sul lato ovest dell'isola caraibica, terza delle Barbados [...]; e intorno a questa località, che immaginavo remota nel tempo, assai desolata [...], cominciarono ad aggirarsi, a poco a poco, tutti i miei pensieri (Ortese 1998: 47-48).

Con estas palabras, Ortese evoca todos los elementos letales de la isla de la que Emanuele no vuelve. Hay en ellas un doloroso testimonio de la pérdida y de la inexplicable ausencia que la muerte deja, acentuada además por la imposibilidad del retorno del cuerpo del joven. La isla lejana no solo es el marco donde tiene lugar el accidente, sino que se convierte en la tumba del hermano, tumba que nadie puede ver o llorar, como si la vida, una vez terminada, no dejara traza de sí. Escribe Anedda: «E c'è

la meditazione dolente del distacco, la pena mai sopita della separazione dei vivi e il ritorno, non visto, silenzioso e difficile dei morti» (Ibíd.).

En el mar y en las islas, en general en un mundo separado por el más allá, se sitúa la experiencia trágica que está en la base del desmembramiento de la familia Ortese. Después de Emanuele, otro hermano marinero, Antonio, muere en Albania. Los otros tres hermanos emigran nada más terminar la segunda guerra mundial, dos a América, otro a Australia. El destino de todos los Ortese estuvo muy marcado por las circunstancias históricas, que chocaron con especial virulencia con una infancia propensa a la ensoñación del viaje. Conocemos los sueños juveniles de aventuras, islas y expediciones que la joven Ortese compartía con sus hermanos y a la vez compañeros. Esto recuerdos de infancia son la temática de un relato de los que compone *Angelici Dolori*, en el que una habitación de la casa que se asoma al puerto se convierte en un barco con el cual surcar los mares:

Un veliero dunque, una Maria Rosaria di quelle che attraccavano un tempo sotto le finestre caricando barili [...]. A bordo di questa obbediente casa andavamo il fratello maggiore ed io dolcemente navigando, prima sotto la costa sorrentina, poi giù verso la Sicilia e quindi, fatti esperti da alcuni mesi di navigazione, sopra i mari aperti del mondo [...] (Ortese 2006: 21).

Este tipo de argumentos forman parte, por otro lado, de las temáticas populares en las primeras décadas del siglo XX, dentro de las que se enmarcan tanto la novela de aventuras¹¹⁰ como sus derivaciones en tebeos y *comics*¹¹¹; a ello se une la afición de la

¹¹⁰ Sobre la difusión de las novelas de Verne, Stevenson y otros autores de aventuras, cfr. Baccini: 2004.

¹¹¹ La difusión del cómic en Italia en los primeros años del Novecento fue amplia y es uno de los numerosos ejemplos de la permeabilidad de la península a las influencias extranjeras. En 1908 nace el “Corriere dei piccoli”, semanal que incorpora distintos cómics procedentes de Estados Unidos, como el célebre “Little Nemo”, el viajero de los sueños. Cfr. De Berti 2000: 9.

autora, que no es solo personal sino también familiar al desplazamiento, a la emigración y a la vida marinera. La niña Anna Maria Ortese crece en un ambiente de hermanos, varones en su mayoría, en una casa del puerto de Nápoles con vista a los barcos. Uno tras otro los chicos emprenden el viaje soñado hacia el mar, mientras que ella emprende una navegación distinta hacia la literatura.

El encuentro de Ortese con la aventura en el desarrollo de su obra literaria entronca con unas profundas raíces de ensoñación juvenil, las mismas que vuelven a imponerse cuando la realidad se hace demasiado angosta. La gestación de tales sueños en la edad adulta no necesitan de unos sucesos descomunales o asombrosos, tan solo de la disposición a mantener la facultad de maravillarse y ello gracias a la ruptura del pacto con lo cotidiano. A este respecto Gastone Bachelard escribe:

Asimismo ¿cuál es la función psicológica del viaje? Se dirá que se viaja para ver, pero, ¿cómo ver sin maravillarse ante las novedades de lo real sin un largo preámbulo de ensueños familiares? En una larga adolescencia los viajeros son, antes que nada, grandes soñadores. Para gustar de partir, hay que saber desligarse de la vida cotidiana (Bachelard 1985: 136-137).

Por otro lado, superada la etapa juvenil, fueron los grandes clásicos de la literatura de aventuras, en sus distintos momentos y modalidades, el centro de interés de la escritora, como ella misma relata en una entrevista al poeta Dario Bellezza:

Pensa al capitano MacWhirr durante il viaggio del Nan-Shan del tifone di Conrad. (A proposito, quel mare e quella tempesta son poi tutto ciò che di più trasparente è stato detto sul mare e su qualsiasi tempesta, ed essi sono in qualche modo il vero mare la vera tempesta, seguiti subito dopo dalla tempesta che sferza Yarmouth, nel Copperfield, incrostando di sale tutte le pagine relative a quell'avvenimento, tra le più radiose di Dickens) (Ortese 1986: 192).

Estas lecturas, ensoñaciones y vivencias componen el imaginario previo a la novela *L'iguana*, escrita en un momento de profundo desencanto con respecto a las circunstancias, materiales y políticas, que Ortese sufrió en sus años milaneses. Su disposición a la ruptura con las convenciones de lo cotidiano, con raíz en una naturaleza inquieta y libre, mantiene despierta en ella la capacidad del sueño y la facultad visionaria.

Tras el breve examen realizado hasta aquí sobre la tradición de la insularidad en la literatura y su influencia en la formación de la autora, se trata ahora de analizar cómo la operación que emprende la autora en su primera novela resulta especialmente interesante y rompedora para la época, en cuanto que rescata en el siglo XX¹¹² algunos temas de la gran novela de aventuras que, de alguna manera, se daba por terminada.

En efecto, su escritura, hasta aquel momento, se había desarrollado dentro del género del relato o del reportaje periodístico con estilo literario. Este había producido a veces entusiasmo, otras veces dudas y rechazo, por parte de la crítica. La novela en cuestión complicó todavía más la tarea de afirmarse plenamente como escritora, dada la ruptura tan profunda que supuso con respecto a la obra anterior y sobre todo por la dificultad de situarla en un género o una corriente bien definidas.

¹¹² Señalamos otra novela, dentro del panorama de la literatura italiana, *L'isola del giorno prima* (1994) de Umberto Eco, obra en la que la constante cita de los clásicos de la literatura e excusa de un pretexto altamente erudito. La comparación con Eco podría valer también para dos obras en apariencia tan lejanas como *Il cardillo addolorato* e *Il nome della rosa*. Ambas novelas juegan con el lector, una con el tema de la aventura y de la isla, la otra con el género histórico, colocando el viaje en un lugar denso de significaciones como desencadenante de la acción novelesca.

4.3. La isla de Ocaña como lugar de llegada de la razón extraviada.

Como se ha visto en los capítulos anteriores, el recorrido literario y personal que cumple Ortese, comienza por el descubrimiento sensual y elegíaco de la ciudad de Nápoles, cuya primera imagen funciona como un espejo de la adolescencia y de la vocación literaria. A esta primera etapa, bruscamente interrumpida por la atrocidad de la guerra, sigue el traslado a Milán, ciudad de la razón adulta, que, a su vez, provoca su decepción con respecto a una entera cultura, la de la sociedad de la posguerra, con su frustrada tensión por la justicia y la igualdad. La llegada al género fantástico con la novela *L'iguana*, que nuestra autora emprende de forma decidida en sus últimos años milaneses, ha de ponerse en relación con la sensación de profunda insuficiencia respecto a la sociedad asentada en la tierra firme, sensación perfectamente equiparable a un naufragio; este actuó como desencadenante.

El argumento de la novela es de por sí peculiar. El protagonista es un joven milanés, Aleardo¹¹³, nombrado a menudo con el diminutivo de Daddo, procedente de una familia noble e ilustrada. Se trata de un «auténtico lombardo manzoniano», que emprende un viaje por mar a la búsqueda de islas desconocidas donde comerciar y a la vez encontrar historias exóticas. El viaje comienza a raíz de una reflexión compartida con su amigo el editor Adelchi¹¹⁴, sobre el aletargamiento de la industria editorial milanesa.

¹¹³ La elección ortesiana de los nombres de sus personajes es a menudo singular y sugerente. En este caso cabe pensar que la referencia directa sea el poeta romántico Aleardo Aleardi (Verona 1812 - Verona 1878).

¹¹⁴ El íncipit, cargado de ironía, es un claro y divertido homenaje a Manzoni, lleno de referencias directas al gran escritor decimonónico.

El desenlace de la novela nos presenta una sorprendente y original metáfora del capitalismo italiano, visto desde su centro neurálgico, Milán. Podemos ver en la capital lombarda tanto el centro mismo de la razón moderna como el desencadenante de la aventura:

Come tu sai, Lettore, ogni anno, quando è primavera, i Milanesi partono per il mondo in cerca di terre da comprare. Per costruirvi case e alberghi, naturalmente, e più in là, forse, anche case popolari; ma soprattutto corrono in cerca di quelle espressioni ancora rimaste intatte della natura (Ortese 1986: 15).

El protagonista de *L'iguana* abandona periódicamente el centro de la industria, la economía y la técnica, con una doble motivación: la primera civilizadora, comprar islas y construir casas; la segunda romántica, unirse a la naturaleza o a la idea que de ella se tiene. Nos encontramos delante de una tensión típica, generada por la ciudad de Milán. Se trata de un juego de fuerzas contradictorias, del cual se ha hablado detenidamente en el capítulo tercero de la presente Tesis. Nos referimos en concreto al impulso, a veces violento, de huir de la metrópoli, que está presente en numerosos escritores y otros artistas, los cuales en un primer momento habían experimentado una fuerte atracción por la ciudad.

Con su opción por lo fantástico y el cuento ejemplar, Ortese actúa aquí con sorprendente ironía, que afecta no solo a un carácter peculiar de la *milanesità*, sino que alcanza además toda la modernidad. Las referencias al nombre más ilustre de la *illustre tradizione lombarda*, Alessandro Manzoni, añaden un toque de parodia, a partir del nombre del amigo editor, Adelchi, homónimo del protagonista de la tragedia manzoniana.

Después de haber circunnavegado la península ibérica a lo largo de un tramo de la costa galaico portuguesa, el barco de Daddo se acerca a una isla que no existe en los mapas, cuyo nombre es Ocaña y que está habitada solamente por tres hermanos descendientes de una noble familia portuguesa venida a menos. A estas extrañas circunstancias se suma otro elemento todavía más singular: los tres hermanos tienen a su servicio, como empleada doméstica, una iguana

[...] bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacero e antico, e un grembialetto fatto di vari colori (Ortese 1986, 30).

La aparición de la iguana, de la que Daddo se enamora, empujado por un deseo de redención de la naturaleza entera, es al centro de una trágica iniciación, en la que, utilizando las palabras del crítico Pietro Citati «Stevenson dà una mano esangue e fraterna a Leopardi» (Citati 1985).

En efecto, *L'iguana* se sitúa en una larga tradición de relatos de aventuras, viajes y naufragios, bajo la influencia de grandes obras del pasado, profundamente amadas por la escritora. Ortese decide en esta novela que todavía existe una isla por descubrir y que, además, no se encuentra tan lejos, sino simplemente enfrente de la cara atlántica del viejo continente.

La operación que cumple la escritora, con respecto a la colocación de su isla, tan cercana a la costa europea, es sumamente reveladora. La isla de Ocaña, donde se desarrolla la novela *L'iguana* no está registrada en los mapas a pesar de su cercanía con Galicia y esta ignorancia es, en apariencia, el resultado de su falta de interés comercial. La base de tal desinterés se explica desde la racionalidad capitalista, pues la isla no tiene

nada que explotar, aunque luego vamos descubriendo que el fundamento último de su ausencia de las rutas comerciales se basa en un asunto relacionado con lo prohibido.

El descubrimiento de la isla no es, sin embargo, mítico o legendario, sino más bien alegórico. Cuando el conde Aleardo decide dejar atrás el cabo de Gibraltar sin haber llevado a cabo ninguno de los encargos que su madre le ha encomendado, se aleja a la vez de su lugar de procedencia, geográfico y cultural, permitiendo que este se destiña en el azul del mar: «guardare le onde che sembravano liquide turchesi, a sorridere, a pensare quanto, in fondo, malgrado l'eterna questione tra Russia e America, il mondo sia bello, e il Cosmo una cosa graziosa» (Ibíd.: 22).

La infracción cometida por Aleardo, que rompe el antiguo tabú, superando el límite de las Columnas de Hércules, no es naturalmente geográfica, puesto que la novela transcurre en la época moderna, sino que la referencia mitológica delimita un nuevo territorio al que se lanza el alma del protagonista. Superado ya su propio presente, biográfico e histórico, el protagonista entra en un lugar en el cual el tiempo y el espacio asumen otro curso y otro aspecto. Lo bien conocido, como es la costa de la vieja Europa, se encubre de una singular indeterminación y la isla de Ocaña funciona, en este sentido, solo parcialmente según la tradición del lugar exótico, aunque mantenga con ella una fuerte relación. Se trata más bien de un lugar invisible en cuanto privado de interés, que cobra visibilidad solo porque el espíritu que lo divisa encuentra allí algo extraordinariamente seductor.

La existencia de la isla remite a una aporía, una circunstancia dudosa de la experiencia racional que el filósofo Giorgio Agamben utiliza en relación con el concepto de *quête*:

La quête, en cambio, es el reconocimiento de que la ausencia de camino (la aporía) es la única experiencia posible para el hombre. Aunque por el mismo motivo la quête es también lo contrario de la aventura, que en la edad moderna se presenta como el último refugio de la experiencia. Pues la aventura presupone que exista un camino hacia la experiencia y que ese camino pasa por lo extraordinario y por lo exótico (contrapuesto a lo familiar y lo común) (Agamben 2003: 33).

Si la motivación inicial del viaje del protagonista es comercial, su desarrollo está lleno de aventuras, aunque en último término se transforma en algo distinto de una simple aventura. La navegación, una vez superada Lisboa, se hace en efecto extraña. Ortese introduce el elemento perturbador que modifica metafísicamente el espacio de la novela y abre así algunos interrogantes acerca de la naturaleza de la isla de Ocaña. Inicialmente es el paisaje de la costa de Portugal, visto como un espejismo inmóvil, el que sugiere una suspensión de la realidad. La luz se tiñe de verde y de rosa – se trata de la luz típica de Ortese - y el color del mar pierde intensidad y brillo. Son los momentos que preceden a la aparición de un punto verde en horizonte, la isla que no figura en los mapas.

Se trata, con toda evidencia, de un tópico romántico que tiene su más celebre antecedente en *The balad of an ancient mariner* de Coleridge¹¹⁵. La isla de Ocaña, como sugiere Salvato, el experto marinero que acompaña Aleardo, es bien conocida por la gente del mar - de la misma manera que el Albatros en el poema inglés - aunque su existencia se coloque más en la leyenda que en la realidad.

«No, non è segnata». Rispose asciutto il Salvato «perché» e cercava di guardare in qualche punto dove l'occhio non incontrasse la misera

¹¹⁵ En el célebre poema inglés, después de una peligrosa navegación, al cambio de las condiciones climáticas de se asocia al encuentro con el Albatros.

Ocaña «perché grazie a Dio, quelli che fanno le carte sono cristiani e le cose del diavolo non le degnano» (Ortese 1986: 22).

El encuentro con la isla es amenazador, por razones todavía misteriosas que llaman a la memoria del lector hacia una larga tradición de islas letales, inhóspitas o embrujadas. A pesar del juicio del marinero, la isla suscita en Aleardo la profunda fascinación del destino. Atraído por una fuerza desconocida el conde intenta esgrimir ante sí mismo y ante Salvato una razón práctica para convencerlo de que dirija hacia Ocaña el barco:

«Andiamo, caro» rispose con un buon sorriso il conte [...] «perché dovrebbe essere del diavolo?». Gli era venuto in mente che se quello scoglio era contronato da qualche brutta leggenda, probabilmente il prezzo era basso, e questo, tutto sommato, non gli dispiaceva. L'anima lombarda ha sempre un sottofondo pratico, che, in qualche modo, è anch'esso bontà (Ibíd.: 24).

El conde, como se aprecia por estas palabras, decide desembarcar en Ocaña y justifica su decisión apelando a sus convicciones de milanés racional y razonable. El deseo de asegurarse un buen negocio funciona como un moderno hechizo: este elemento es justamente el irónico punto de encuentro entre una tradición de siglos y el cuento romántico de Ortese escrito en los años sesenta del siglo XX.

4.4. La insularidad *versus* la tierra firme: una relación editorial y literaria.

Nos ocuparemos a continuación de la relación entre la isla inventada por Ortese y el mundo real con el que se encuentra en relación de conflicto. Hemos visto como, según el tratamiento literario del viaje al espacio isleño, este lugar absoluto se encuentra

a menudo conectado con el punto de partida que tiende a cuestionar: la isla es la antítesis de otra cultura. En el caso de la obra de Ortese el referente del espacio rodeado por el mar es la ciudad de Milán, ciudad que funciona, como se ha explicado, a modo de metáfora de toda modernidad.

En el caso de Milán el espacio, como se ha visto en el capítulo tercero, funciona según una poética íntimamente ligada al territorio que la rodea. La ciudad lombarda se caracterizó, durante décadas, por su capacidad de incluir, mediante un movimiento horizontal, a los forasteros bajo un techo protector. Esta función, sin embargo, entró profundamente en crisis y en la obra de Ortese encontramos el punto en que esta decadencia funciona como un verdadero naufragio, el que la empuja hacia nuevos y desconocido horizontes.

Las premisas de una obra como *L'iguana* han de buscarse, pues, en el deseo de encontrar una realidad diferente, sobre todo si consideramos la dificultad manifestada de manera evidente por Ortese, con respecto a la asunción de la dinámica de la sociedad contemporánea, aquella que la ciudad de Milán representaba en Italia como ninguna otra urbe. Su manifiesta incapacidad para quedarse dentro de la ciudad, la empuja hacia un mundo imaginario y el *topos* de la isla se le ofrece entonces como un destino privilegiado.

La dialéctica entre los dos lugares, la metrópoli y la isla, se desarrolla en un plano doble. El primero es general y se inserta en la tradición del conflicto entre dos culturas, fenómeno analizado ya en el presente capítulo. El segundo es circunstancial y mantiene una estrecha relación con el propio oficio de la escritura, en cuanto la vocación literaria de Ortese tuvo que enfrentarse, como en el caso de cualquier otro escritor, con las exigencias cotidianas. En los años sesenta del siglo XX estas exigencias

cotidianas se resolvían dentro de una de las más poderosas industrias culturales del mundo, que tenía su centro justamente en la ciudad lombarda.

Hay que considerar, en efecto, la situación de la industria editorial de aquellos años para comprender la singular presencia, en la novela *L'iguana*, de ciertas referencias editoriales que es importante analizar. Si bien la razón aparente del viaje del conde Aleardo es de índole comercial, su desencadenante se halla en una conversación con su amigo editor, quien le manifiesta el estado de torpor por el que pasan las editoriales milanesas. Boro Adelchi se nos presenta como un joven editor «della Nouvelle Vague, ambiziosissimo e ancora nei guai cui il Daddo [...] passava continuamente, di nascosto dalla madre, fior di denari» (Ortese 1986: 17). Se trata de un personaje que aparece al comienzo y al final de la obra, como si su presencia delimitara el marco en que se desarrolla el segundo nivel de significado de la novela. Boro Adelchi es, tal vez, uno de los personajes más interesantes de toda la obra de Ortese; en él se sintetizan las inquietudes de la autora respecto a la cultura italiana de la época y, a la vez, se trata de un excelente e irónico retrato de una figura clave en el ambiente literario en el siglo XX, la del editor.

A raíz de la relación entre Adelchi y Aleardo surge la idea del viaje, que el primero sugiere y el segundo emprende. Los dos personajes comparten, en primer lugar, la misma clase social y una idéntica inquietud con respecto a ella: Adelchi y Aleardo pertenecen a las esferas más altas del capitalismo milanés; por aburrimiento, sueños adolescentes y contradicciones personales, no logran centrarse del todo en las actividades familiares, que en el fondo desprecian, pero que les permiten, sin embargo, vivir de manera más que holgada. Nada mejor para semejante heredero que dedicarse a una actividad cultural como la editorial; actividad en estrecha relación con la industria y

generosamente financiada por ella. No es casualidad que el crítico Francesco Varanini, que se ocupa de la relación entre literatura e industria, haya avanzado una hipótesis fascinante: en el punto intermedio entre Boro Adelchi y el conde Daddo, se puede adivinar al editor Gian Giacomo Feltrinelli «un [...] editore in carne ed ossa, un mondo se possibile ancora più romanzesco» (Varanini 2006: 173)¹¹⁶.

El Adelchi de Ortese ha de interpretarse como una sátira del editor-personaje, el cual es hijo de una de las grandes familias que rigen la industria del país, como lo fueron Livio Garzanti o Gian Giacomo Feltrinelli. Su aburrimiento burgués le empuja a pedir a su amigo Daddo, de índole más ingenua y soñadora, que salga a la búsqueda de historias singulares, que hablen de otras culturas y que aporten la fascinación de la

¹¹⁶ Varanini propone un estudio paralelo de *L'iguana* con otra novela, *Il padrone* de Goffredo Parise, en la que encontramos un personaje inspirado a otro editor milanés. Se trata de Livio Garzanti, uno de los más importantes de la Italia de la posguerra. En la novela de Parise, publicada el mismo año que *L'iguana*, en 1965, asistimos a la llegada de un joven de veinte años a la gran ciudad, desde la provincia. Este empieza a trabajar como empleado en la empresa del “dottor Max”. La relación singular que se establece entre el “padrone” y el empleado mantiene, sobre todo en la descripción del primero, inconfundibles huellas de la relación entre el mismo Parise y Livio Garzanti, puesto que el primero trabajó durante varios años como redactor para la editorial. No acaso el libro fue rechazado por el mismo Garzanti y finalmente publicado por el otro “editor personaje” de la industria cultural italiana, Gian Giacomo Feltrinelli.

diversidad, de la lucha de clases o de la revolución¹¹⁷. La caricatura del editor milanés se completa, en efecto, por el deseo de *alteridad*¹¹⁸.

Además de la aparición del editor-personaje, hay que tener en cuenta que, cuando Ortese escribe *L'iguana*, la literatura en Italia se encontraba en una situación de transición, circunstancia esta que la autora sufrió en primera persona. Por un lado el declive del neorrealismo era ya definitivo, salvo en el caso de algunos epígonos manieristas; por el otro se dibujaba una naciente neovanguardia, el “Gruppo 63”¹¹⁹, que quería romper con una cultura estancada pero que, sin embargo, no logró en ningún momento establecer un contacto directo con el público. Escribe Silvio Perrella al respecto:

¹¹⁷ Feltrinelli, más que Garzanti, por su vida legendaria, por su relación con la izquierda antifascista en la guerra y con los nacientes movimientos extraparlamentarios en los sesenta, fue en Italia el representante de una apuesta editorial construida entre revolución y literatura. Son los años del “descubrimiento” del Tercer Mundo y de la revolución cubana, apoyada por Feltrinelli, hasta encontrar a Fidel Castro en La Habana, con el objetivo de publicar un libro de memorias que finalmente no se realizó. El editor, sin embargo, gracias a su cercanía con Cuba y con el naciente *boom suramericano*, se hace con los derechos de *Cien Años de soledad* de García Márquez, que publica, como primera traducción en Europa, en 1968. La identidad revolucionaria de Feltrinelli se convierte en un hecho y no solo en un programa cultural, hasta su obscura muerte en la clandestinidad, que contribuyó a la fundación de un aura mítica de guerrillero revolucionario. Dejando al margen las hipótesis que con los años se construyeron alrededor de esta muerte, nos quedamos con las implicaciones que tuvo en la cultura italiana la labor y la imagen de Feltrinelli y con la puesta en escena de una tipología de editor que encontramos detrás del personaje de Boro Adelchi en *L'iguana*. Para profundizar sobre la biografía de Giangiacomo Feltrinelli cfr. Feltrinelli: 1999.

¹¹⁸ Alteridad (del latín alter: el “otro” de entre dos términos, considerado desde la posición del “uno”, es decir, del yo) es el principio filosófico de “alternar” o cambiar la propia perspectiva por la del “otro”, considerando y teniendo en cuenta el punto de vista. Su uso actual se debe en buena medida al filósofo Emmanuel Lévinas (cfr. Ponzio: 1994). El término “alteridad” se aplica al descubrimiento que el “él” hace del “otro”, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del “nosotros”, así como visiones múltiples del “él”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones más o menos inventadas de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.

¹¹⁹ Movimiento vanguardista italiano así llamado por sus mismos componentes durante un congreso en 1963 en la ciudad de Palermo. Antecedentes del movimiento fueron la revista “Il Verri” y la antología de Alfredo Giuliani (1961: *I novissimi: poesie per gli anni '60*. Milano: Rusconi & Paolazzi). Elemento principal del grupo fue la polémica contra la tradición literaria de los años cincuenta y una fuerte base teórica de derivación semiótica o estructuralista. Entre sus principales componentes figuran Edoardo Sanguineti, Luciano Anceschi, Umberto Eco y Nanni Balestrini.

Gli anni Sessanta italiani sono molto più ricchi di poetiche che non di opere realizzate; anzi, a dire il vero, sono gli anni in cui le poetiche non si distinguono più dalle opere, soprattutto se queste sono di narrativa. Così, se le si volesse enumerare, quest'ultime, basterebbero le dita di una mano o, a esser meno parchi, di entrambe (Perrella 1992: 4).

En esta fase de fuerte tensión crítica se asentaron las bases de una revolución cultural con un impacto mucho más relevante que el de las polémicas del Gruppo 63. Hablamos de lo que el crítico Gian Carlo Ferretti denominó el «bestseller italiano di qualità»¹²⁰, una tipología de novela de buena factura, pero ya profundamente anclada a un modelo masificado, sustentado por la labor de *editing* de casas editoriales profesionales que concebían el libro como un producto industrial.

En estas circunstancias Ortese se encontró entre dos fuegos. Por un lado la propuesta de los escritores neovanguardistas, que apuntaba a una literatura centrada en la trasgresión y la experimentación lingüística, señas a su vez de trasgresión ideológica y política contra la masificación de la lengua operada por la cultura de masas. Por el otro la transformación de la industria cultural, liderada por la poderosa editorial Mondadori – milanesa, desde luego – que modifica por completo el panorama general a través de la afortunada colección de los “Oscar” basada en la estrategia del best seller¹²¹, cuya primera publicación tuvo lugar en 1965, el mismo año de la publicación de *L'iguana* de Ortese.

¹²⁰ Cfr. Ferretti 1983.

¹²¹ Los “Oscar” y la neovanguardia, por así decirlo, son las dos caras de la misma moneda: una reacción frente a la cultura de masas que había llegado a llamar a las puertas de las editoriales. Curiosamente muchos neovanguardistas entrarán posteriormente en el catálogo del editor Feltrinelli, que, a la vez, fue entre los primeros en interceptar los nuevos gustos y expectativas de los hijos del *boom* económico, con best seller de calidad. Se ha hablado al respecto del “romanzo medio d'autore”, una tipología de novela que por un lado era capaz de interceptar un amplio público, y por el otro respectara una determinada idea

Mientras los neovanguardistas asumen una actitud demoledora hacia todo cuanto los rodea y los precede – celebres fueron las polémicas con Bassani y Cassola, apodados como «le Liale del '63»¹²² – el oficio de escritor entra en un proceso, parafraseando a Benjamin, de pérdida del *aura* y su relación con la industria se hace problemática¹²³.

En el punto intermedio, entre la pérdida del aura del escritor, determinada por la definitiva consolidación de la industria literaria, y los clamores de la neovanguardia, Anna Maria Ortese, simplemente, se escapa y lo hace a través de la misma literatura. El lugar donde llega, a través de su escritura, es, justamente, una isla.

Volvamos al comienzo de la novela. Adelchi y Daddo pasean por via Bigli en una «di quelle sere di aprile, che Milano è tutta verde, tutta delicata» y el joven editor se siente agobiado por la falta de novedades:

[...] ci vorrebbe qualcosa di inedito, di straordinario. La concorrenza è forte...Tu che vai viaggiando, Daddo, perché non mi procureresti qualcosa di primitario, magari d'anormale? Tutto è già scoperto, ma non si sa mai...tutto può darsi... (Ortese 1986: 17).

de “letterarietà”, en función del prestigio que la literatura tenía en la fundación misma de la identidad nacional italiana (cfr. Luti 1993: 1428-1534): en Italia, por así decirlo, el best seller tenía que ser, o parecer, culto.

¹²²El mote, que hacía referencia a la escritora de novela rosa Liala, pseudónimo de Amalia Liana Cambiasi Negretti Odescalchi, fue pronunciado por Sanguineti durante el congreso constituyente del Gruppo '63 en Palermo. Cfr. Barilli 2005: 175.

¹²³ De esta problematización son especialmente conscientes escritores como Calvino, capaz de encontrar una propia dirección personal, o Pasolini, que extiende su visión a distintos niveles de complejidad, integrados por el cine, el teatro y el periodismo “corsaro”. Encontramos en las palabras de Perrella el enfoque de esta etapa de la cultura italiana: [...] perché per Parise la sua stessa generazione è una generazione di non ritorno, una generazione ibrida, che viene dopo la vera "last generation", quella di Gadda, Montale, Moravia, Comisso e Piovene. Sono loro gli ultimi scrittori italiani che davvero hanno potuto non solo fare, ma vivere la letteratura; lui, Calvino, Pasolini e altri si sono trovati invece tra molti e difficili fuochi e per di più in un momento di totale eclissi della letteratura in quanto tale. È forse quel che ha sostenuto Enzo Golino rubricando La Capria, Pasolini e lo stesso Parise come scrittori della Perdita della Grazia [...] (Perrella 1992: 9).

La primavera enciende en el aburrido Adelchi una inquietud; esta se manifiesta como deseo de un encuentro fabuloso que tenga la gracia de la naturaleza, el furor de lo primitivo y el exotismo de lo lejano. La visión irónica de Ortese respecto a tales inquietudes es de lo más sugerente y así las califica oportunamente, como de raíz neurótica «di ciò che essi intendono per natura: un misto di libertà e passionalità, con non poca sensualità e una sfumatura di follia». La escritora deja claro que es su vida acomodada la que crea semejante sed de locura y de viaje, en cuanto existe una correspondencia entre «grandezza economica e indebolimento dei sensi, per cui al massimo del potere d'acquisto, si ha non so che ottundimento» (Ibíd.: 15).

Animado por las palabras del editor, Aleardo, cuya disponibilidad para la aventura es de índole inocente, empieza a considerar qué historias podrían despertar el interés de un público tan aburrido y apagado. Se le ocurre, como ejemplo más extremo, lo fabuloso y sorprendente que sería encontrar las memorias de un loco «magari innamorato di una iguana » y de esta manera, sin darse cuenta, plasma su destino de personaje de forma parecida - aquí encontramos otra vez la evocación de Feltrinelli – a como algunos editores de la época se convirtieron en los personajes de sus propias visiones. Adelchi, por el contrario, sin ningún interés por las absurdas historias de amores y animales que propone Aleardo, insiste en la necesidad de traer algún cuento o poema que hable de revueltas y de pueblos oprimidos.

Exactamente en este punto se produce la escisión entre Adelchi y Aleardo: ambos dejan de ser las expresiones dialécticas de un mismo personaje. La visión de Ortese, respecto del primero se manifiesta en con una penetrante carga irónica:

E, a questo punto, vale la pena di accennare a una strana confusione che dominava allora la cultura lombarda, e condizionava perciò

l'editoria, su ciò che si deve intendere per oppressione e conseguente rivolta. Sia la prima che la seconda apparivano ai Lombardi, probabilmente in polemica con la minacciosa ideologia marxista, niente di più che una faccenda di sentimenti e di libertà di esprimerli, dimenticando che dove non ci sono i denari (stante le antiche convenzioni del mondo), o dove il denaro può comprare tutto, dove c'è penuria e ignoranza grande, là neppure i sentimenti, o la voglia di esprimerli, esistono (Ortese 1986: 18).

Sin embargo, como nos dice la voz narradora que filtra el pensamiento de Ortese, este razonamiento era imposible de entender a los editores y al público hambriento de historias exóticas. Y, sobre todo, «simili ragionamenti avrebbero compromesso il ritmo della produzione» (Ibíd.) puesto que la editorial, como todas las demás industrias, no podía dejar de producir de forma incesante.

Mientras que el cobarde Adelchi se queda cómodamente en Milán, Aleardo decide emprender un viaje, tanto para extender los dominios familiares sobre nuevas tierras e islas, como para hallar un cuento ejemplar y ayudar así al amigo: «vedremo...proverò. Ho l'idea che al di là di Gibilterra, qualcosa d'illecito, e perciò di sofferente, debba esserci». Es suficiente esta promesa para que la excitada fantasía de Adelchi presienta un inminente éxito editorial, con premios, traducciones y gloria.

Lo que Adelchi necesita es, de hecho, el *boom* literario latinoamericano, que Ortese anticipa de manera casi visionaria pocos años antes de su efectiva aparición, gracias a su capacidad para captar las contradicciones profundas de la sociedad burguesa, rica y acomodada, a la búsqueda de revoluciones de papel para leer y consumir, pero que en realidad no molestan para nada al sistema. La industria editorial milanesa, como metonimia la cultura occidental estaba, según la acertada visión de nuestra escritora, persiguiendo revolucionarias aventuras para disfrutarlas

tranquilamente al amparo de una vida protegida y segura¹²⁴, cultivando así lo que el escritor argentino Sebrelí llamó, años más tarde, el “Tercer mundo como mito burgués”¹²⁵. El desencadenante de la novela es un mecanismo paródico y ferozmente crítico de la relación canibalesca que la industria editorial establece con los objetos de su producción, los libros y los autores.

Una vez analizada la relación que *L'iguana* establece con su entorno histórico y social, non centraremos ahora en las dinámicas internas de la obra, especialmente en relación al concepto de alteridad y al papel jugado por la poética de la insularidad.

4.5. La isla y los otros: la experiencia de la alteridad entre la parodia y la estética romántica.

Ya hemos visto como entre las razones que mueven al conde Aleardo a emprender su viaje se halla la necesidad vital, común a todo su ambiente, de la alteridad¹²⁶. Ninguna cultura, por otro lado, está exenta de esta dinámica: la experiencia

¹²⁴ En este sentido la trágica muerte del editor Feltrinelli, tal vez el único que se había tomado en serio, o ridículamente, según la perspectiva da cada uno, la revolución, tiene toda la altura y la complejidad del chivo expiatorio.

¹²⁵ En su obra Sebrelí trata de dismantelar el carácter de “revolucionarios” que los tercermundistas se confieren, es decir, estrictamente hablando, el de representantes “revolucionarios” de las sociedades que pretenden transformar. En esta obra quedan al desnudo las contradicciones de sus discursos, cuyas categorías estancadas no pueden captar ni siquiera la diversidad real del mundo concreto: Canadá, desarrollado y dependiente; Portugal, atrasado e imperialista; Brasil, “semicolonial” y exportador de capitales; Nigeria, Etiopía, etc.; países del Tercer Mundo, “liberados” o no pero opresores en todo el sentido de la palabra. Atendiendo al embrollo conceptual del tercermundismo, Sebrelí delimita los términos en juego (colonia, semicolonia, país económicamente dependiente) para recordar que «la liberación nacional deja de plantearse al día siguiente en que las jerarquías locales se constituyen en Estados autónomos y los ejércitos imperialistas abandonan el territorio ocupado» (Sebrelí 1975: 23).

¹²⁶ Si antes se había citado a Lévinas desde una perspectiva hermenéutica y ontológica, ahora introducimos el punto de vista de la antropología cultural, al que brevemente haremos referencia. La percepción y definición de una cultura se funda en la capacidad de elaborar distintos textos y pretextos, en una operación de continua confrontación, diferenciación y contraste con otras culturas. El antropólogo Ariun Appadurai define así una cultura localmente definida: «prima di tutto nei suoi aspetti relazionali e

de la alteridad en distintas escalas, es un elemento común a todo grupo humano y se expresa en elementos geográficos o naturales, como es el caso de una montaña o del océano¹²⁷. La definición de uno mismo necesita de la idea del otro y como se trata de un proceso y no de una situación estática, este modifica los equilibrios existentes, especialmente cuando las posiciones recíprocas se mueven.

La experiencia del viaje de Aleardo a la misteriosa isla de Ocaña, tiene como efecto la revisión de los códigos culturales de partida y, a la vez modifica el espacio isleño, cuya cotidianidad es alterada por su presencia. La primera dinámica espacial relevante, que ha de interpretarse como la entrada en un mundo distinto, es el hallazgo de la isla, hallazgo que Ortese describe con la introducción de elementos perturbadores de procedencia romántica.

Después de la introducción de ambientación milanesa que abre la novela *L'iguana*, encontramos al conde a bordo de su buque navegando con rumbo al sur. La costas y las islas que encuentra están en venta y, a pesar de las recomendaciones de su anciana madre - todo un ejemplo de inamovible temperamento lombardo: tradición, dinero, apoyo eclesiástico y espíritu emprendedor – Aleardo no es capaz de cerrar ningún negocio:

contestuali, piuttosto che scalari o spaziali, come una complessa qualità fenomenologica costituita da una serie di legami tra la sensazione dell'immediatezza sociale, le tecnologie dell'interattività e la relatività dei contesti» (Appadurai 2001: 232). La capacidad de una comunidad de percibirse a sí misma como tal corresponde a una competencia textual, en la que confluyen tanto las representaciones internas, cuanto las representaciones acerca de los demás. Entre unas y otras, o bien entre una colectividad llamada “nosotros” y otra llamada “ellos”, existen relaciones jerárquicas que acaban imponiendo al otro formas, aspectos y sentimientos preconcebidos; el caso del “orientalismo”, la visión de oriente por parte de occidente, en función de las proyecciones y deseos del sujeto enunciante, es especialmente nota y aclara esta dinámica

¹²⁷ La misma transformación de un espacio en un lugar, como atestiguan distintos mitos de fundación, es ya de por sí una operación de construcción de una identidad. Escribe el antropólogo Francesco Remotti: «Gli "altri" sono i contesti necessari affinché le diverse forme d'azione di un noi, produttive, riproduttive o interpretative, possono essere intraprese secondo un loro preciso significato» (Remotti 1990: 67).

ora per no so che riguardo che gli ispirava la Sardegna [...]ora, come per esempio davanti a certi bellissimi tratti di Spagna, come se Dio stesse piangendo là tutte le sue lacrime, e non bisognasse portarvi i rumorosi turisti (Ortese 1986: 20-21).

Con estas palabras Ortese subraya que el conde es un personaje de naturaleza justa y bondadosa; se convertirá de hecho, en uno de los dos polos dialécticos que la escritora utiliza para transformar su singular novela en una versión actualizada de la *operetta morale* leopardiana¹²⁸. El noble lombardo es sensible a la dignidad de los otros y reacio a la peor especulación inmobiliaria, cuyos cimientos se pusieron en los años cincuenta y sesenta¹²⁹. A medida que la distancia con Milán, con la madre y con la razón capitalista aumenta, la ya escasa propensión a los negocios del conde flaquea. Así se deja seducir por la dulce navegación y poco a poco va olvidando su lugar de procedencia.

Después de encontrarse con la isla, el segundo encuentro del conde con la alteridad, se produce en relación a sus habitantes, los cuales le generan un gran deseo de acercamiento. En efecto, la isla no está abandonada y a la sombra de unos robles divisa a un grupo de hombres en compañía de una vieja. Estos parecen completamente

¹²⁸ Escribe el crítico Pietro Citati, al cual debemos un análisis de la novela en relación con la poética de Leopardi: «Egli possiede il candore e l'allegria cristiana: il dono del riso, come se conoscesse “una festa nascosta ad altri, una musica dietro un muro”. Egli ha un dono ancora più raro: il rispetto per la terra, quel sentimento sottile e un po' doloroso dell'altrui dignità, che un tempo suggeriva ai cavalieri tante imprese mirabili, e che ora egli dedica, senza saperlo, alla terra intera. Come contenere questo rispetto? Una bontà squisita e delicata, un desiderio di protezione e di immolazione, una passione di figlio devoto, come se ciascuna creatura gli fosse stata da sempre affidata, lo spinge a prodigarsi verso tutte le persone e tutte le cose. Dove arriva, anche gli animi vuoti, malati e disarmati, si aprono al sorriso e alla speranza. Nella sua innocenza ottimistica, su cui l'Ortese getta un'ombra di ironia, possiede una teologia e una teodicea: per lui, l'Universo è una costruzione unitaria e perfetta, come prima della caduta: il male non c'è o Dio lo ama: non c'è ombra nel mondo; «se il Diavolo esiste, il Signore gli vuole più bene che a te e a me, stanne certo...» A questa teologia, come in un continuo gioco di rifrazioni, l'Ortese oppone la filosofia nichilistica di Ilario, un personaggio tanto complesso quanto Aleardo è semplice [...]» (Citati 1985: 34).

¹²⁹ Es un tema que encontramos también en una contemporánea novela de Italo Calvino sobre la corrupción del litoral de Liguria, su región natal. Cfr Calvino, Italo (1995): *La speculazione edilizia*. Milano: Mondadori.

indiferentes a la llegada del barco, como si fueran «gente impietrata». Se trata en realidad de tres hermanos, nobles portugueses venidos a menos, cuyos vestidos y modales pertenecen a un pasado glorioso pero ahora en ruina, tal como atestigua su morada polvorienta y decadente.

Ilario, Hipólito y Felipe se expresan en un portugués antiguo – el noble milanés, aclara la voz narradora, puede comunicarse con ellos gracias a haber aprendido el idioma en Brasil - y así la experiencia de la alteridad no es solo geográfica y cultural sino también histórica. Los tres hermanos son una reliquia del pasado y, en cuanto que tal, despiertan la inmediata simpatía y admiración del milanés. Se reconoce en la atracción de Aleardo por estas personas la función espacial y simbólica de la isla como espejo invertido de la cultura occidental, percibida como agotada y materialista. El conde se siente especialmente subyugado por los modales de Ilario, el más ilustre de los tres hermanos, quien, como si se tratara de un antiguo príncipe-filósofo, lo pone al tanto de sus solitarias meditaciones acerca del cosmos, la naturaleza y la vida. Ilario, protegido por la isla del desarrollo de la sociedad, vive en estado puro y por ello está más cercano a los secretos profundos de la existencia:

Il conte, commosso dalle sofferenze del giovinetto, ma più ancora da quei discorsi, che sempre lo avevano interessato, e che a Milano non si potevano più fare, sul bene e il male e sul significato dell'Universo, allungò una mano a prendere e stringere quella gelata del marchese [...] (Ortese 1986: 40).

El milanés siente que por fin ha encontrado a alguien que de verdad se toma en serio la alucinante incongruencia del mundo y esto suscita en él una conmoción fraterna. La alteridad actúa de inmediato como un doble reconocimiento: el del otro

como un igual y el de su propio y verdadero ser profundo y metafísico, atrapado en la cotidianidad inauténtica de la modernidad.

El pacto entre ambos se refuerza con la lectura de una de las obras más célebres de la literatura española, *Las coplas* de Jorge Manrique, que introducen de forma abierta el hispanismo como categoría estética y filosófica densa de significado en la obra de Ortese¹³⁰. En un pasaje de la novela, *Don Ilario*, en una escena cargada de revelación y drama, poseído por la melancolía, lee al conde Daddo unas frases de la obra de Manrique:

Ascolta, ti prego, questi versi del Commendatore Jorge Manrique, in morte di suo padre, il Maestro di Santiago e dimmi, se Dio stesso non mette tali parole sulla nostra strada, quando ci troviamo a un bivio, e il cuore è saturo di interrogazioni (Ortese 1995: 113).

Aparecen a continuación algunos versos de las famosas coplas del poeta español, traducidos por la misma Ortese. El efecto que estas palabras y la posterior lectura de las coplas suscitan en Daddo es el que, a decir de María Zambrano, produce la razón poética: la fuerza de la verdad capaz de vibrar en el intelecto y en las entrañas, la que cierra la fractura entre razón pura y vida que constituye el drama mismo de la sociedad moderna. La confrontación con la alteridad, representada por Ilario trae consigo el reencuentro con las instancias del espíritu sofocadas por la razón.

¹³⁰ Escribe a propósito Mazzocchi: «L' elegia diventa però fondamentale nell'*Iguana* (1965), dove occupa un ruolo di primo piano. L'ispanismo appare, in questo romanzo, ancora più profondo, certo meno strumentale, che nel *Porto di Toledo*. [...]Basta leggere con attenzione la pagina, dove spicca la splendida traduzione delle *Coplas* della stessa Ortese, per cogliere il significato che esse assumono sia in rapporto al giudizio sul Marchese (incapace di prendersi le proprie responsabilità), sia in rapporto al destino di morte di Daddo, figura quasi allegorica, per certi versi sdoppiamento di quella di don Ilario, che dimostra come le certezze della vita pratica e una visione ordinata del trascendente siano destinate a svanire in una realtà di morte quale quella dell'isola di Ocaña (il nome, non a caso, è quello del feudo dove morì Rodrigo Manrique, padre del poeta)» (Mazzocchi 1997: 96).

Pero durante la estancia del conde en la isla de Ocaña tendrá lugar otro momento de mayor intensidad respecto a la ruptura con la cotidianidad milanesa abandonada:

Grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco [...] e un grembialetto fatto di vari colori [...] (Ibíd.: 30).

Se trata del descubrimiento de una iguana que habla el mismo portugués de sus nobles señores, aunque con un tono constantemente replegado como si se disculpara por no ser merecedora de la dignidad que confiere el lenguaje. Sus palabras recurrentes son, en efecto, *não senhor, não para mim*. El contacto con el otro es en este caso absoluto, ya que se trata de un contacto con la bestia, aunque esta tenga semblante y modales antropomorfos.

Es el momento de volver a cuanto se ha dicho al comienzo del presente capítulo sobre la tradición de la insularidad en la literatura, tradición en la que a menudo que presenta a menudo están presentes seres intermedios entre lo humano y lo animal. La simpatía y compasión que suscita en Daddo aquel ser subhumano son grandes y, como si se hiciera realidad la absurda *boutade* pronunciada durante la conversación con Adelchi, la novela se convierte en una historia de locos, en la que, por ejemplo, alguien se enamora de una iguana. De esta manera Aleardo, con respecto a la racional Milán y a sus propias costumbres, se transforma inmediatamente en *el otro*, convirtiéndose así en el protagonista mismo de la novela que la aletargada industrial editorial milanesa necesita para su propio provecho.

Sin embargo, conforme transcurre la historia, la relación con la iguana y con los tres hermanos se complica y el milanés descubre pronto que la alteridad puede ser un asunto más complicado de lo que imaginaba. Algo extraño ocurre en la isla sin que él pueda entenderlo y la novela se carga de una atmósfera misteriosa; para conseguirla Ortese recurre a todos los artificios del género: nieblas, escondites secretos, presencia extrañas y la desaparición de la *Luisa*, nave en la que se había quedado esperándolo el presuntamente fiel marinero.

Tanto la iguana como el joven Ilario cambian de carácter y aparecen en ambos rasgos muy distintos a los que el milanés había imaginado al principio. Ella, tan humilde, revela aspectos desconcertantes: por un lado conoce el dinero, por el que siente verdadera avidez pese a que no sepa distinguir entre una piedra redonda y una moneda; por otro, molesta a los demás animales, a las gallinas especialmente a las que incluso se llega a comer. Revela, en fin, una codicia propia del ser humano y unos comportamientos propios del reino animal, Tales rasgos caracteriales destruyen la primera impresión de pureza e inocencia que se había formado Daddo con respecto a la Iguana.

Por su parte, tampoco Ilario es siempre el mismo, en cuanto parece tener un doble poseído por la ira o, así lo cree el milanés, gobernado por la evidente maldad de sus hermanos: la representación, como diría un antropólogo, que Daddo construye del conjunto de los personajes es superficial y de ahí procede su incapacidad para entender la realidad. El descubrimiento de la compleja y dúplice naturaleza de los seres a los que se enfrenta, encamina a Daddo hacia una alucinada investigación en los recovecos de la morada, durante la que encuentra incongruencias espacios-temporales, como unas sorprendentes cartas fechadas con fórmulas incomprensibles, como por ejemplo <<37

ottobre Secolo Attuale» (Ibíd.: 50). La casa de los nobles portugueses revela pasajes secretos que confunden al conde, el cual atraviesa una sucesión de ambientes a modo de inextricable yuxtaposición de unos sueños dentro de otros sueños.

La sensación de desasosiego se acentúa cuando vemos al conde esconderse dentro de unos nichos o de unos armarios, como un espía que trata de divisar la verdad bajo la continua amenaza de ser descubierto. Es la propia Ortese en sugerir un paralelismo entre la situación de Daddo, y las incongruencias que experimenta, con la literatura española del siglo XVII¹³¹.

Il conte si sentiva stanco, ormai parendogli questa una tormentata storia del Seicento spagnolo, pazzesca nella nostra epoca tanto chiara e indolenzito nella persona per la sua complicata positura nell'armadio [...] (Ortese 1986: 98).

Todas estas circunstancias inesperadas y angustiosas hacen aflorar en Aleardo un deseo de realidad que encuentra en el recuerdo de la firme Milán, recuerdo que llega, como desde lejos, con su «odore di pane caldo e caffè e perfino lo sferragliare dei tram che si sente a Milano alle cinque del mattino» (Ibíd.: 132). La antítesis entre ambos lugares, la isla y Milán, contrapone «la buona pianura» que «lo aveva raggiunto telepaticamente» con el irracional y angustioso espacio isleño. Durante estos momentos el milanés parece recobrar el sentido común y los pensamientos propios de un ilustrado lombardo, práctico y razonable, y llega a creer que lo mejor sería sacar a la iguana y a Ilario de aquella isla, que considera ahora como la causa de todos los males. La alteridad es rechazada y el deseo de huir de lo exótico para volver al pacífico punto de partida se hace apremiante. Sin embargo, la predisposición bondadosa del conde produce

¹³¹ Acerca de la “hispanidad” de Ortese se remite al capítulo 5.

un deseo de redención de unas criaturas que, a pesar de sus extraños caracteres, le han proporcionado un contacto profundo con otra vida, más abierta a los grandes, aunque desesperantes, interrogantes acerca de la existencia. Su catolicismo naïf lo ata al destino de aquellos seres que lo atormentan y una vez roto el horizonte de la normalidad ya no es capaz de desprenderse de su nueva condición. Imaginándose en un hipotético retorno a la ciudad de la razón, experimenta con respecto a ella una inadaptación cargada de culpa:

Che farò lì? Invecchierò! Como, Bellagio! Ogni anno crociere; di autunno, gli amici! Adelchi! Passeggiate per via Manzoni, pensando alle Isole! E intanto, nelle Isole, degli innocenti si deturpano, muoiono! (Ibíd.: 133).

Ortese propone aquí un tema de gran interés, que además resalta muy sabiamente. Se trata del contacto con el “otro inferior”; después de ensalzar la diversidad en términos de espontaneidad, humildad y pureza, se sigue la fase del deseo misionero de integrar al otro en el propio mundo de procedencia. Daddo, subyugado por este imperativo moral, empieza a conjeturar acerca de un viaje de vuelta a Milán, con la Iguana elevada al rango de esposa y, por consiguiente, de criatura humana, y con Ilario al que introducirá en el ambiente cultural más prestigioso, en calidad de cándido y principesco sabio. El recuerdo de la madre, que durante toda la novela funciona como un firme sustrato del propio subconsciente, es prudentemente alejado de su mente, a través de una diagnosis – y aquí vuelve la parodia - de tipo psicoanalítico, que Daddo empieza a construir acerca de Ilario y de su comportamiento a veces cruel con respecto a la Iguana:

Probabilmente, come nella maggioranza di questi casi, i disturbi si erano presentati in concomitanza con l'età difficile, con lo sviluppo del fanciullo in uomo, o in aspirante giovane uomo. Una nevrosi come un'altra, tutto sommato, che avrebbe richiesto, per guarire, un reale ingresso nel mondo, la vicinanza di un amico, di gentili donne, e certe discussioni politiche, per non parlare di un po' di denaro. Queste cose, il conte ne aveva le prove, operavano miracoli [...] (Ibíd.: 50).

El milanés quiere rescatar a la iguana del mundo subhumano y a Ilario del mundo subhistórico y de esta manera, implícitamente, borra en poco tiempo la conmoción inicial que el contacto con la isla le había producido. Enfrentado con la primera dificultad que la diversidad le plantea, la emoción inicial da paso a un deseo de redención e integración en la normalidad.

Al elegir la misión civilizadora, el milanés no es consciente de cómo en realidad su alma es menos firme de lo que había imaginado y de cómo en que las circunstancias van modificando poco a poco su propia concepción del tiempo y del espacio. Aunque pequeña, la isla de Ocaña parece escapar al dominio de un firme conocimiento racional, y produce una confusión tanto en las proporciones como en los puntos de orientación. No es casual que la voz narradora proporciona al lector un mapa dibujado de la forma más sencilla, como para subrayar la distancia entre la evidencia real y la imagen del lugar que las confusas sensaciones de Daddo habían construido. Tenemos constancia de su desorientación durante la imaginaria aparición de dos lunas, una menguante y otra creciente, que recorren el cielo nocturno. Semejante fenómeno subraya cómo la confusión sobre el lugar que experimenta el milanés – en contraste con un mapa casi infantil – se corresponde con una completa pérdida de la orientación y con el definitivo alejamiento con respecto a la racionalidad inicial. Aunque se resista a aceptarlo Daddo se encuentra perdido en la isla.

4.5.1 Una familia americana: la alteridad dominante de lo cotidiano

Hasta aquí se ha analizado la función que desempeña la isla en relación con el fenómeno de la alteridad, tanto sub-humana como sub-histórica. Queda por añadir un comentario a un episodio fundamental de las aventuras del conde. Se trata de un golpe de escena, descrito en forma de parodia, proporcionado por algo absolutamente normal y corriente, pese a lo cual su aparición suscita asombro superior incluso al causado por la iguana. Durante varias páginas Ortese nos prepara, para una gran sorpresa que se anticipa mediante el descubrimiento de huellas de otras presencias en la isla. En el punto máximo de extrañeza perturbadora, conseguido mediante la estética fantástica, otra alteridad entra de nuevo en escena, ahora de la mano de un segundo barco que llega en plena noche. La excitación nerviosa de Aleardo, escondido como en otros momentos de la novela, en los que espía los extraños hechos que se producen en la isla, se destapa ahora ante el singular cortejo que se acerca de forma solemne a la casa de los hermanos:

Erano (vedi un po' Lettore, come il segreto delle cose è spesso assai più modesto di quanto l'infalibile immaginazione dell'Universo intenderebbe, per non so quali fini, dimostrare), erano niente più che una completissima e molto dabbene famigliola del ceto medio mondiale, cioè americano, in quanto tutte le famigliole oggi, sono americane [...]. Erano un largo padre, una lunga madre e una risolutissima figlia [...] (Ibíd.: 89).

La expectativa creada se resuelve con la aparición de una familia americana media, esto es, con la célula mínima de la economía capitalista. Lo más obvio y normal se convierte en lo más extraño, en cuanto que el espacio invertido de la isla ha subvertido el sentido común.

Como técnica narrativa se trata de una brillante utilización del vuelco de la perspectiva habitual, a partir del cual lo cotidiano revela su aspecto singular y hasta grotesco. La alucinada historia relatada en la novela, que había comenzado como parodia de la racionalidad milanesa para desembarcar en una isla poblada por seres singulares en estrecha relación con el Siglo de Oro español, funciona como un artilugio que modifica por completo el aspecto de la sociedad aceptada comúnmente como normal.

Como hemos visto anteriormente, la construcción de la alteridad se fundamenta en la comparación y el contraste de los textos o discursos. El grado de contraste, en este caso, no podría ser más elevado. Después de haberse familiarizado con la iguana y los singulares nobles portugueses, Aleardo, pese a su añoranza de la normalidad milanesa, experimenta asombro e incredulidad ante los seres más “normales” del mundo: el hechizo de la isla ha sido fuerte, hasta el punto de conseguir en él la formación de otras costumbres y percepciones.

La normalidad media y el mundo masificado entran en la isla encarnados en una familia americana, asumiendo de esta forma la polarización de la alteridad. En las descripciones de sus componentes, la autora utiliza el estilo “antropológico” normalmente empleado para referirse a lo exótico en los estudios etnográficos sobre tribus lejanas. Las mismas percepciones de lo lejano y lo cercano se confunden y estas antípodas representadas por la noble y decadente Ocaña frente a la potencia niveladora del capitalismo americano, que se juntan en el mismo lugar.

Los dos mundos, en efecto, van a mezclarse, en cuanto la joven hija del matrimonio americano - «vera regina di cuori» dotada de una «sottile e decisa grazia interventista» y de un «animo sportivo» (Ibíd.: 89) – se convierte en la prometida de

Ilario. El matrimonio se había gestado con el propósito de unir una familia noble, aunque en ruina, con otra provista del suficiente dinero para convertir Ocaña en un paraíso turístico. Todo va a transcurrir bajo la bendición de un arzobispo, que acompaña a la familia y cuya presencia, en calidad de lazo visible y cristiano de todos los tiempos y todas las culturas, explica la solemnidad del cortejo divisado por Aleardo.

La unión forzosa y pragmática de los dos mundos, el antiguo y noble del portugués, con el moderno y masificado de la americana, no puede, sin embargo, tolerar un elemento arrastrado desde el pasado, que constituye una amenaza para la futura prosperidad conyugal. Se trata de la bestialidad de la iguana, la única representante de una alteridad que no llega a ser incluida en el pacto comercial e histórico de las dos familias. La religión, además, por voz de un alto sacerdote, decreta la absoluta exclusión del beneficio de la piedad, condenándola a una definitiva asociación con el diablo. El reino animal al cual pertenece, el de los reptiles que se arrastran en el suelo, es “cristianamente” asociado al infierno, el reino que está “debajo” por excelencia.

Con este episodio, las relaciones espaciales y metafóricas de los personajes cambian por completo. La isla, convertida ahora en objeto de un plan de inversión *yankee*, deja de ser el lugar misterioso y el revés de la cultura occidental y capitalista. Su confinamiento en un espacio que se sitúa fuera de lo geográfico y de lo histórico, termina a raíz del pacto con el dinero, pacto al que se había negado Aleardo por una forma hidalga de piedad. De este modo Ocaña aflora en la modernidad de lo útil y de lo pragmático, lo que el conde instintivamente rechazaba a pesar de su procedencia familiar y de la misión inicial que lo había llevado a la isla.

La iguana, que a pesar de ciertas disfunciones animalescas ya citadas, vivía en comunión con lo humano, es definitivamente relegada a lo bestial. Como consecuencia

de la boda, ritual que sella la conversión de la isla misteriosa en una isla turística, el animal ha de ser expulsado: se lo coloca definitivamente fuera de lo humano. El primer acto de su condena es la reclusión en un sótano, espacio que representa lo inferior de su condición, dentro del cual, como reacción, se comporta según el rol que le han asignado.

Enfrentado con tales inesperados sucesos, también el Conde modifica por completo su posición y resuelve salvar a la iguana. Para maquinarse la salvación del animal y a la vez convertirse en héroe, es necesario romper definitivamente con su prudente y racional forma de ser, desafiando para ello el recuerdo de su civilizada y rígida madre. El suyo es un intento de rescate de los oprimidos que acabará con el sacrificio y la muerte, cerrando de esta forma trágica el desafío a su propia condición en nombre de un ideal altamente revolucionario¹³².

4.6 La insularidad como metáfora de la exclusión.

En una entrevista que le hizo a Ortese en 1977, su amigo y poeta Dario Bellezza – entrevista recogida por Adelphi en la edición de *L'Iguana* de los años ochenta – le pregunta su opinión respecto a la literatura y en particular respecto a la italiana. En su respuesta, la autora manifiesta, como solía hacer habitualmente, su ignorancia en la materia, pero eso no le impide extenderse sobre determinados temas clave acerca de los que muestra un conocimiento profundo y muy ligado a su propia experiencia, y hacer patentes cuales eran las preocupaciones que motivaban su actividad como escritora: la naturaleza, el concepto de lo real, la historia, y la sociedad.

¹³² La muerte y sacrificio de Aleardo remite, como se ha dicho anteriormente, a la trágica suerte del editor Gian Giacomo Feltrinelli.

Si direbbe, Leopardi, l'unica voce reale della letteratura italiana, dopo Dante. [...] La natura gli appare, nel suo aspetto usuale, inganno; il reale (di natura e di uomo) distrutto. Così, la natura dei pensieri, unicamente la natura interiore dei sentimenti (e del sentimento di questa distruzione) si pone come reale (Ortese 1986: 190).

El interés por Leopardi confirma un aspecto de la obra de nuestra escritora que pese a haber recibido poca atención por parte de la crítica, nos parece fundamental. Este aspecto – el cual, por lo demás Luca Clerici sí invita a considerar – atañe a la reflexión de orden moral que la escritora antepone al oficio de escribir. Su atención a la relación entre la actividad literaria y su valoración ética se sitúa cabalmente en la *illustre tradizione lombarda* y en el caso de Ortese, ese cuidado, además de a través de Leopardi, le llega también de la mano de algunos de los grandes nombres de la literatura española. En la misma entrevista con Bellezza, la autora habla de Manzoni, autor al que, como hemos visto, rinde claro homenaje en *L'iguana*:

Manzoni, nel romanzo, reinventando la storia, e presentandosi tuttavia come inappuntabile storico, distrugge, per ricomporla, la verità del naturale e la solidità del reale. Getta contro la storia e le sue grandezze la fine polvere della percezione del tempo: nulla è vero, tutto passa, tutto cade, tutto muta. Una verità già raggiunta con altra violenza o nudità, dal pensiero spagnolo (penso al De Quevedo dei *Sonetti*: «Ehi, della vita nessuno risponde?») (Ibíd.).

Entre Leopardi y Manzoni, y con un ojo puesto en *Robinson Crusoe*, con *L'iguana*, Ortese enriquece la literatura italiana mediante una obra original y novedosa que, sobre todo, incorpora un punto de vista diferente. Volviendo a la entrevista con Bellezza, la escritora continúa explicando su reflexión sobre el engaño de lo real, su aportación más original a la tradición a la que nos referimos:

Nell'italiano è misericordia e incanto. Ma questi, a me, sembrano i veri meriti – contrapposti ai demeriti – della letteratura, del costume letterario – o semplice costume – italiano. I quali ragionano – sulla inconsistenza del reale – solo qualche volta; e vi ragionano in modo non popolare. L'intelligenza in Italia – le classi colte e le meno colte – non alza mai gli occhi, generalmente, dal puro naturale. E non essendo questo, ormai, che una convenzione, un falso, una retorica di comodo, impugnato come religione o filosofia, si trascina dietro – nel loro vivere spicciolo, alla giornata, senza supporto di idee – intere generazioni. Le classi colte e le meno colte, che su questo naturale continuamente cadono, anzi decadono (Ibíd.).

Amarga reflexión que sólo puede explicarse atendiendo a una de las preocupaciones más acuciantes para la escritora, la periodista y la ciudadana Anna Maria Ortese: frente a la ilusión de la realidad y al engaño de la naturaleza, solamente la sociedad con su redes de relaciones y con sus instituciones, puede ofrecer amparo, al menos en las cuestiones de orden material. Esta personal visión es la que le lleva a insistir en sus escritos sobre aquellos personajes que no han logrado encontrar amparo social y están al borde de la exclusión.

Las palabras con que Ortese describe la reacción de la iguana ante los primeros gestos de bondad de Aleardo, son el retrato, vehementemente dibujado, de alguien que no ha conocido nunca otra cosa que la exclusión y la miseria:

Là, certi raggi che partono dall'inesauribile azzurro dei suoi occhi, dicono alla Iguanuccia che essa, la Iguanuccia, è assai cara al marchese, è parte dell'anima sua, appartiene ormai all'umana famiglia, e perciò non dovrà più strisciare e morire. L'Iguanuccia, elevata dalla sua condizione animale proprio da ciò che in essa vede, o crede di vedere, il marchese, non è più una Iguanuccia, un triste corpicino verde, ma una gentile e affascinante figliolina dell'uomo (Ortese 1986:124).

En este pasaje - y resultaría tedioso enumerar los casos de personajes excluidos y marginales¹³³ presentes en la obra de Ortese - se advierte con claridad una visión de la sociedad de evidente raíz ilustrada; la sociedad concebida como instrumento de amparo frente a la desnuda verdad que arrastra la condición de seres que nacen, mueren y sobre todo sufren, y ello a pesar de los defectos de esa misma sociedad. A esta visión se oponía, sin embargo, una amarga constatación de las injusticias y decepciones que trajo consigo la sociedad italiana de la posguerra como resultado de su elección absoluta a favor de la pura y eficiente organización capitalista, con la consecuencia de dejar atrás a miles de excluidos, de “aislados”.

Nos parece oportuno, en este sentido, instituir un paralelismo entre Ortese y Pier Paolo Pasolini, el escritor que con toda evidencia ha enfocado su obra en los marginales dejados atrás por la sociedad y que, como ya se ha visto, tenía un gran aprecio por nuestra autora, justamente en los años en que el mundo literario italiano le reservó su mayor desinterés. Sin embargo, en Ortese la conciencia de la marginalidad no se convierte, como en la vasta obra del autor friulano, en motivo explícito de su producción intelectual y artística; su resultado se esconde en los pliegues de novelas tan sorprendentes como *L'iguana* y asume las formas, según el caso, de una estética fantástica o cómica, o de un nihilismo demoledor tal como en *Il mare non bagna Napoli*. En Pasolini, la conciencia desesperada se expresa de forma clara mientras que en Ortese lo hace de manera más sutil, menos estridente, pero no por ello menos rotunda, al modo de ese continuo y lamentoso «*Nao Nao*» que nos traslada la congoja de una iguana.

¹³³ Los excluidos de Ortese no tienen el aspecto enseguida reconocible, histórica y socialmente definido de los personajes del neorrealismo.

4.6.1 Otras metáforas de la exclusión: fuera de la sociedad se oye un quejido.

A primera vista, la comparación entre Ortese y Pasolini podría parecer forzada. Sin embargo cabe sostener que entre la "Iguanuccia" de la primera y el "Ricchetto"¹³⁴ del segundo existen muchos aspectos en común, empezando por el uso del "vezzeggiativo" que ambos autores adoptan para describir de forma cariñosa a seres marginales que aparecen en sus respectivas obras. Hay aún otro aspecto que los empareja, el emplazamiento en que sitúan los dos escritores a esas criaturas marginales: su pertenencia al reino de lo subhumano. El *sottoproletario* de Pasolini está por debajo del último escalón de la sociedad y se amontona allí donde la ciudad termina y el campo todavía no ha empezado, en una situación intermedia que ha perdido cualquier arraigo con la la tierra y a la cultura campesina, pero que no ha alcanzado un lugar donde afianzarse en la sociedad urbana y burguesa.

En Ortese, la "Iguanuccia" viste como una mujer, tiene deseos y vanidades de tal, llega hasta a entender el valor del trabajo y su necesaria remuneración, pero se la confina fuera de la esfera humana, se la relega al sótano donde se arrastran los reptiles, los roedores y los insectos más ínfimos.

Para Pasolini, todo lo conocido tiene un nombre preciso y cada personaje se encuadra en una categoría analítica, generalmente de origen marxista o psicoanalítico. Los *riccetti*, los chicos marginales del escritor friulano son lumpenes, convertidos por la sociedad del bienestar en ávidos y hasta violentos aspirantes a los placeres de la misma sociedad que les ha expulsado.

¹³⁴ El uso del "vezzeggiativo" es común para ambos, el momento de describir de forma cariñosa a sus seres marginales.

En la obra de Ortese, y en particular en el cuento que estamos analizando, la marginalidad no se identifica mediante su adscripción a criterios de clasificación propios de la teoría social ni se explica exclusivamente en términos históricos. Mediante los instrumentos de la estética fantástica, el personaje marginal asume los rasgos ejemplares de la bestia, aunque resulta evidente que aquello que distingue a la iguana de los otros personajes no es tanto su pertenencia a otra especie, cuanto el hecho de no haber recibido amor y bondad y sí haber sido objeto de violencia y exclusión.

Sin embargo, a través de ese mecanismo hasta cierto punto heterodoxo, la marginalidad de la iguana se hace tan concreta, histórica y antropológica como la del *Ricetto pasoliniano*. Y juntos, la iguana y Ricetto comparten la suerte de una promesa fracasada: promesa de inclusión en la sociedad del bienestar en el caso de Pasolini, promesa de incorporación al "paraíso" en el caso de Ortese. Pero este paraíso ha de entenderse como la protección que se desprende de la idea de ganar la salvación, alcanzar un objetivo, tener un sentido: una aurora, diría María Zambrano. El quejido de la iguana, ese simple "*Nao Nao*", es ya de por sí una petición de ayuda, una señal de humanidad que el marqués Aleardo escucha y comprende:

Alla fine, proseguendo in tali ragionamenti, il conte era di nuovo calmo, essendo giunto alla considerazione, forse un po' arbitraria, che umano è tutto ciò che può lamentarsi, e sub-umano (o animale) tutto ciò che non cura, o addirittura provoca, quel lamento (Ortese 1986: 112).

Ha de destacarse la relevancia que otorga Ortese al quejido como rasgo específicamente humano, para llamar la atención, una vez más, sobre la extraordinaria afinidad entre determinados aspectos de su obra y algunos pasajes de María Zambrano, escritos en los que la filósofa se ocupa de la confesión como género literario. La

pensadora española reflexiona sobre el estado de desesperación en que se encuentra el ser humano frente a su propia suerte, desesperación que motiva el quejido. El primer gran quejido que se haya contado, dice Zambrano, es aquel de Job: «Job se queja: del horror del nacimiento, del espanto de la muerte cierta y de la injusticia» (Zambrano 1998: 20).

Para Zambrano, la dolorida condición humana es consecuencia del descubrimiento de su existencia a la intemperie y del deseo de trascendencia respecto al abismo del existir sin objetivo. La cultura, todas las culturas, no son otra cosa que un recurso para encubrir la desnuda existencia del hombre: le ofrecen un amparo, le protegen frente a la desesperación y, a veces, en los momentos de decadencia funcionan como un anestésico que trae consigo un alentador olvido. El quejido es el grito proferido ante la desprotección, cuando prevalecen el horror del nacimiento, la vergüenza de haber nacido y el desaliento de la muerte, cuando la vida en sí se convierte en una pesadilla: «Job así lo sintió y salió de ella por su grito, por su queja que, al fin, fue escuchada» (Ibíd.).

Detrás de la queja asoma la esperanza de poder ser escuchado: «Hasta el simple ¡ay! cuenta con un interlocutor posible. El lenguaje, aun el más irracional, el llanto mismo, nace ante un posible oyente que lo recoja».

De la misma manera, la iguana gesticula y suspira como quien necesita ser salvado, exhala un quejido humano, con su lenguaje ridículo y servil, una especie de portugués infantil, grita pidiendo ayuda y la dirección de su voz, desde abajo hacia arriba, sigue la verticalidad de Job. Colocada en los límites de lo humano, consciente de su propia diferencia, la iguana siente vergüenza de sí misma, cree ser ella la causa del

mal, porque así se lo han hecho creer los tres hermanos, que necesitan su expulsión para que nada interfiera su matrimonio con el espíritu pragmático de los tiempos:

Più tardi, allorché rotta ai lavori domestici, la sua personcina verdastra non riusciva, per la stanchezza, a tremare di nulla, e avrebbe potuto dormire, le lente insinuazioni della famiglia sulla esistenza fisica del Male, e sulla sua personificazione in un certo essere che non si nominava, avevano gettato un vero e gelato terrore nella piccola mente, e un sospetto che alle prime era stato insostenibile, e, ora, tanto la incupiva da non poterlo nemmeno più affrontare: essere lei stessa, la Iguanuccia, il Male, ciò che dicesi «spirito delle tenebre», perseguitato da Dio (Ortese 1986: 94).

El "ay" de la iguana, como aquel de Job, contiene en sí una voluntad de redención, que tiene su imagen especular – y ahí la complejidad del cuento de Ortese –, en la necesidad de rescatar, de salvar a otros, que siente el marqués Aleardo. A él, que está *dentro* de la sociedad, le atormenta un sentido de culpa generado por la existencia de un *afuera*, poblado por seres débiles: el Conde es un personaje que soporta las limitaciones de su procedencia y lo contradictorio de sus acciones.

En efecto, amparado por la sociedad, rico y culto, iluminado y razonable, Daddo sufre, sin embargo, la carencia de no haber encontrado un sentido profundo a su vida. Su propia redención la entrevé fuera de la civilización, en una isla perdida donde encuentra la posibilidad de salvar a una iguana del estado de bestialidad y llevarla lejos de la isla, ejercer de padre y de marido, protegerla, y, de este modo, protegerse a sí mismo de la angustia. Daddo necesita encontrar un objetivo en su vida que no sea solo aquel de comprar y construir.

En el personaje del conde Aleardo se expresa lo que María Zambrano llama 'el drama de la Cultura Moderna', ese pecado original de la modernidad que estriba en separar la verdad de la razón de la vida. Escribe Zambrano que «toda vida es ante todo

dispersión y confusión, y ante la verdad pura se siente humillada» (Zambrano 2008: 17). Este lado problemático de la civilización, perfectamente acorde con la historia relatada en *L'iguana*, se encuentra también en la tendencia centrífuga de la “illustre tradizione lombarda” – de la que se habló en el capítulo anterior – que en la obra de Ortese toma la forma de un viaje a la deriva.

Porque tal como nos dice Zambrano, « toda verdad pura, racional y universal tiene que encantar la vida; tiene que enamorarla» (Ibíd.). Si esto no ocurre la razón pura es de por sí desgraciada, desesperada, y así es la conciencia de Daddo, el racional milanés, que para encontrarse necesita perderse en una isla inexistente, donde, además, lo espera la muerte.

Una vez que los seres humanos han conseguido alcanzar algún amparo frente al estado de necesidad, parece decirnos Ortese, el instrumento de ese amparo, la sociedad revela sus propios límites y también causa angustia, ahora de otra naturaleza pero no por esto menos inquietantes; se trata de la angustia ante el vacío, ante la falta de sentido respecto a la misma vida, falta que el amparo social no ha resuelto:

«Raccontami, su Daddo, dove sei stato, tutti questi anni, su racconta...». E a questo punto, gli sembrava sentir ridere mitemente, e poi passi scalzi che si allontanavano.

«Si, io non feci che costruire...» pensò. E benché in ciò non vi fosse nulla di male, tutt'altro, gli pareva in complesso futilità, e che vi fosse un che di vuoto, un perdimento, come a colui che, avuta una moneta importante, l'adopera solo per acquistare sciocchezze (Ortese 1986: 69).

En efecto, tal como ilustra este pasaje, el respeto que profesa Ortese por la sociedad, por aquello edificado por el hombre como único posible amparo ante la crueldad de la realidad, no queda exento de una pregunta latente: la eterna cuestión del

sentido de la propia existencia, sobre todo cuando, como es el caso de Daddo, esta ha transcurrido hasta entonces consagrada a actividades prácticas, a tareas materiales, como las de construir casas o comprar islas.

La incertidumbre moral a la que se enfrenta Daddo se encuentra articulada alrededor de dos factores. El primero es exterior y es el encuentro con la bestia en su condición de excluida; el segundo es interior y coincide con la conciencia de la inutilidad de su propia vida fuera de la misión de rescatar al animal. Construir casas ya no sirve de nada porque «*anche il mare finisce*», como avisa la voz narradora en continuo diálogo con el lector. Aunque con el tiempo «*passerà il dolore di una Iguanuccia*» (Ortese 1986: 132), él ya no puede regresar a Milán y volver a su vida anterior, no puede retornar *dentro*:

«Che farò lì? Invecchierò! Como, Bellagio! Ogni anno crociere; di autunno, gli amici! Adelchi! Passeggiate per via Manzoni, pensando alle Isole! E intanto, nelle Isole, degli innocenti si deturpano, muoiono! Mi chiamano, ed io non sono con essi! Io parlo di essi. E questo chiamo bene; questo per me, è servire il fratello!» Chiare come in un'antica stampa, si stagiavano fra le nubi dell'alba Via Bigli, l'amatissima San Fedele, e tutte quelle braccia verdi della Via Manzoni, ed egli provava gioia da star male; ma, contemporaneamente, avvertiva un grido, una malinconia del proprio essere, come se tutto, nella regione del sangue, si dolesse di abbandonare quella miseria e quegli inganni così altamente supplichevoli (Ortese 1986: 132-133).

Daddo, el razonable, iluminado y templado lombardo, necesita encontrar una respuesta a las preguntas que suscita el dolor humano y el sentido de transcendencia del hombre – otro punto de contacto evidente entre Zambrano y Ortese – y el *punto di fuga* de esas preguntas aparece en su encuentro con una iguana. La bestia necesita encontrar amparo en la sociedad para superar su propia desgracia subhumana, y lo humano

necesita salvar a la bestia para no caer en su propio vacío. Nos encontramos delante de una tensión vertical que delimita dos abismos.

CAPÍTULO 5. RECONFIGURACIÓN DE LA POÉTICA DEL ESPACIO: LA VUELTA A LA CIUDAD DE NÁPOLES COMO LUGAR IRREAL O *FALSO D'AUTORE*.

El análisis de la poética del espacio en la obra de Ana María Ortese aconseja distinguir en ella dos etapas napolitanas distintas. Las conclusiones relativas a la primera, etapa de adolescencia y entrada en la edad adulta, constituyen el contenido del Capítulo II de la presente Tesis. La segunda etapa napolitana abarca temporalmente desde la madurez hasta los últimos años de la vida de la escritora. Durante este tiempo Ortese no vuelve nunca físicamente a la ciudad de su infancia y juventud, espacio que sin embargo sí está muy presente en su trabajo literario. Si hemos elegido abordar separadamente la presencia de la ciudad partenopea en la obra ortesiana según las dos etapas descritas, ello ha sido por razones que, lejos de responder a una clasificación en intervalos meramente temporales, se relacionan específicamente con su evolución estilística, evolución que en esta etapa merece la consideración de fundamental. El espacio de la ciudad se reconstruye ahora desde la lejanía a través de procedimientos realmente singulares, un método estilístico presente en dos obras claves de la producción literaria de Ortese: las novelas *Il porto di Toledo* e *Il cardillo addolorato*.

En la primera novela, la utilización de lo que podríamos llamar un disfraz hispánico nos restituye una ciudad que existe exclusivamente en términos literarios y cuya irrealidad funciona como contrapunto a una visión del pasado como acto de revisión e invención de una época perdida, no rescatable según los usuales procedimientos de la memoria.

En *Il cardillo*, Ortese da un paso más por lo que respecta a la invención del lugar, poniendo en escena la acción, como en una obra teatral típicamente *novecentesca*, en un espacio que juega con el artificio y la ilusión. El resultado es, como se verá, uno *scherzo* napolitano que revela cuan ilusoria es toda experiencia que no se acompañe del artificio de la retórica.

5.1. La ciudad disfrazada: análisis del proceso de superposición entre Nápoles y Toledo¹³⁵.

En 1969, cuando tenía 55 años, Ortese decide escribir su propia novela de formación, recuperando para ello los escritos juveniles que componen *Angelici Dolori*. Lo que era inicialmente una mera operación de revisión se convierte en cambio en un largo y atormentado trabajo de escritura que lleva por fin a la autora a revivir, como en sueño, su propia juventud. Es la misma escritora quien nos cuenta como llevó a cabo esta operación:

Questo libro, inizialmente, voleva essere una libera e allegra introduzione ai miei primi racconti, quell' *Angelici dolori* che mi proponevo di offrire all'editore di Firenze. Rapidamente, però, la questione editore non mi interessò più, e solo quell'esperimento narrativo —di commistione e proposta continua del vecchio,

¹³⁵ *La autobiografía hispánica de una escritora: análisis de Il porto di Toledo de Anna Maria Ortese* – trabajo de investigación presentado en 2009 en esta Facultad y que ha de considerarse como una actividad previa a la presente Tesis doctoral – versa sobre una creación de la autora cuyo estatus inusual de autobiografía fantástica nos permitió entonces reflexionar acerca de temas tales como la memoria, la autobiografía y la presencia y significado de la lengua y cultura españolas en el universo de la escritora. A partir de aquel trabajo y a la luz de las sucesivas investigaciones y análisis que componen el que ahora nos ocupa, retomaremos algunas cuestiones relativas a la poética del espacio en la entera obra ortesiana. Para situarnos en el nuevo contexto, serán útiles algunas breves aclaraciones relativas a la referida novela.

istantaneamente riveduto e commentato dal nuovo— fu il mio scopo (Ortese 1990: 142).

Así pues, la idea inicial del libro era la de escribir unas glosas en prosa a unos textos de juventud – algunos publicados, otros, sobre todo poemas, inéditos –. Se trataba sin duda de un proyecto ambicioso que contrasta aparentemente con la humildad demostrada siempre por Ortese¹³⁶.

El resultado, que vio la luz seis años después, fue bien distinto del planteamiento inicial: *Il porto di Toledo* se nos ofrece como una autobiografía fantástica que discurre por sendas de inferioridad y estupor. La autora cuenta su propia iniciación tanto a la literatura como a la vida a través de un personaje que habla en primera persona, la adolescente Damasa cuya morada en los años que preceden la Segunda guerra mundial es una ciudad visionaria llamada Toledo, disfraz onírico de Nápoles. En el tejido del cuento se intercalan composiciones juveniles nunca publicadas antes y a las que la escritora llama *rendiconti* o *espressività*, poemas también inéditos que titula *ritmici*, y los cuentos ya publicados de *Angelici dolori* que vuelve a presentar desempeñando ahora una función metaliteraria y existencial. Sobre la huella de aquellos viejos escritos, evoca los acontecimientos y los encuentros que los han inspirado y de esta forma «esplicita il non-detto delle sue prime pagine, immergendole in una realtà evocata» (D'Eramo 1976: 176).

Cabe afirmar que Toledo no es otra cosa que el disfraz hispánico de Nápoles, y por lo demás, quién bien conoce ambas ciudades sabe que tanto por la toponimia como

¹³⁶ Un complejo de inferioridad acompañó a Ortese a lo largo de su vida. La falta de reconocimiento a obras como *L'Iguana* contribuyeron sin duda a ello.

por el urbanismo y por otros innumerables aspectos de lo cotidiano, la ciudad italiana evoca de continuo su pasado español.

El hispanismo en *Il porto di Toledo*, y en general de toda la obra de Ortese, es sin duda una evidencia. La explicación de esta presencia atiende, entre otras razones, a circunstancias familiares: así, en varias ocasiones la escritora deja constancia de tal extremo en la elección de algunos grandes escritores españoles – Góngora, Quevedo¹³⁷ y Jorge Manrique¹³⁸, entre otros. Se trata, en primer lugar, de la España del abuelo paterno, de familia catalana, un País admirado y soñado.

El hispanista Giuseppe Mazzocchi ha analizado con detalle y profundidad la presencia e importancia del hispanismo en la obra de Ortese. Además de las razones familiares a las que nos hemos referido, Mazzocchi señala otras:

Alle radici dell'ispanità (non hispanolidad) della Ortese ritroviamo diversi elementi. Le origini catalane della famiglia della scrittrice; la forte e barocca ispanicità di Napoli, la città sempre presente nei libri della Ortese, che vi visse gli anni più importanti per la sua formazione, la città delle "cupe corti spagnole," dei "quartieri poveretti e pastorali, oppure cupamente spagnoli"; infine l'esperienza autobiografica di letture e incontri. E la funzionalità che l'elemento ispanico acquista nell'opera della scrittrice va individuata in primo luogo nelle potenzialità affettive e fantastiche che le sfumature ispaniche della lingua da un lato, e i riferimenti culturali iberici dall'altro, possono dare alla pagina, nella direzione di quell'onirico-allegorico-simbolico (i termini sono stati variamente impiegati dalla critica) in cui la scrittrice traspone la propria realtà autobiografica, affermando i diritti dell'anima individuale, e quindi della vita, sulle cose, sul mondo (Mazzocchi 1993: 94).

¹³⁷ «[...] nulla è vero, tutto passa, tutto cade, tutto muta. Una verità già raggiunta, con altra violenza e nudità, dal pensiero spagnolo (penso al De Quevedo dei *Sonetti*: “ehi, della vita, nessuno risponde?” » (Ortese 1986: 190).

¹³⁸ Escribe en *Il porto*: “una parte infinitesimale della Espressività di Uno, attraverso cui non solo scrittori e artisti sommi (come [...] Góngora e Jorge), ma tutte le anime viventi di Spagna e altrove erano già immortalità, già continente, passato e futuro insieme” (Ortese 1998: 115).

En *Il porto di Toledo*, la relación con lo hispano se estrecha de manera muy especial y la primera pregunta con que la novela nos interroga sería ¿por qué sirve Toledo para decir Nápoles? Algunas conjeturas nos pueden ser útiles para responder a ese interrogante; por ejemplo, la calle principal de Napoli, «una delle vie piú care ad Anna Maria» (Clerici 2002: 61) es precisamente Via Toledo.

El nombre de la calle se debe a un virrey de Nápoles, Don Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga (Alba de Tormes, 1484 – Firenze, 1553) que gobernó la ciudad después de que en 1503, el Reino de Nápoles¹³⁹ perdiera su independencia. Durante su gobierno, la ciudad experimentó una de las remodelaciones más vistosas de las llevadas a cabo a lo largo de toda su historia¹⁴⁰, remodelación que, entre otras obras, comprendió la apertura de la gran calle central, via Toledo, y el acondicionamiento de un barrio de la ciudad con la finalidad de dar alojamiento a las tropas españolas¹⁴¹. Todo este conjunto de actuaciones urbanísticas dio lugar a la creación, en la parte occidental de la antigua urbe, de la ciudad de los españoles, dentro de la ciudad principal, coronada por el palacio de los virreyes.

También dentro del mismo plan de ordenamiento urbano se emprendió la construcción de la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli, que alberga el sarcófago monumental del mismo Don Pedro, sepulcro no obstante vacío pues la muerte le sorprendió fuera de Nápoles, concretamente en Florencia. Y aquí nos encontramos con una paradoja muy cercana a la poética ortesiana: un sarcófago vacío, que no acoge el

¹³⁹ El reino de Nápoles es el nombre con que es conocido el antiguo estado italiano que existió, con alterna fortuna, del siglo XIII al XIX y que comprende las actuales regiones de Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria y parte de Lazio.

¹⁴⁰ A Don Pedro de Toledo se debe “l’espansione delle mura che consente di raddoppiare la superficie urbana. Il Toledo ordina il rinnovamento secondo le nuove tecniche militari del tratto settentrionale, da porta S. Gennaro all’attuale piazza Dante, e la costruzione di una cinta che da quest’ultimo punto sale a Castel S. Elmo” (Colombini 2007: 48).

¹⁴¹ Hoy en día esta zona sigue llamándose “Quartieri spagnoli”

cuerpo del hombre para quién fue construido, y que sin embargo es conocido como la tumba de Don Pedro.

La trasfiguración geográfica de Nápoles en Toledo acometida por Ortese se junta con otra trasfiguración, ahora de orden histórico: en efecto, la novela transcurre bajo el Fascismo que, sin embargo, nunca es nombrado como tal; el término utilizado es en efecto *il vicereame* y Mussolini lleva el nombre del mismo Don Pedro. Aparte de la herencia urbanística y arquitectónica que dejó a la ciudad de Nápoles, el gobierno de Don Pedro se caracterizó sobre todo por una actitud censora y despótica. El virrey quiso ser no ya querido, sino temido. Cerró las academias para evitar la propagación de novedades religiosas y políticas; trató de introducir la Inquisición e hizo sentir su pesado puño sobre los patricios, la ciudad y el pueblo.

Otro paralelismo entre Don Pedro y Mussolini se refiere al decreto de expulsión de los judíos de todo el territorio del Reino de Nápoles, dictado por el virrey en 1542; las tristemente célebres “leyes raciales”, fueron adoptadas por el fascismo en 1938¹⁴². Queriendo, además, analizar otro detalle, sorprende la coincidencia entre la duración del fascismo, también conocido en Italia como *il ventennio*, y el gobierno de Don Pedro, que duró justamente veinte años, desde 1533, hasta su muerte.

He aquí pues una colección de importantes elementos que fundamentan las conjeturas sobre el porqué de una decisión tan peculiar: llamar a una ciudad con el

¹⁴² La legislación antisemita comprendió: la prohibición de boda entre italianos y judíos, la prohibición para los judíos de tener en las mismas dependencias a criados de raza aria, la prohibición para todas las administraciones públicas y para las sociedades privadas, como bancos y seguros, de tener a las mismas dependencias a judíos, la prohibición de trasladarse a Italia a hebreos extranjeros, la revocación de la ciudadanía italiana concedida a hebreos extranjeros en fecha posterior a 1919, la prohibición de desarrollar la profesión de notario y periodista y fuertes limitaciones para todas las profesiones intelectuales, la prohibición de inscripción de los niños hebreos que no fueran convertidos al catolicismo y que no vivieran en zonas en que los niños hebreos fueran demasiado pocos para instituir escuelas hebreas en las escuelas públicas, la prohibición para los colegios de asumir como libros de texto obras en cuya redacción hubiera participado de algún modo un judío.

nombre de otra. Para estrechar la relación entre las dos ciudades Ortese utilizó la sustitución de los nombres de las calles y de los lugares e, como se verá posteriormente, introdujo además elementos cromáticos y descriptivos que remiten a cuadros de El Greco, el pintor toledano por antonomasia.

5.2. La construcción de la imagen de la ciudad a través de los nombres de sus lugares

El breve repaso realizado a aspectos relevantes de la novela *Il porto de Toledo*, en particular, las intenciones de Ortese cuando emprendió su escritura, el resultado final obtenido y el hispanismo característico tanto de ese libro, como de toda la obra de la escritora, nos sitúa para abordar ahora la técnica con la que construye la relación entre Nápoles y su transfiguración, Toledo

Ese nombre de ciudad, que evoca el de la capital de la actual Castilla la Mancha, corresponde en verdad a una que existe únicamente en aquel lugar donde una chica de nombre multiforme reanuda el hilo de la memoria de una escritora llamada Anna Maria Ortese. En definitiva, la Toledo de Ortese existe sólo en su novela. Y esta ciudad de la novela está íntimamente enredada con la identidad de la protagonista hasta el punto de adoptar aquella, entre los muchos nombres, el de Toledana.

Un mapa del corazón de su personal Toledo, dibujado por la misma Anna Maria Ortese, nos devuelve, en un espacio mínimo, a algunos de los lugares significativos de la novela¹⁴³.

¹⁴³ Véase el aparato iconográfico de *Apparizione e visione* (Clerici 2002: imagen 12).



En la posición central de ese mapa tan propio, tan particular, la *casa dell'angolo*, el espacio doméstico situado delante del puerto entre la vía del Pilar y la rua Haorcados¹⁴⁴, y más allá la Plaza Dogana¹⁴⁵; en la esquina superior algunos barcos que nos indican la presencia del mar. Se puede apreciar en la sencillez de este dibujo, el germen de la operación de transfiguración que la escritora cumple con el lugar de su juventud. Como veremos a lo largo de este capítulo, el hecho de que Ortese dibujara los lugares de su novela es importante y además, como también evidencia el caso de *L'iguana*, atestigua el gusto de la escritora por los mapas.

Con la ayuda de estos dibujos, la técnica de la *rinominatio* permite asomarse debajo del disfraz de los lugares de la Nápoles real y reconstruir las correspondencias entre algunos de esos lugares y los nombres inventados por Ortese. A veces el truco que se debe descubrir se basa en la asonancia, otras en la cercanía semántica. Una breve reseña de estas correspondencias nos resultará útil para descifrar el procedimiento estilístico en que consiste la *rinominatio*.

¹⁴⁴ Así en el texto, en lugar de ahorcados.

¹⁴⁵ Todos los lugares que se citan están en castellano en el texto italiano, frecuentemente con imprecisiones gramaticales.

La *via del Pilar* es la vía del *Piliero*, calle napolitana en la que efectivamente vivió la familia Ortese hasta el bombardeo de 1942, que destruyó casi por entero el barrio del puerto y con él la casa familiar. La asonancia juega en este caso con un contenido netamente hispánico como es la iglesia de la Virgen del Pilar, en Zaragoza.

El *Quiosco*, en castellano en el texto original, – la palabra italiana correspondiente sería *edicola* – resulta ser un lugar fundamental para la joven Damasa. Se encuentra en la *Plaza del Quiosco*, nombre detrás del cual se esconde la *Piazza del Municipio*. Allí acude la protagonista para comprar la “*Gazeta letteraria*”, la revista que publicó por primera vez un escrito que la joven autora había «oscuramente inviato» (Ortese 1998: 55). Esta *Gazeta* se corresponde en la realidad con la revista “*L’Italia letteraria*”¹⁴⁶, donde publicó sus primeros relatos y el lugar, el quiosco, es como una puerta de comunicación entre la soledad y el mundo; Ortese lo describe con singular intensidad y acaba por convertirlo en un paraje ciudadano de características míticas:

Mai più da quel giorno, El Quiosco tornó quello di prima! Sempre intorno a esso, vi fu una luce ardentemente colorata, ora blu, ora bianca, ora porporina, di arcobaleno a cavallo di monti tristi; sempre guardando El Quiosco, rividi il cielo (Ibíd.: 55).

La *rua Compostela*, o *Vicolo Spagnolo*, es en realidad la *Via San Giacomo degli Spagnoli*. El procedimiento en este caso no funciona por asonancia sino por contenido, ya que Giacomo no es en español, otra cosa que Santiago.

¹⁴⁶ *L’Italia letteraria* era continuadora de “La Fiera Letteraria”, revista fundada en Milán en 1925. Al cambio de nombre siguió el desplazamiento de Milán a Roma, ocurrido en el 1928 bajo la dirección de Curzio Malaparte. El ámbito es aquel de la reivindicación de la primacía literaria de Italia sobre las otras naciones. Fue dirigida, entre otros, por Corrado Pavolini y Massimo Bontempelli. Entre sus colaboradores los poetas Libero De Libero, Sandro Penna y Giuseppe Ungaretti, y los escritores Corrado Alvaro, Arnaldo Bocelli, Tommaso Landolfi, Anna Maria Ortese e Alfredo Panzini. Famoso fue el juicio negativo sobre la revista por parte de Antonio Gramsci.

El artilugio utilizado para establecer la correspondencia entre la *Chiesa del Mare Interrado* y la real iglesia napolitana de *Santa Maria di Porto Salvo* es doble: por una parte un nombre más o menos hispano pero escrito, como en otros casos, con una ortografía¹⁴⁷ inventada; por otra la sustitución, el vuelco entre un mar ausente y un puerto seguro.

En la Toledo ortesiana hay aún otros nombres que funcionan por amplificación del contenido original napolitano. Tal es el caso de Porta, o Ponte, delle cento Albe donde, en una casa rosada, vive solitario Lemano. Port'Alba, lugar emblemático del casco antiguo de Nápoles, produce aquí un efecto de redundancia, proporcionado a la importancia tanto del lugar como de la persona, Lemano, en la vida de Damasa. El efecto multiplicador se debe, además de al simbolismo del sitio, a los sentimientos de la joven, enamorada por primera vez. Merece la pena detenerse en la descripción de la casa y del sitio donde se encuentra:

Era poi, questa casa, sita nella zona più nobile e insieme derelitta della città, dove la Toledo aragonica, cominciando dai suoi Musei e luoghi di studio, si smembrava, confinando coi campi da una parte e con l'alfaniana più oltre [...] (Ibíd.: 155).

Aparece aquí una zona intermedia que no pertenece del todo a la ciudad y que se encuentra entre «le banchine del porto fino a mezzo monte (ciò che dicesi Alfanie, e quindi la muta Asfalza [...]» (Ortese 1998: 104). Sugerimos en este punto una hipótesis que nos parece plausible. Si pensamos en la palabra *aljama* en castellano moderno, *alfama* en castellano antiguo y en portugués, como aún se llama hoy en día un barrio de Lisboa, que puede significar a la vez morería o judería, nos parece evidente que con la

¹⁴⁷ *Interrado* no es plenamente castellano, ni italiano; las palabras exactas serían *Enterrado* o *Interrato*

palabra *Alfanie* la escritora quiso referirse a un elemento peculiar de muchas ciudades españolas, o bien la judería.

Además de las calles y otros lugares de la ciudad, también los parajes de los alrededores se bautizan con la técnica de la *rinominatio*; así, la *Cittá dei Morti*, por ejemplo, es Pompeya. Y otro tanto ocurre con algunos personajes como cuando utiliza la expresión el Maestro d'armi¹⁴⁸, director de la "Gazeta Literaria", para referirse al director de la "Gazeta Literaria" y Robin¹⁴⁹, para remitirse a su mujer; ambos se presentan inesperadamente en casa de la joven Damasa y le piden que les acompañe en un recorrido en coche a través de «altri miseri paesei, pueblos¹⁵⁰ dorati» (Ortese 1998: 96).

La trasfiguración hispánica de la toponimia napolitana es casi absoluta: es el caso de Plaza Guzmano, Via Des Gracias, Vico Azar, etc. Sin embargo, algunos lugares escapan al bautismo hispanizante; tal ocurre con la *Certosa di San Martino*, que desde el Vomero, el barrio alto de Nápoles, domina la ciudad con su elegancia renacentista. Una vez más encontramos la diferenciación entre los dos sentidos, arriba y abajo, del vector vertical en la ciudad de Nápoles tal y como hemos propuesto en el capítulo primero. Aquello que se sitúa en lo alto de la ciudad, esto es, en el barrio de la gente acomodada, se describe con procedimientos que tienen la luz como elemento central, luz que se acompaña de los otros elementos naturales, el mar y el viento:

Me ne andavo verso la città alta, o Reale, di cui cominciavo ad ammirare la bellezza dei palazzi, la Reggia (sul limitare), le nuove plaze, i Giardini. Tra questa città e la nostra, del porto toledano, vi era

¹⁴⁸ O Conde d'Orgaz, o Giovanni Conra. Estos tres nombres, que se refieren a una única persona, esconden al escritor Massimo Bontempelli.

¹⁴⁹ A Robin corresponde la escritora Paola Masino, compañera en la vida de Massimo Bontempelli.

¹⁵⁰ En castellano en el texto.

[...] un divario immenso, tale che pareva una invisibile muraglia di sole separasse le due città. E là vi era veramente, in genere, il sole, mentre qui nubi. [...] Era una Toledo di luce (Ibíd.: 104).

A pesar de su disfraz, la ciudad imaginada por Ortese no deja de tener, como sigue teniendo Nápoles hoy en día, una doble alma, una invisible barrera que separa lo alto de lo bajo:

Benché ripeto, nessun segno, cancellata d'oro, barriera del visibile le separasse nettamente, esse erano separate, tuttavia, da un non so cosa, che avresti potuto chiamare: dolore dell'animo (Ibíd.).

En estos dos mundos viven «due caste presenti nel Regno: che erano da una parte i lazzarilli (marine e altro), dall'altra i principi, notabili vari, ecc. » (Ortese 1998: 105): también bajo su disfraz hispánico, la ciudad mantiene la contradicción entre lo alto y lo bajo, eje central de la poética del espacio de *Il mare non bagna Napoli*.

El estudio del mecanismo utilizado por Ortese para bautizar los lugares de su imaginada ciudad con nombres de inspiración napolitana, en definitiva, para dibujar una ciudad suspendida entre Nápoles y Toledo, permite adelantar algunas conclusiones: La correspondencia entre los recuerdos irrealistas de Damasa, los personajes de nombre multiforme, y los lugares inventados de la ciudad, se deja ver como perfectamente integrada. Cada elemento mantiene una raíz con lo vivido por la escritora en su juventud, unión esta que se puede reconstruir a partir de la biografía de la escritora realizada por Luca Clerici.

Estamos pues ante una novela que resuelve de forma coherente las consecuencias de la alteración de la palabra, hecho que genera una consecuente alteración de la realidad descrita. Los lugares, los personajes, y hasta el tiempo

histórico de *Il Porto di Toledo* obedecen a estas leyes de transfiguración. La misma Ortese nos dice algo al respecto:

Toledo non è una vera città, anche se immagini del vero ne emergono, né è reale la sua gente. Apa, Damasa, Aurora, gli studentucci che passano col linguaggio astratto in queste false memorie, non sono più veri delle strade, i vichi, le rue della città lunatica di cui parlo. (Ibíd.: 15)

Para completar el análisis realizado hasta aquí, nos ocuparemos en lo que sigue de otro mecanismo importante utilizado por la escritora: se trata del color, que desempeña en sus descripciones una función fundamental para la creación de un paisaje fuertemente expresionista.

5.3. La imagen de Nápoles/Toledo y la pintura de El Greco

Si la obra de Anna Maria Ortese necesitó de muchos años para alcanzar ser incluida entre las experiencias importantes de la literatura italiana del siglo XX, la pintura de Doménico Theotokópulos (Creta, 1541-Toledo, 1614), más conocido como El Greco, pasó por vicisitudes aún más complicadas¹⁵¹. Prácticamente hasta el final del siglo XIX el pintor cretense, aunque afincado en Toledo, no fue considerado un “pintor español”¹⁵², y no fue hasta 1920 cuando el Museo del Prado, que reúne la más amplia

¹⁵¹ Para una historia más detallada de la fortuna de El Greco a lo largo del tiempo remitirse a Ruiz Gómez: 2007.

¹⁵² La primera gran exposición sobre El Greco se celebró en el Museo de Prado en 1902. A su alrededor se formó un debate que por primera vez veía en él a un artista español, como podemos leer en las palabras del escritor Azorín: “Hoy Theotocopuli, definitivamente admitido a la admiración, es un insigne artista, inaugurador de la serena y firme escuela castellana. En el mismo artículo reclama una sala aparte, un espacio que permita explicar la generación que le sucede, hasta “el florecer espléndido de Velázquez”. Cit. en Lopera, Álvarez 1987: 454-60.

colección de sus obra, le dedicó el espacio y la relevancia que los visitantes de hoy en día conocemos.

Sin embargo, en 1939, una joven Anna Maria Ortese escribe un artículo sobre la pintura española que incluye a El Greco entre sus grandes nombres:

Il reportage di Ginevra in cui la Ortese, inviata dal “Gazzettino di Venezia” nel 1939, rendeva conto della mostra di maestri spagnoli e del suo incontro con la pittura di El Greco, è eloquente di quanto ques’ultimo, piú di tanti scrittori, le abbia toccato il cuore [...] (Farnetti 2002: 1135).

La historia de El Greco y de la difícil e inconstante apreciación a lo largo del tiempo¹⁵³ es un ejemplo, entre otros muchos, de cómo la tradición artística está perennemente sometida a cambios en la apreciación general y en la de los expertos, y, a veces, también a juegos de intereses. Cuando Ortese escribía *Il Porto di Toledo* ya había experimentado esas vicisitudes en la valoración de su obra. Se puede pues establecer un primer punto de contacto con el pintor cretense con fundamento en la experiencia similar de ambos artistas. Esa relación simbólica se hace visible en muchos momentos a lo largo de la novela, donde el pintor y su obra son evocados tanto de manera directa como indirecta y, sobre todo, están presentes a través de la utilización de sus técnicas cromáticas trasladadas a la descripción literaria del paisaje.

Ya Monica Farnetti, en su *Guida di Toledo*, se refiere a esta relación:

Ci sono, a mio giudizio, gli estremi per ipotizzare che la Toledo romanzesca della Ortese sia l’esito di una sottile e sofisticatissima impresa mimetica, che prevedeva (riuscendo nell’intento) di “descrivere la descrizione” di El Greco [...]. (Farnetti 2002: 1134).

¹⁵³ Célebre fue el rechazo de Felipe II, que lo había llamado a la corte de Madrid, del cuadro *Laocoonte*, destinado en principio a adornar las paredes del Escorial.

En los recorridos de Damasa, a través de su Toledo, nos encontramos con un lugar que lleva el nombre del pintor: «Mentre a destra era Plaza Theotokópulos» (Ortese 1998: 104). Como en un panteón ideal de la pintura española, la plaza se encuentra a la derecha de una avenida dedicada a Velázquez.

Con ser la presencia del nombre del pintor para nombrar un lugar de la ciudad imaginada la referencia más directa, ésta es, sin embargo, la menos sugerente. Podemos identificar, al menos, dos referencias más sutiles y a la vez más elaboradas y, por ello, más sugestivas: la utilización de personajes de la obra del pintor en el procedimiento de la *rinominatio*, y, como ya se ha dicho, de sus técnicas cromáticas en la descripción paisajística.

5.3.1. Una figura clave de maestro: el Conde de Orgaz.

Para referirse al personaje de *Il porto di Toledo* que favorece la vocación literaria de la protagonista, y que se suele identificar con Massimo Bontempelli¹⁵⁴, Ortese recurre otra vez a la técnica de la multiplicación del nombre. El literato se llama de esta forma Giovanni Conra o Maestro d'Armi, y también se le llama Conde d'Orgaz,

¹⁵⁴ Los años treinta del siglo XX están marcados en Italia por la revista "900", fundada y dirigida por Massimo Bontempelli, que teorizó el realismo mágico, un arte capaz de abstraer de lo cotidiano el dato fantástico e irreal. Entrado en contacto con la joven Ortese, será el primero en empujarla hacia la escritura como profesión. Realismo mágico o realismo fantástico, es un término que puede ser aplicado, a la literatura, a las artes visuales y a la pintura especialmente. Se remonta al principio del siglo XX, aunque hoy en día se lo asocia con el *boom* suramericano de los años sesenta. En literatura se distingue un filón literario en que los elementos mágicos aparecen en un contexto de otro modo realista. En pintura se acerca a una visión claramente atónita de lo real. El término fue por primera vez utilizado por el crítico alemán Franz Rohn para describir principalmente el realismo insólito de pintores americanos como Iván Albright, Paul Cadmus, George Tooker y otros artistas durante los años veinte; en Italia su elaboración se debe al escritor Massimo Bontempelli, mientras sus principales exponentes en pintura son Antonio Donghi, Felice Casorati y Cagnaccio da San Pietro.

o bien con el nombre del personaje central del cuadro más famoso de El Greco, *El entierro del señor de Orgaz*¹⁵⁵, conservado en la Iglesia de Santo Tomé en Toledo.

El entierro del señor de Orgaz



Observando atentamente el cuadro de referencia, resalta de inmediato las vestimentas negras que usan un conjunto de personajes, los patricios de la ciudad, que presencian el entierro. La oscuridad de fondo que conforman esas vestimentas guarda estrecha relación, por contraste, con los colores, oro y púrpura, de los paramentos religiosos.

Pues bien, en *Il porto*, Damasa describe un vestido, un regalo de sus padres con motivo de una ocasión festiva y que representa el primer despertar de la sensualidad de la chica. En la descripción de la prenda, se acusa el contraste con el aire de duelo que hasta aquel momento había envuelto su vida como consecuencia de la muerte de su hermano Rassa.

¹⁵⁵ El cuadro nos remite otra vez a circunstancias que abren una discrepancia entre la realidad y su representación. El caballero representado, el señor de Orgaz, no era un conde, sino un antepasado de un caballero español que luchó al lado de las filas del emperador Carlos V, durante la batalla de Túnez, y que llegó al título nobiliario. Esto ocurría cincuenta años antes de que El Greco pintara “El entierro del señor d’Orgaz”, y no del Conde, como luego se conoció popularmente. El verdadero Conde de Orgaz, el que por sus gestas hubiera tenido que dejar memoria de sí, fue de hecho olvidado, a causa de un señor del siglo XIV oscuro y caritativo, Gonzalo Ruiz de Toledo, muerto en 1323.

La parte superiore di tale abito, tutto di fine lana rossa, ardeva a metà del petto di un alto fregio d'oro; [...] in tutto questo oro e questo purpureo [...] vi era qualcosa che sembrava gridare di gioia e poiché la gioia, nel nostro mondo, non era, quell'abito sembrava adombrare una supplica [...] e gridava. Gridava come in un tempio; affinché fosse estinto il lutto e cessasse la curiosa afflizione (Ortese 1998: 106).

El oro y el púrpura son los colores que relacionan los atavíos del joven clérigo que sujeta por los pies, con devoción, el cadáver del Conde, y el vestido de Damasa. Se trata, con toda evidencia, de un homenaje que Ortese dedica a su maestro, Massimo Bontempelli, fallecido en 1960 y evocado en el cuento mediante las referencias al cuadro *El entierro del Conde de Orgáz*.

5.3.2 El cielo y el paisaje de Toledo-Nápoles

El tercer núcleo de elementos que relacionan *Il porto di Toledo* al pintor cretense está presente a lo largo de toda la novela. Se trata del cielo, del paisaje y de algunas variaciones cromáticas antinaturalistas típicas del Greco, que suscitaron, con toda evidencia, un profundo interés formal en nuestra autora.

Con respecto a estos elementos, se reproducen en este trabajo dos dibujos ¹⁵⁶ de Anna Maria Ortese relacionados con la escritura de la novela, para los cuales se inspira directamente en el cuadro *Vista de Toledo* de El Greco, y que hacen evidente la relación entre escritura y pintura característica de su obra.

¹⁵⁶Los dibujos son reproducciones fotográficas del aparato iconográfico de Ortese: 2002.



Vista di Toledo. Tav. 2.

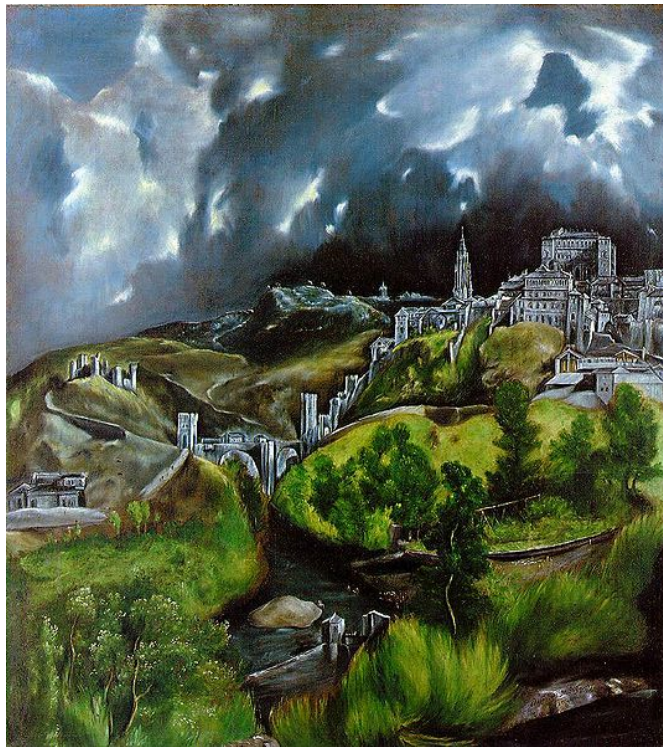


Vista di Toledo. Tav. 5.

Mirando estos dibujos se aprecia el peculiar procedimiento estilístico de Ortese, que imagina sus paisajes fantásticos a partir de los cuadros de un pintor en los cuales el paisaje tiene un valor del todo peculiar. En la pintura de El Greco éste cumple un emotivo protagonismo, una visión lírica que lo coloca como descendiente de la tradición veneciana¹⁵⁷, en la cual dicho elemento pictórico trascendió muy pronto la mera plasmación de una orografía, de un fondo escénico.

¹⁵⁷ Hasta los 26 años El Greco vivió en Creta donde fue un apreciado maestro de iconos en el estilo postbizantino vigente en la isla. Después residió diez años en Italia donde se transformó en un pintor tardo renacentista, primero en Venecia, asumiendo plenamente el estilo de Tiziano, después en Roma

Respecto a la descripción del paisaje, el procedimiento utilizado en *Il porto* queda muy lejos de la técnica naturalista y adquiere tal relevancia que contribuye de manera notoria a la formación de la ciudad imaginada. La variación cromática se corresponde con la variación de los acontecimientos, con los cambios emotivos de la protagonista, o con la presencia o ausencia de los demás personajes. Detengámonos sobre algunas de estas descripciones confrontándolas con algunas celebres pinturas del pintor toledano.

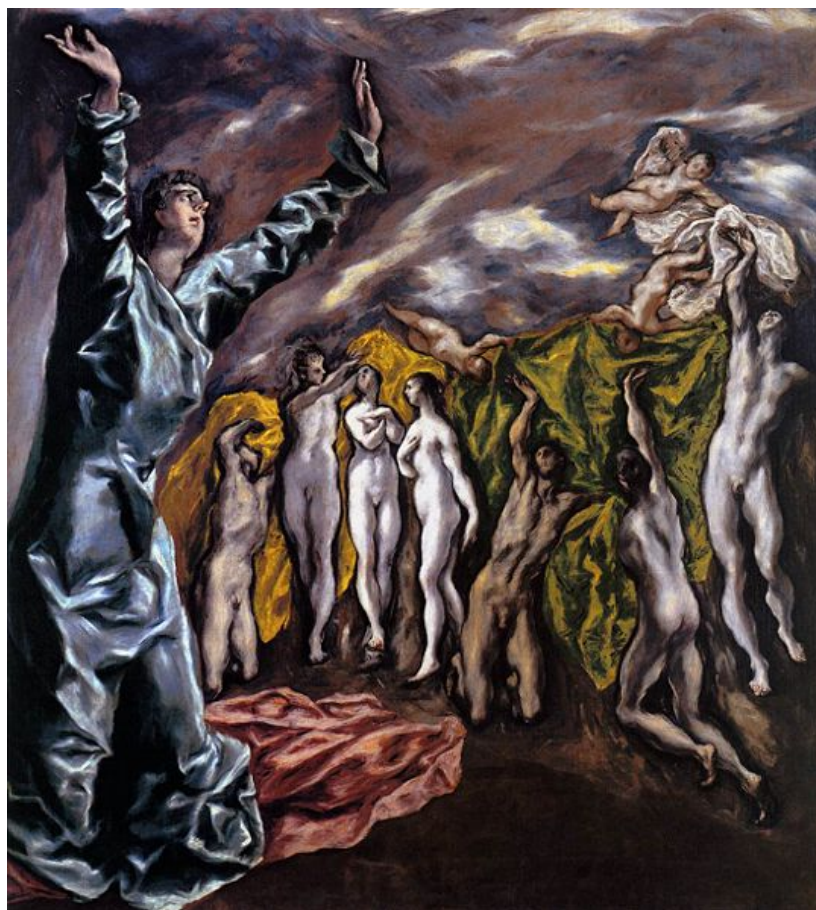


Vista de Toledo

Sulla città si abbattevano temporali tremendi e notti percorse da luna, da lampi e altre cose atroci. Tutto era apparizione e visione (Ortese 1998: 42).

estudiando a Miguel Ángel. Es a partir de su estancia en Toledo que desarrolla el lenguaje figurativo que se suele reconocer como su estilo propio.

E tutto questo paesaggio solo qualche volta lo vidi azzurro, di un intenso azzurro che straziava: per lo più era cinereo, era l'inverno. Le nuvole in quel tempo, coprivano quasi eternamente la nostra città infelice, grandi nuvole piene di pioggia e, la notte, bianche di luna (Ibíd.: 24-25).



Apocalipsis

Toledo mi si presentava in un suo aspetto di pallida luce rosa. Vidi che tutto aveva questo tenue colore, prima sul grigio – da un fosco grigio che era stato – poi rosa, da certi gialli e verdi smunti che avevano imperato. La Montagna – o Acklyns – divenne di un azzurro violetto, o lavico (Ibíd.: 87).

En *Il Porto* es constante la presencia del verde y del rosa al lado del oro y del púrpúreo, colores que inmediatamente se asocian al manierismo en general y al El Greco en particular:

Verso la Plaza Guzmano, sulla quale, essendo il tramonto, un bell'arcobaleno spargeva tra le nubi due o tre colori purissimi, rosa e verdino principalmente (Ibíd.: 77)

Erano striature verdi, rosee, con trafori sanguigni, con merlettature cineree, con impronte di fiori confuse (che davano l'idea di un violaceo), sul quale fondo insano, per non dire farneticante, si stagliavano, come fuggendo, le alte cupole di alcune chiese e le croci dei pii istituti e i colli smunti della Toledo Ovest (Ortese 1998: 155).



Crucifixión.

Estos colores están presentes en innumerables cuadros del pintor, en los vestidos de santos y ángeles: por ejemplo, en la *Crucifixión*, donde además de la paleta de colores veneciana con sus tonalidades ricas y saturadas, destaca el empleo de otros estridentes y arbitrarios, amarillos, verdes chillones, rojos anaranjados y grises azulados, todos ellos muy del gusto de los pintores de la *maniera*.

Lejos de una pintura naturalista, los pintores manieristas buscaban una aproximación a la idea de las cosas. De la misma manera, el procedimiento estilístico de Ortese se distancia de cualquier representación fiel a lo natural, y sigue los cánones de una prosa que se dilata, abunda en adjetivos, es adornada por una sintaxis flamante y una semántica que vira hacia la invención. Por consiguiente, los colores que escoge remiten a aquella corriente pictórica conocida como manierismo y arden como en un cuadro de El Greco, anulando por lo demás cualquier identificación de esta Toledo con aquella Nápoles y, en especial, con su azul mediterraneidad. El distanciamiento de la *roccaforte dell'immaginario*, comentada en el primer capítulo, es una elección fundamental en el proceso de creación de la imagen de la ciudad irreal.

5.4. Una vía de escape desde la distancia: la ciudad de Nápoles como *falso d'autore*¹⁵⁸.

Siguiendo con el análisis de la poética del espacio en la obra de ambientación napolitana de Anna Maria Ortese, me ocuparé ahora de su novela *Il cardillo addolorato*. Se trata de la última obra de la escritora, publicada en 1993, cuarenta años después de *Il mare non bagna Napoli*, en la cual vuelve a nombrar de forma directa la ciudad de Nápoles. Hay que recordar que cuando la autora escribe *Il mare*, no sólo los diversos relatos que componen la obra tienen por marco espacial esa ciudad, sino que Ortese vive también allí; no es ése el caso de *Il cardillo addolorato*, escrito cuando ya había fijado su residencia en la pequeña ciudad de Rapallo. Durante el largo tiempo que transcurre entre ambos libros, la profunda herida que sufre la escritora por causa y con causa en Nápoles determinó, además de su abandono de la ciudad, la desaparición de ésta del ámbito de su obra, salvando el disfraz hispánico de Toledo que acabamos de analizar.

En la novela se cuenta la historia de tres amigos viajeros, el príncipe Neville, el escultor Dupré y el comerciante Nodier que, a finales del siglo XVIII, atraviesan la Europa continental dejando su ciudad, Lieja, para alcanzar Nápoles. La razón de este recorrido, más bien la excusa, es puramente comercial: en Nápoles se fabrican los mejores guantes de todo el continente. A la razón del negocio se suma, sin embargo,

¹⁵⁸ Con la expresión *Falso d'autore* se define un cuadro o una escultura que imita importantes obras de la historia del arte. Quien ejecuta esta técnica no produce una simple copia, sino un homenaje o hasta un estudio filológico de la obra de referencia. Una característica fundamental es el empleo de técnicas antiguas, de manera conforme a las de los grandes Maestros. La definición se puede aplicar también a la literatura, cuando, especialmente durante el Renacimiento, algunos autores escriben “a la manera de” un clásico. Citamos aquí, como referencia, al estudio de Guglielmo Gorni acerca de un soneto de Bembo y de su ascendencia virgiliana y horaciana (Gorni 1998: 28-32).

otra más profunda, el placer que promete la aventura italiana y mediterránea en cuanto va a permitir el contacto directo con el mito «come da quelle storie non chiare, remote e dolci, di Sibille, di Sirene, di creature femminili in rapporto con gli Inferi» (Ortese 1993: 16-17).

Nos encontramos pues con una situación típica del *Grand tour*: Viajeros que buscan en la Italia del sur, el Mediterráneo, la sensualidad, las leyendas y el sueño de un encuentro más íntimo con la naturaleza. La narración procede con el tono de un gran cuento romántico, casi como si la obra perteneciera a un tiempo lejano. Escribe a este respecto el crítico Pietro Citati:

Non sappiamo mai di quale mondo faccia parte la Ortese, come se il suo destino fosse quello di non appartenere a nessuno spazio e a nessun tempo, simile a quei folletti vagabondi che incantano così intensamente la sua fantasia. Niente la riconduce all'Italia del 1993. Mentre la vediamo così volentieri tra i primi romantici tedeschi, inglesi e francesi: Hoffmann, Coleridge, Nodier, che scrissero libri che assomigliavano un poco ai suoi: *Gli elisir del diavolo*, *La ballata del vecchio marinaio*, *La fata delle briciole* (Citati 2006: 149).

Ortese despliega en *Il cardillo*, toda su imaginación refinada y barroca, redundante y siempre expuesta al peligro de caer en lo *kitsch*. Con respecto a las obras anteriores, sin embargo, en esta novela la escritora parece haber aprendido a dominar el material fantástico y a conducirlo a través de una narración fluida, lo que consigue sobre todo a través de la ironía, instrumento que la voz narradora utiliza para revelar al lector, en un dialogo directo, la falsedad de toda narración. Se trata de un elemento estilístico relevante, ya que sitúa la novela, en apariencia tradicional y casi anticuada, en un espacio regido por otras formas narrativas.

La divertida declaración de la falsedad de los aspectos históricos de la narración es, junto con el distanciamiento irónico, el mecanismo que permite a la escritora moverse, a finales del siglo XX, en un género vetusto y casi ausente de la literatura italiana. La flamante historia de los tres viajeros y de sus encuentros, en pleno siglo de las luces, como precisa la escritora en el íncipit, mantiene constantemente la característica de una puesta en escena teatral *novecentesca*, en la cual los artificios y la ilusión no solo son revelados, sino también comentados irónicamente por la voz narradora. En tanto en cuanto la realidad y la ilusión coinciden, *Il Cardillo* funciona como una fulgurante puesta en escena napolitana en la cual se intercala una voz, para recordarnos desde el comienzo que sin lo ilusorio, detrás de una historia «non c'è nulla. [...] solo, là in fondo, un povero glu-glu» (Ortese 1993: 19).

Gracias a esa continua tensión entre el artificio y su desvelarse, la narración nos permite un seguimiento doble de lo relatado y así vemos todos los estereotipos felices y amenos de la *napoletanità*¹⁵⁹; y a la vez somos conscientes que sin la falsedad, la retórica y la tradición iconográfica de la ciudad, la historia no tendría sentido. Nápoles toma la forma de un *falso d'autore* y en este sentido se puede sostener que supera la contraposición instituida por el escritor Domenico Rea entre las dos ciudades, la Nápoles cantada y la Nápoles histórica: he aquí una Nápoles declaradamente falsa, algo completamente distinto de una Nápoles culpablemente estereotipada, propia de tantas representaciones de la ciudad.

La tensión eficaz entre el artificio y su revelación también hace posible que Ortese pueda desplegar todo el bagaje iconográfico tradicional de la ciudad sin caer

¹⁵⁹ Nos referimos a las características, enunciadas en el capítulo segundo, que han hecho de la ciudad una *Ville mithe*, o bien su peculiar entorno natural, el reluciente mar, la libertad y una cierta *joie de vivre* de sus habitantes, según la visión idílica de los pintores y viajeros del *Grand Tour*, cristalizada en obras posteriores.

nunca en el cliché, puesto que la función de este, actuar como un tranquilizador prejuicio, se destapa y se manifiesta como tal. Ya desde el comienzo, con la descripción del viaje de los tres amigos belgas, nos encontramos ante este tipo de *cliché* voluntario, la presencia cautivadora de unas ninfas acuáticas¹⁶⁰ que salen del agua a la llegada de los viajeros:

E quando il carro partì sollevato dall'entusiastico Pegaso – romanticismo europeo – per attraversare come in volo, dopo la Francia [...] le Alpi azzurre, e planare lietamente lungo la celeste Italia; e quando superato infine, quasi in un balzo, l'incendio rosa della prima aurora mediterranea, toccò il bel suolo di Napoli, supponiamo che molte Ondine [...] uscissero da dietro gli scogli [...] (Ortese 1993: 18).

Es evidente que Ortese juega aquí, claramente a propósito, con la *ville mithe*, o bien la imagen ilustre y célebre de la cual nos hemos ocupado en el capítulo segundo. Compárese sino el párrafo citado, voluntaria utilización del estilo narrativo del *Gran Tour*, con la descripción que hace Goethe de su llegada a Nápoles:

Il cielo era sempre più luminoso, e alla fine il sole picchiava con forza [...]. Man mano che ci avvicinavamo a Napoli l'atmosfera si faceva sempre più pura; ormai ci trovavamo davvero in un'altra terra (Goethe 1983: 204).

Al mecanismo de falseamiento manifiesto del aspecto histórico y distanciamiento irónico, la autora añade la elección estilística de contraponer momentos

¹⁶⁰ En la mitología germánico-escandinava se llamaban ondinas a las ninfas acuáticas de espectacular belleza que habitaban en los lagos, ríos, estanques o fuentes. Tienen su correspondencia en las Náyades de la mitología griega. Se definen comunemente como las “sirenas del norte”. A partir del siglo XVIII, las ondinas se convirtieron en sujetos literarios con el auge del cuento fantástico alemán que rápidamente se extendió por toda Europa. Acerca de la mitología de lo femenino en la cultura romántica alemana cfr. Svandrlík 1992.

líricamente elevados con anotaciones casi didascálicas que rebajan el registro. Así, leemos en otro pasaje: «A bella posta abbiamo usato queste espressioni retoriche; senza la retorica, nulla di serio e di vero può essere detto, mancando quel falso ch'è misura e supporto del vero» (Ortese 1993: 17). Este recurso le resulta útil a la escritora para enfatizar la ilusión de la realidad, una forma de pensamiento que con los años estará en el fundamento de su visión general de la condición humana y con ella de su posición respecto a las posibilidades de la literatura y de las artes.

Junto a estas técnicas narrativas y preferencias estilísticas, el material con el que trabaja Ortese: la mitificación de la tierra napolitana tiene una tradición tan potente que permite a la escritora jugar con ella para gracias a tres niveles de distanciamiento respecto a la ciudad: la lejanía proporcionada por el exilio; la frontera del tiempo, con respecto al género adoptado como *mise en scene* romántica; su personal colocación en el espacio-tiempo singular de la vejez.

5.4.1 La construcción del espacio como decorado: comparación entre los paisajes de *Il Cardillo addolorato* y el *vedutismo* napolitano.

El estilo altamente teatral de *Il cardillo addolorato*, novela en la cual el espacio se construye como la sucesión de fondos de un escenario, nos lleva a instituir una comparación con una corriente pictórica de gran relevancia en la cultura napolitana. Sólo comprendiendo bien todos los artificios visuales de la novela podremos movernos de manera fructífera por sus espacios, algunos de los cuales son verdaderas *vedute*¹⁶¹,

¹⁶¹ El vedutismo (de *veduta*, en italiano, pl. *vedute*) es un género pictórico típico del *Settecento*, desarrollado inicialmente en la ciudad de Venecia. Pertenecientes al macro género del paisajismo, las *vedute* son representaciones en perspectiva que pueden llegar a veces a un estilo cartográfico, donde se

pintorescas descripciones a la manera de los cuadros de los artistas del norte de Europa que retrataban las ruinas de Pompeya, el golfo de la ciudad, con el Vesuvio imponente, los barrios de los pescadores y la animada vida de las calles de Nápoles. En efecto, durante toda la novela, Ortese ejecuta un sutil juego de correspondencias con las visiones del pasado mítico de la Nápoles *ottocentesca*, tal como había sido fijada por los ilustres viajeros del norte, y con el lenguaje con el que éstos describen aquellas. El cambio de ambientación funciona de hecho, como alternancia de distintos decorados durante una función teatral, decorados que ayudan a componer el imaginario del *Grand tour*.

Giancarlo Alfano ha puesto de manifiesto que esta estrategia también la utiliza Eduardo De Filippo. La coincidencia subraya, una vez más, el carácter profundamente teatral de algunos artificios de la novela de Ortese. «Sul fondo, lontano, il panorama di Napoli» escribe Eduardo en la obra *Gennariello*, sintetizando, de esta manera, «un panorama circoscritto e perfettamente riconoscibile; ma allo stesso tempo generico» (Alfano 2010: 92). Se trata, según Alfano, de una manera de aprovechar toda la potencia evocadora de la imagen, pero dominándola, propia del estilo tan singular del dramaturgo napolitano.

De la misma forma, Ortese utiliza, para componer los espacios de la ciudad, rápidas pinceladas evocadoras. Para mejor ilustrar la forma utilizada por la escritora para componer los espacios de la ciudad mediante esta técnica he seleccionado algunas apariciones del paisaje, urbano y natural en *Il cardillo*, poniéndolas en correspondencia

reproducen imágenes panorámicas de la ciudad. En su desarrollo veneciano describen con minuciosidad los canales, los monumentos y los lugares más típicos de la ciudad, con o sin la presencia de la figura humana, la cual, si está presente, es generalmente de pequeño tamaño. Concebidas como recuerdos –casi como postales– para viajeros extranjeros, las *vedute* tuvieron mucho éxito, llegando su influencia a casi todos los rincones de Europa, e iniciando una característica forma de representar el paisaje que fue imitada por muchos artistas europeos. Cfr. Salerno 1991: 34-55.

con algunos tópicos del *vedutismo*. Esta selección se encuadra en esa corriente pictórica de ambientación napolitana, género que encontró su esplendor en la misma época en la cual la novela está ambientada.

En este primer ejemplo, *Castel dell'Ovo dalla spiaggia*, del pintor holandés Anton Sminck van Pitloo¹⁶², vemos la reproducción de un cuadro en la *Galleria d'arte moderna* en Roma. Se trata de un atardecer desde la playa de los pescadores de Mergellina, con enfrente el Castel dell'Ovo, uno de los elementos más destacados del paisaje de la ciudad.



El momento del atardecer, durante un lánguido día plácido y sin vientos, es un tópico del *vedutismo* que utiliza también Ortese:

Un'ariosa e tranquilla piazza, delimitata a sinistra dalla linea cilestrina del mare e dai quattro torrioni di un castello color porpora. Su quel

¹⁶² Anton Sminck van Pitloo (Arnhem 1790 – Nápoles 1838) fue un pintor olandés que se instaló muy joven en Italia, sumándose al género de la *veduta*. Perteneció a la escuela de Posillipo.

mare il sole illanguidito da qualche amorosa memoria, *posava*¹⁶³ i suoi ultimi raggi (Ortese 1993: 20).

Vemos aquí expuesto cuanto afirmado antes. Tal como hacía De Filippo, unas pocas pinceladas son suficientes a nuestra escritora para dominar la escena, en cuanto la potencia evocadora de Nápoles, como eficaz pre-texto, es de por sí suficiente a crear la ilusión óptica de la ambientación. Incluso, Ortese recurre a la típica visión desde lo alto, tan propicia para los pintores paisajistas:

Risalito in carrozza, il mantice abbassato, gustò meglio dal finestrino la vista soave e digradante della collina, di quel suo versante che scendeva ora con colori smorti e lievi pennellate di grigio e giallo fino ai giardini violetti e alle belle case gialle della Riviera di Chiaia (Ibíd.: 126).

Sus palabras parecen describir el cuadro que presentamos a continuación, *La strada di Posillipo*, de Giacinto Gigante¹⁶⁴, en cuanto la descripción es absolutamente pictórica, hasta en el empleo del sustantivo *pennellate*.



¹⁶³ En cursiva en el texto.

¹⁶⁴ Giacinto Gigante (Nápoles 1808 –Nápoles 1876) fue al máximo exponente de la Escuela de Posillipo.

Citamos, como último ejemplo, otro tópicos de la iconografía de la ciudad, o bien el claro de luna:

Entrò una folata di vento fresco, che annunciava forse burrasca, e subito si videro sul mare grandi nuvole bianche, dagli orli argentati, come solo a Napoli, la notte, correre verso ovest, nel cielo attraversato da una pallida luna (Ibíd.: 57).



Reconocemos, en el cuadro del *vedutista* Sil'vestr Feodosievič Ščedrin¹⁶⁵, *Luna notturna a Napoli*, otro ejemplo que podemos poner en relación con las pinceladas descriptivas de Ortese. Cabe destacar, además, que por cada una de las rápidas descripciones paisajísticas de la novela podríamos fácilmente asociar decenas de *vedutisti* y paisajistas que, a partir del auge de este género, en el siglo XVII, hasta la llegada de las vanguardias, han adornado las paredes de infinitas casas de la pujante

¹⁶⁵ Sil'vestr Feodosievič Ščedrin (San Petersburgo 1791 – Sorrento 1830) fue un paisajista ruso enviado a Italia por el entorno del Zar, para pintar especialmente escenas de Roma y Nápoles. Fue uno de los numerosos discípulos extranjeros de la Escuela de Posillipo.

burguesía europea. Los cuadros que hemos elegido, en efecto, son representativos de un género de enorme difusión, los cuales han contribuido, de manera determinante, a la fijación del aura de Nápoles como *ville mithe*. La trasposición a la literatura de sus rasgos principales nos ayuda a descifrar la técnica narrativa de nuestra escritora: el uso de la descripción que tiende al boceto, para definir un tópico.

Las descripciones de los viajes del príncipe Neville a la ciudad son, en efecto, apariciones o desapariciones de paisajes: más que viajar, el príncipe vuela: «il giovane innamorato neppure si era acorto che Neville era volato via» (Ibíd.: 70). Neville entra y sale de escena como en una fábula barroca y, en su ausencia, desaparecen el mar y las *vedute* del golfo, la luz rosa y azul del atardecer: sin la mirada del norte, nos está diciendo Ortese, el sur recobra su cotidianidad, apacible por momentos, miserable por otros. En ausencia del príncipe, ausente es también el esplendor del ojo que lo recrea, el ojo del viajero y del viajero del norte especialmente.

Podemos afirmar, en síntesis, que la utilización del paisaje napolitano en la novela reenvía a una visión general que Ortese desarrolla plenamente en su vejez: la realidad no es algo certero, sino manifestación del alma que la percibe y en cuanto tal es evanescente, parcial e ilusoria. La importancia de la retórica y del artificio, ya sea mediante las palabras o la pintura, es finalmente determinante, en cuanto sin ellos el magma de la realidad se haría imposible de ser distinguido.

5.5. Jugar con la *ville mithe*: el antro y la ciudad.

Hemos visto como en *Il Cardillo* nos enfrentamos a una utilización *novecentesca* del espacio mítico de Nápoles. Se trata de un desvío con respecto a experiencias

anteriores de la escritora, que cierra de esta forma la herida producida por la ruptura, iconográfica y moral, que supuso *Il mare non bagna Napoli*. Semejante técnica narrativa permite a *Il cardillo* alejarse de los peligros que mantienen las representaciones tradicionales de la ciudad, justamente a través de su uso manifiesto y a la capacidad de saber jugar con los géneros, los estereotipos y las máscaras napolitanas, sin mayor consecuencia. No es nuestra tarea establecer una comparación entre valor literario de las dos obras: el contexto, y no solo el texto, mueven la interpretación y la recepción. Y entre 1953, año de publicación de *Il mare*, y 1993, año de *Il cardillo*, la escritora y el contexto se habían modificado de manera sustancial.

En la novela del 93 tenemos un Nápoles decorativo, dibujado a la manera de una pintura del *Grand tour*, en el cual asistimos a la puesta en escena de varias secuencias altamente novelescas: el viaje de los tres caballeros del norte, las atmósferas nocturnas en la posada donde se alojan, de nombre romántico – *Leon d'oro* – la recepción en el palacio del *guantaio* más célebre de Europa, la aparición de sus hijas, y luego amores, enlaces, cartas, muertes, duelos, celos, bodas y todo cuanto hace falta para una buena novela histórica de gusto popular. Tenemos, desde el comienzo, la presencia misteriosa y evocativa del *cardillo*, un pájaro que, como el albatros en el poema de Coleridge¹⁶⁶, mantiene una fuerza simbólica contradictoria y nunca del todo resuelta. La novela, en este sentido, podría seguir un romántico camino de corte histórico, como un juego literario construido alrededor de los cánones del siglo XIX.

¹⁶⁶ *The Rime of the Ancient Mariner* es un poema escrito por el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge en 1799. Relata la fantástica aventura de un marino durante un largo viaje en el mar. Después de unas fuertes tormentas, el barco es llevado hacia el sur, llegando cerca de las costas de la Antártida. Es ahí cuando la tripulación ve a un albatros, augurio de buena suerte. Sin embargo y sin razón alguna, el marinero dispara al ave con su ballesta. De la misma forma, en la novela de Ortese, la protagonista donna Elmina es constantemente angustiada por el dolor de un *cardillo*, un pajarito cuya muerte fue responsabilidad de ella, aunque el lector no llegue nunca a saber la verdad al respecto.

En un momento preciso asistimos, sin embargo, a la ruptura del equilibrio aparente de la obra, tal como ciertas señales de la voz narradora, dirigidas en primera persona al lector, habían dejado divisar desde el principio. Sucede cuando el príncipe, después de unos eventos que le revelan la brutalidad de la vida en el paraíso soñado - el sur mediterráneo - toma conciencia de la ilusión de aquel ambiente, hacia el cual desarrolla un sentimiento contrario y hostil:

[...] di Napoli provava adesso, anche sognandola spesso, la notte e il giorno, non so che orrore: pari al sentimento che lascia nel cuore di un uomo ingenuo e degno il ricordo di una fanciulla adorata nella cui natura egli ha scoperto per caso qualcosa di orribile. Ma che vi era, poi, di così crudele e orribile a Napoli [...] che non fosse retaggio di tutti gli uomini (e le donne!) in tutte le città del mondo, che si agitavano incessantemente, e senza scopo, sulla superficie del globo che ci ha generati? (Ortese 1993: 167).

¿Cuál es el secreto horrible de Nápoles? Es la misma voz narradora en sugerirlo al lector:

È penoso compito del narratore di storie sotterranee, legate a città sotterranee, crudeli storie di fanciulle impassibili, di Folletti disperati, di Streghe sentimentali e di Principi Squilibrati, oltre che di Fantasmi – benché fantasmi non siano, ma solo povera gente del bel mondo euro-napoletano, prima e dopo il '93; è penoso compito di tale narratore preparare il suo ipotetico Lettore a una tranquilla delusione e insieme cauta speranza... In che cosa? Che il viaggio istruttivo di Bellerofonte e i suoi amici verso il Sole del mondo mediterraneo riprenda, e sorprendentemente sia la sua felicità, giù nei sotterranei dell'essere [...] (Ibíd.).

Los secretos de la ciudad, nos dice Ortese, se buscarán en sus partes escondidas, una vez que el decorado haya sido revelado en cuanto elemento ilusorio. Se trata de su parte subterránea, a través de un descenso que, a la vez, puede revelar una nueva

profundidad de la parte escondida del ser. Es preciso que el príncipe tome contacto con las profundidades de la ciudad, para descubrir sus secretos y poder volver a la superficie con un nuevo conocimiento acerca de la realidad y de sí mismo.

Introducimos por lo tanto un nuevo vector espacial, que no corresponde simplemente al movimiento del subir y bajar en los distintos estratos de la ciudad, sino que invita a la exploración de un mundo inferior, el cual funciona como elemento complementario del decorado *vedutista* anteriormente analizado. A tal fin se introducen algunas categorías ligadas a lo subterráneo en relación con el espacio urbano, para luego analizar como Ortese utiliza esta experiencia reveladora, y de clara derivación órfica, de forma cuanto menos sorprendente.

5.5.1 Los secretos del subsuelo: en la Nápoles subterránea se habla francés.

En el epígrafe anterior me he referido a un movimiento vertical, identificable en *Il cardillo* pero de naturaleza distinta al desplazamiento a lo largo de la escala social que actúa en *Il mare non bagna Napoli*. Para analizarlo, es preciso atender a una particular geografía de la ciudad, su geografía subterránea. Seguiré para ello las pautas del estudio de Maria Virginia Cardi dedicado a las ciudades subterráneas, en el que se ocupa de algunos casos concretos como Roma, Varsovia, París y la misma Nápoles.

La premisa de que parte la autora nos invita a dejar de lado la costumbre de considerar «la città nel suo manifestarsi alla luce, in luoghi elevati, ben esposti» (Cardi 2008: 11), con su entramado de calles, plazas, fortificaciones, ensanches y demás elementos que explican el trazado urbano. Con su entramado de calles, plazas, fortificaciones, ensanches y demás elementos que explican el trazado urbano. La

postura de atender al subsuelo corresponde a un movimiento hacia el interior: se trata en realidad de la recuperación de una parte fundamental, pero olvidada, de la urbe, en cuanto «vi è da sempre stata un'altra città, nel ventre del sottosuolo, praticata assiduamente fino alla modernità» (Ibíd.).

En esa parte olvidada, los habitantes de la ciudad guardaban sus reglas más secretas, allí donde se encuentran «templi, oracoli o santuari rupestri» y a la vez la utilizaban para usos prácticos, como depósitos de agua o almacén para las semillas. A partir del siglo XIX, con la entrada en la modernidad, las funciones utilitarias de la ciudad subterránea van desapareciendo y se va perdiendo la práctica cotidiana y a la vez ritual de la entrada en la ciudad de abajo:

L'attraversamento delle profondità, consueto in tante città stratificate quali Roma e Napoli, luoghi cavi per eccellenza, in uso fino a primi decenni dell'Ottocento, di Varsavia o Cracovia, di Parigi, si dirada fino a scomparire, rimanendo abitudine della letteratura (Cardi 2008: 12-13).

Siguiendo a Cardi en relación al funcionamiento de las estructuras simbólicas en las representaciones artísticas y literarias, al disminuir la relación de la población con la parte profunda de la ciudad, que como consecuencia de la modernidad decimonónica pierde su utilidad doméstica, se interrumpe también el contacto con las fuerzas secretas que allí habitaban.

Volviendo ahora a la obra de Ortese, y tal como hemos visto al analizar el relato *Il silenzio della ragione*, cuando la escritora abandona Nápoles, desea huir de algo que identifica justamente con la naturaleza como fuerza todopoderosa que somete a los seres humanos a una vida sin razón. Cuarenta años más tarde, sin embargo, la escritora retoma la potencia simbólica de lo irracional y profundo con un descenso a la parte

subterránea de la ciudad. No se trata, sin embargo, de una vuelta a lo irracional en un sentido estricto, puesto que el mecanismo literario que emplea se basa en una hábil utilización de la ironía y del juego, dos categorías que tienen como efecto principal subvertir toda afirmación cierta.

El artificio que emplea Ortese para recuperar el potencial simbólico de lo irracional consiste en la utilización de esa parte olvidada de la ciudad a la que se refiere Maria Virginia Cardi. Es un hecho que le permite desarrollar en la novela un mundo paralelo: el de los muertos. Este, según la tradición de Nápoles, se encuentra en la parte subterránea de la ciudad, en unas condiciones que permite a los difuntos comunicarse con los habitantes de arriba. El recurso costumbrista, sin embargo, es empleado por la autora a la manera de un *divertissement*. Se trata de un accidente de la historia a raíz del cual, después de la revolución francesa, los desorientados muertos parisinos han ido a parar en la parte subterránea de la ciudad mediterránea, a la búsqueda de sosiego.

En la ciudad de abajo conviven, en la igualdad de la muerte, las dos culturas que en la novela se enfrentan, o bien la popular y supersticiosa, representada por el pueblo napolitano, con la ilustrada y racional de los revolucionarios franceses y de los viajeros del norte:

Ma soprattutto Teste Cadute. Molti di quei nobili di Oltre Alpe conoscevano Napoli di fama [...] e appena liberi del loro peso terrestre, chiesero e ottennero di trascorrere qui il loro periodo di detenzione. [...]. Si sente parlare francese, vous savez? La notte e ciò sorprende. Il Re ne è convinto. E soprattutto crede che il Cardillo sia francese (Ortese 1993: 266).

De esta forma la escritora emprende el descenso a lo inferior y a lo irracional con divertida levedad. Este mecanismo narrativo actúa como una coraza que

Ortese coloca alrededor de un material tan recargado en visiones, descripciones y desenlaces y que le permite alejar la novela de una caída en el *kitsch* o en las fórmulas más triviales de la literatura de consumo. Se trata de un mecanismo metanarrativo típicamente *novecentesco* que juega con los géneros literarios, mezclando elementos de la novela histórica, del *feuilleton*, del cuento romántico y de las leyendas populares: es así que toda la carga de lo fantástico recae en el terreno de la ironía y del juego. Por tanto, en la medida en que todo es ilusorio, la escritora se puede tomar la libertad de no respetar las reglas más comunes de la coherencia, incluso llamando directamente la atención del lector acerca de lo inestable de su relato «come invece accade spesso in questa storia, che è un dire e uno smentire continuo» (Ortese 1993: 353).

Los géneros literarios utilizados se van acumulando a lo largo de la narración desde el comienzo, cuando, a pesar del uso intencionado de un estilo recargado, la forma culta del barroquismo napolitano, todavía no se divisa la presencia de hechos sobrenaturales o fantásticos. Conforme va avanzando la novela asistimos a la intrusión de lo extraño y lo perturbador, con hechos cada vez más ligados a otro tipo de realidad, regida por otras normas, hasta el punto de que incluso lo fantástico mantiene una doble apariencia, como si tanto lo real como lo irreal fueran igualmente capaces de generar la falsedad que Ortese, en su última etapa, identifica no solo con las apariencias, sino con la vida misma.

5.6. La visión múltiple y la frantumación de la perspectiva

De entre todos los personajes de la novela, el que mejor se corresponde con la visión múltiple a través de la cual las apariencias se revelan incognoscibles, es un

duende, o hermano pequeño de la protagonista Elmina, o niño huérfano de Colonia, o mozo de la casa, sobre cuya identidad se funda la más importante equivocación, o el más revelador secreto, de toda la novela. Incluso por lo que respecta al nombre, a través de un mecanismo de confusión onomástica, un recurso estilístico empleado ya por Ortese en *Il porto di Toledo*¹⁶⁷, nunca queda claro de quien se trata en realidad: Lillot, Hieronymus il Piccolo, Pennarulo, Käppchen, Portapacchi, Gerò, Geronte.

Este personaje – como por otra parte, los distintos nombres que se utilizan para mencionarlo indican – se puede situar en un cruce de tradiciones literarias y culturales. Por un lado procede de las leyendas napolitanas, en cuanto se trata claramente de un *Monaciello*¹⁶⁸, cuya característica peculiar es la de descender y ascender continuamente entre la ciudad de arriba y la de abajo. Por el otro es una derivación de la tradición romántica alemana, una especie de *Kaspar Hauser*¹⁶⁹, figura de huérfano salvaje, que impresionó profundamente a la Europa romántica. Así como en la ciudad subterránea conviven las dos culturas, la mediterránea y la ilustrada del norte, en el personaje ortesiano que acabamos de introducir tenemos una interesante mezcla entre las fronteras de ambos mundos. Sus nombres se dan a veces en dialecto napolitano – Gerò,

¹⁶⁷ Recordamos que la protagonista de *Il porto di Toledo* se llama, según el momento, Dasa, Damasa, Figuera, Toledana.

¹⁶⁸ El *monaciello*, pequeño monje, en dialecto napolitano, es un personaje del folklore, que se podría clasificar como un duende. Se representa normalmente como un chiquillo deforme, de estatura baja, vestido con traje de monje. Puede ser a la vez maléfico o benéfico, según sus idiosincrasias con respecto a las casas por donde se mete. La cultura popular lo describe como un experto conocedor de las calles subterráneas de Nápoles, desde donde se introduce a escondida en las casas, para traer desorden o suerte, pero siempre con inclinación a esconder los objetos para crear desconcierto. Ortese escribió muy joven un cuento dedicado al *monaciello*, que fue publicado en una revista, y olvidado durante muchos años, hasta el rescate, por parte de la editorial Adelphi. Cfr. Ortese (2001): *Il monaciello di Napoli*. Milano: Adelphi.

¹⁶⁹ La historia de Kaspar Hauser fue famosa en toda Europa. Se trataba de un adolescente alemán misteriosamente aparecido en la ciudad de Ansbach en 1828. Su carácter era el de un niño salvaje, en cuanto se sabe que creció en cautiverio y en completo aislamiento. Desde su aparición se especuló sobre su posible pertenencia a una casa real, en particular a la familia gobernante en el Baden. Al no aclararse su procedencia, fue llamado el huérfano de Europa. El filósofo y jurista Anselm von Feuerbach fue autor de la obra *Kaspar Hauser. Un delito contra el alma del hombre*.

Pennarulo – pero sabemos que el niño-duende podría ser un huérfano de Colonia. El elemento más importante, sin embargo, que define este singular personaje, es la metamorfosis.

El personaje derivado de Ortese, que como hemos visto reúne las dos personalidades de Monaciello y Kaspar Hauser, en efecto, no cambia solo de nombre, sino también de forma o especie. La confusión acerca de la naturaleza del personaje, joven y viejo, malvado y bondadoso, y hasta de su semblante, humano o animal - puede ser incluso un pollito que duerme en una caja de cartón agujereada, según el mecanismo de metamorfosis - no es, además, igual para todos los que los ven. Mientras que para los personajes napolitanos las circunstancias extraordinarias son absolutamente normales y corrientes, todos estos acontecimientos transcurren bajo los atónitos ojos del Príncipe Neville, caballero del norte e hijo de la cultura de las luces, que se va viendo arrastrado hasta el laberinto napolitano. No del todo displicente, no obstante, con semejante espectáculo extraordinario, el príncipe manifiesta con su atracción por lo perturbador de Nápoles, la necesidad de añadir algo a la simple y aburrida realidad:

Non godeva, è vero, fama di persona estremamente corretta nel fantasticare e indi giudicare le situazioni del bel mondo [...]; ma al sempre cupo e annoiato Ingmar, come del resto alla sua degna maman, quando era in vita, queste aggiunte alla realtà non dispiacevano molto (Ortese 1993: 41).

En último extremo, los personajes procedentes del mundo inferior proporcionan una vía de escape a las constricciones de la razón y la novela, con el transcurrir de los sucesos, se va poblando progresivamente de seres que rompen definitivamente la frontera entre real e irreal. Sin embargo tampoco ellos aportan la verdad si no otra visión – otro *scherzo*, según las palabras de la autora – y sobre todo más confusión.

Con respecto a la visión multiforme generada por esta singular mezcla, se encuentra un ejemplo significativo: en una escena, al final de la novela, están reunidos muchos de los personajes que hemos visto desfilar a lo largo de sus páginas. Algunos están vivos, otros muertos – magistral es la definición que da Ortese de los dos estados: «tutte lì presenti, le viventi e le meno viventi» (Ortese 1993: 346) - y han acudido, desde el cementerio, donde ya ha tenido lugar un altercado, a una reunión familiar para tratar un asunto de intereses domésticos, un asunto tan extremadamente material como es la posesión de una casa. Encontramos aquí muchos tópicos relativos a la familia meridional, que grita y gesticula con pasión, pero sin ningún tipo de orden o racionalidad. Es una escena cómica, plena de estereotipos costumbristas, protagonizada por fantasmas:

Risuonó dietro la porta, con una nota di grande ansia [...] la voce di don Mariano: «Elmina, figlia cara, tu a questa povera donna e a questo povero uomo di tuo padre, ora li devi perdonare [...]».«Papà, non preoccupatevi, io non sento nessun dolore» disse la voce dolce di Elmina.

«E quando mai quella ha sentito qualcosa» brontolò nell'aria la voce di fuoco di donna Helm.«Quella non sente niente per nessuno. Li vede morire tutti: le basta realizzare qualche risparmio...purtroppo anche sul caffè della mattina » (Ortese 1993: 382).

El tópico de la madrastra resentida y de la pelea familiar funciona de manera brillante y libera el tono de la novela del riesgo de patetismo que nos llega a veces, a través de los ojos alucinados del Príncipe Neville. Se trata de un guiño hacia el lector, con el que además, Ortese lleva a efecto una operación muy interesante: asume el papel de escritora de un folletín por entregas y reconoce al lector el sacrosanto derecho a su entretenimiento, a sus propios fantasmas, a sus amores y desengaños:

E qui, anche per un gesto di riguardo alla naturale attesa del Lettore, e alla libertà che deve essere lasciata a chi acquista in dispense economiche un romanzetto che tratta di Amori e Assassini, libertà di fantasticare, [...] ci facciamo da parte, ignorando le ansietà e supposizioni, a questo proposito, del principe (Ibíd.: 351).

Tanto en el caso del niño-duende como en los episodios de los fantasmas, Ortese marca las fronteras que la Ilustración, nombrada continuamente en la novela como *Secolo della Luce*, no es capaz de iluminar con claridad. En esta frontera, espacio intermedio e impreciso, se coloca la mirada desde la cual se construye la novela. El paisaje de Nápoles revela de este modo todo su artificio, en cuanto la poética del espacio de la última obra de Ortese remite a un lugar en el cual toda acción humana transcurre de forma confusa, hasta que las palabras no consigan añadir una dosis de retórica sin la cual, de alguna forma, nada existe. El resultado es, finalmente, un sueño, o, como dice la escritora, uno *scherzo*:

[...] segno che la gente [...] quando riferisce i fatti li deforma o abbellisce sempre [...] e questa era poi, ne dedusse, la cosiddetta verità del mondo, sempre varia, affabulante e contraddittoria, sempre sviante come uno scherzo o un sogno di Satana (Ortese 1993: 256).

Il cardillo addolorato pone en escena el conflicto irresuelto entre dos mundos complementarios, conflicto que transcurre en un marco tan propicio como el que ofrece Nápoles y en el que la mirada ilustrada se confunde, dudando de su resolución y hasta de la propia realidad: «parli della Ragione umana (o francese che sia), come se dietro di essa non ve ne fosse un'altra [...]» (Ortese 1993: 294). Estamos aquí ante el perspectivismo de la modernidad.

En *Il cardillo*, Ortese parece haber encontrado la justa distancia para abordar Nápoles, lejos ya del reportaje infernal de *Il mare* o de la pasión barroca de *Il porto di*

Toledo. Se trata de una distancia con respecto al espacio – la novela está escrita entre Rapallo y Milán – y con el tiempo, la propiciatoria distancia de la vejez. Pero ante todo, se trata de la distancia que interpone la madurez de la escritora, capaz por fin de manejar las pulsiones subterráneas que animan el material narrativo y su fantasía, a veces desbordante, con la ligereza procedente de la aceptación de un irresuelto principio de incertidumbre¹⁷⁰.

En la novela asistimos, pues, al despliegue de todo el bagaje iconográfico tradicional de la ciudad sin caer nunca en el cliché, en cuanto la ilusión del cliché, que funciona a nivel psicológico como un tranquilizador prejuicio, es revelada como tal. Leemos en un pasaje de la obra, que sigue una descripción especialmente lírica: «A bella posta abbiamo usato queste espressioni retoriche; senza la retorica, nulla di serio e di vero può essere detto, mancando quel falso ch'è misura e supporto del vero» (Ortese 1993: 17). La elección estilística de contraponer momentos líricamente elevados con anotaciones casi didascálicas, que rebajan el tono, es útil a la escritora para revelar la ilusión de la realidad, un tema que con los años se había convertido en su visión general de la condición humana y de las posibilidades de la literatura y de las artes.

En cuanto la realidad y la ilusión coinciden, *Il Cardillo* funciona como una fulgurante puesta en escena “napolitana”, intercalada por una voz que, desde el comienzo, nos recuerda que sin lo ilusorio, detrás de una historia «non c'è nulla. [...] solo, là in fondo, un povero *glu-glu*» (Ortese 1993: 19). Finalmente, la metáfora del

¹⁷⁰ Recurrimos a un concepto derivado de la mecánica cuántica, conocido como la relación de indeterminación de Heisenberg o principio de incertidumbre, el cual establece la imposibilidad de que determinados pares de magnitudes físicas, como la posición y el movimiento lineal, sean conocidas con precisión arbitraria. Sin adentrarnos en cuestiones que, evidentemente, suponen unos conocimientos de otro nivel, es interesante, sin embargo, poner en relación el principio de indeterminación de la realidad de Ortese con la teoría de Heisenberg. Acerca de la relación entre la física cuántica y la literatura cfr. Battistini, Raimondi 1990: 511.

agua que avanza, como la vida, de manera indiferente, nos restituye el logro de la última
Ortese, o bien la aceptación irónica de toda caducidad humana.

CONCLUSIONES

A lo largo de los más de sesenta años que Anna Maria Ortese dedicó a la escritura, la autora transitó a través de distintos géneros literarios, siempre a la búsqueda de una forma que le permitiera dar nombre a la realidad y a sus incongruencias. Sin embargo, Ortese no parece ser del todo satisfecha de tamaño esfuerzo y habla de su obra en todo momento, como de algo casual y desordenado, motivada por «l'indignazione davanti a ciò che si chiama reale» (cit. en Clerici 2002: 3). La única forma que encuentra, para canalizar su estupor ante la existencia es la palabra, aunque para ella, el resultado alcanzado no fuera del todo satisfactorio.

Un antagonismo clave, el que se establece entre lo opaco y lo diáfano, antagonismo destacado con intensidad por la autora, marca la vida de sus personajes. Oscuros para sí mismos, muchos de los personajes ortesianos están sujetos a un desconocimiento de la realidad y a una pérdida de contacto con su propio ser. En cambio la transparencia, el otro polo del conflicto, sólo es un anhelo, una condición que se puede dar únicamente de forma fragmentaria y puntual, pero nunca definitiva. Para abatir la pátina de opacidad que amenaza lo diáfano, Ortese prioriza la herramienta de la palabra. Aunque como sus personajes, ella misma se vea presa de la oscuridad, y en ese sentido, sobrecoge la íntima constatación de su propia opacidad antes del descubrimiento de la escritura:

In certo senso non nacqui nemmeno, tutto ciò che vidi e seppi fu illusorio, come i sogni della notte che all'alba svaniscono. Non importa così dove nacqui e come vissi fino agli anni tredici, età a cui risalgono questi scritti e confuse composizioni. So che un certo giorno mi guardai attorno, e vidi che anche il mondo nasceva; nascevano montagne, acque, nuvole, livide figure (Ortese 1998: 23).

En Ortese, no fue suficiente estar en el mundo para cobrar constancia de su ser: mirar alrededor y nombrar la realidad se le reveló como el verdadero nacimiento. La premisa de su actitud es un sentimiento general de incomprensión frente a lo que denominó, de forma amenazadora, como “il reale”. Fue el descubrimiento posterior de la precariedad de las palabras, que dan cuenta de sí y del mundo de manera inestable, la amarga herencia del tránsito de la juventud a la edad adulta, recorrido este que estuvo marcado, además, por los horrores de la segunda guerra mundial que se abatieron con virulencia sobre su vida.

Los fantasmas de la indeterminación y de la insuficiencia del lenguaje que jalonan el camino de la escritura, y que en el caso de Ortese traen causa también en unos estudios irregulares y unos orígenes humildes, persiguieron a la escritora a lo largo de su vida. La obra que nos ha dejado es el espejo de su lucha para situar al ser en la realidad a través de la página escrita; este trabajo de ubicación del ser requiere de la determinación del espacio¹⁷¹, tarea siempre presente en el hacer de nuestra escritora pero que adquiere un papel muy distinto según las distintas etapas que recorre su creación literaria.

Aunque el nomadismo de la escritora le proporcionó innumerables ocasiones para conocer y retratar lugares muy distintos – desde la apartada provincia del sur de la Italia de posguerra, hasta la Moscú de la época de Stalin – son sólo tres los macro espacios que marcan y delimitan su obra: la ciudad de Nápoles, la ciudad de Milán y la isla imaginaria. Al analizar la función de estos espacios nucleares – alrededor de los cuales se ha organizado también la exposición del trabajo Tesis que aquí concluye –

¹⁷¹ «Scrivere è un modo di organizzare lo spazio» (Bagnoli 2003: 41).

hemos podido advertir en que forma la poética del espacio ortesiano cambia profundamente con el transcurso del tiempo: desde un espacio caminado, pasando por un espacio deformado, para llegar a un espacio imaginado.

La colección *Angelici Dolori*, exordio de la obra de Anna Maria Ortese, empieza, como se ha visto, con el paseo sin rumbo de un caminante solitario. En este relato, *Isola*, el primero de la colección, se manifiesta claramente una característica peculiar del trabajo de la joven autora: la composición de un paisaje – que aparece allí donde termina la ciudad – percibido por un personaje – en nuestro caso una chica – en movimiento. El camino adquiere así un alto valor iniciático que se inscribe en la larga tradición del *hombre viator*, ese ser humano en constante desplazamiento entre los distintos planos de su existencia, y para el cual el conocimiento del mundo es metáfora de una búsqueda interior.

La descripción del paisaje en esta primera obra está dominada por una dimensión cultural que lo precede¹⁷². Hallamos en esa descripción algunos tópicos como el riachuelo de aguas claras y calmas, unas riberas pobladas por arbustos mediterráneos, unos mirlos y una luna que destaca sobre el perfil de una colina. Son los primeros síntomas de un despertar al mundo, durante el cual lo exterior es el reflejo de la visión interior de un yo que se descubre a sí mismo a través de la literatura y del propio caminar.

¹⁷² Giancarlo Alfano nos recuerda que cada época tiene su visión principal y su perspectiva dominante. En época clásica el *ékfrasis*, o bien la sección de la retórica antigua dedicada a la *descriptio*, no goza de una real autonomía, sino que está siempre a servicio de la narración. Por esta razón los lugares descriptos no son nada más que *tòpoi*, lugares comunes preconstituidos a los cuales se asocian unos significados cerrados. El espacio exterior, a pesar de la existencia de las descripciones desde la antigüedad, es durante siglos emanación del camino interior y está a la periferia del sujeto, hasta que el paisaje como tal “nace” en el *Trecento* como perspectiva (Alfano 2010: 2-55). La persistencia de algunos *loci communes* en el primer relato de Ortese es testigo de una escritura naïf – la autora era una adolescente cuando lo compuso – y de una fuerte atracción por lo alegórico. La persistencia de algunos lugares comunes, ya sea bajo forma de parodia o de cuento romántico, formará parte de su obra, como se ha visto en el caso de la literatura de viajes y aventuras.

En esta primera fase de la escritura el referente es a menudo indeterminado en cuanto prima una identificación amorosa entre la conciencia y el mundo que, como se ha visto, se manifiesta bajo el aspecto del *locus communis*. La ciudad de Nápoles aparece por primera vez sin nombre: «Sul termine dei miei quotidiani vagabondaggi per le vie della città straniera, mi arrestavo spesso in una località strana e dolce e selvaggia» (Ortese 2006: 13). Nos topamos de inmediato con la actividad del paseo solitario por las calles de una ciudad percibida como extranjera, porque extranjera es el alma que la habita, una ciudad de la cual la autora no tiene todavía conocimiento exacto, como tampoco lo tiene de sí misma; de este modo, la incertidumbre adolescente se refleja, como en un espejo, en el vagabundeo urbano.

La escritora visita el espacio público y recoge en su escritura esa relación con la ciudad. Cabe destacar que en algunas ocasiones, tal relación se describe con una técnica propia de la actividad periodística, modo de hacer desarrollado en su adolescencia, sin premeditación quizás, y que con el paso del tiempo se convirtió en un oficio paralelo al de la pura creación artística. En todo caso, para nuestra escritora, la relevancia de la *flânerie* es absoluta, y es en la ciudad de Nápoles donde encuentra su lugar de expresión por excelencia.

Por otra parte, el enredo peculiar de las calles de la ciudad de Campania alcanzó a lo largo del siglo XIX un estatus propio, tanto en la literatura como en los reportajes de la prensa posterior a la Unificación, contribuyendo a la formación de una poética del laberinto con toda su carga iniciática y metafórica. En la obra de Ortese este “personaje” peculiar constituye un referente constante, sí bien se le reconoce a la autora el haber modificado el paradigma, en parte cristalizado, del enredo napolitano.

La tragedia de la guerra, coincidente además con un periodo de actividad periodística, inserta en la vida de Ortese la visión terrible de una realidad que, años más tarde, describirá como un feroz tigre que había ocupado el cielo. En esta etapa de su actividad creadora, el espacio sigue siendo un efecto del movimiento, se trata de un espacio caminado y relatado por una voz narradora que atraviesa escombros, miseria y desolación. El resultado de tal experiencia se recoge en *Il mare non bagna Napoli*, una colección de cuentos que a principio de los años cincuenta, tuvo consecuencias tales que determinaron su destino.

Il mare se enfrenta a la máscara de la “napoletanità”, una máscara que se había construido a lo largo de siglos de literatura y arte hasta hacer de Nápoles una verdadera *ville mithe*. La operación de la autora con respecto a este espacio tan fuertemente caracterizado supuso la ruptura de un pacto iconográfico muy potente. La visión del yo, que sigue caminando y mirando a su alrededor, está afectada por un dolor capaz de anular la superficie del lugar, hasta cancelar su elemento dominante, el mar. La Nápoles de la obra quizás más famosa de Ortese, es una ciudad desoladora, en la cual los pobres viven sumergidos en la ceguera y se mueven como insectos o larvas, mientras la potencia soporífera de la naturaleza subyuga a las clases cultas. El mar como ausencia, o elemento letal y hechicero en cuanto símbolo del sueño de la razón, es la gran metáfora con la que la autora marcó a la ciudad que la vio crecer. La potencia de esta metáfora fue tal y, a la vez, suscitó tal rechazo que determinó el exilio voluntario de la escritora.

La náusea es ciertamente la categoría estética que se introduce en la restitución literaria del espacio caminado y atravesado. La actividad *flâneur* no se interrumpe, pero tiene que convivir con una deformación de la visión, porque ahora la visión nos da

cuenta del verdadero dolor del lugar. No al acaso, años más tarde, Ortese definió su propia mirada como el resultado de la interposición de una lente oscura entre el yo y la realidad.

Casi para exorcizar la amenaza de su propia mirada, la escritora huye de Nápoles, física y literariamente, buscando refugio en la ciudad de Milán, capital moral y artística de Italia en los años cincuenta del siglo XX. Su producción de ambientación milanesa se caracteriza ciertamente por la preeminencia del espacio público, el cual se configura como trasfondo de la acción de obras tales que *Poveri e semplici*. Es la propia ciudad la que actúa como elemento aglutinante de unas vidas procedentes de lugares y situaciones dispares, y aparece representada en toda su fuerza simbólica como centro de encuentro y esperanza de la Italia de la posguerra. Tenemos aquí una prueba más de la importancia de la tradición lombarda, tradición a la que hemos dedicado especial atención en este trabajo de tesis, atendiendo especialmente a la síntesis de compromiso ético y artístico que, desde Giovanni Verga hasta Ortese, permitió a la capital económica de Italia mantenerse como destino privilegiado de todo escritor a la búsqueda de reconocimiento y compromiso ético.

La poética del espacio de la ciudad de Milán, un espacio a menudo caminado, responde a dos vectores de fuerza que aunque puedan ser divergentes, a veces logran la armonía. Se trataría de una fuerza de actuación horizontal, capaz de incluir a los personajes en un espacio público de convivencia, y de otra generadora de un movimiento ascensional, el de la dinámica de la emigración sur-norte. La armonía, aun cuando se alcance, revela grietas. Los personajes de Ortese, especialmente los femeninos, mantienen con la capital lombarda una doble relación: de libertad callejera y de inclusión en los espacios públicos, pero también de desolación doméstica o de

rechazo con respecto a un exceso de organización social. La vía de escape, finalmente, se encontrará en los lugares intermedios, como son la estación de ferrocarril o la casa albergue, que proporcionan ese marco urbano perfecto en el cual la inquieta *flânerie* y el deseo de amparo se encuentran.

Sí bien la metrópolis ofrece la justa protección proporcionada por la razón, provoca a la vez una sensación de angustia y de ahogo que Ortese expresa, de forma acorde a su personal inquietud, bajo la forma de deseo de huir. Si en Nápoles el sueño de la razón aplasta y produce una deformación curva del espacio, en Milán un exceso de razón produce melancolía y ensoñación. La mirada, que no encuentra un cielo acorde a su deseo o un horizonte propicio a la evasión, se dirige entonces hacia la imaginación. Aparece por este camino el espacio isleño, que conforma uno de los tres grandes marcos espaciales de la obra ortesiana y está en profunda relación con la ciudad de Milán, en cuanto de ella tiene origen el anhelo de aventuras y de viajes que termina produciendo el naufragio de la razón.

La isla ortesiana que encontramos en la novela *L'iguana* tiene características peculiares. Es un puro producto de la imaginación y se sitúa por lo tanto en el atlas de los lugares imaginarios de la historia de la literatura. Pero además, mantiene una estrecha relación con las islas más famosas de esa misma historia, creadas por grandes escritores del pasado como Stevenson y Defoe, dos autores, junto con Conrad, muy amados por la escritora. Podríamos decir que la isla de Ocaña, la isla inventada por Ortese, es, a la vez, manifiesta cita de un modelo y su actualización, porque el drama que en ella transcurre es una *operetta morale* contemporánea. En este espacio apartado, espejo invertido de la tierra firme, el protagonista, un razonable milanés, busca respuesta a su inquietud moral y la respuesta se la brinda el encuentro con una iguana.

La bestia, por su lado, necesita encontrar amparo en la sociedad para superar la propia desgracia de su condición subhumana, y por el suyo, lo humano necesita salvar a la bestia para no caer en su propio vacío. Este material narrativo tan singular funciona justamente afincándose en el absoluto aislamiento del lugar isleño, circunstancia que posibilita a Ortese la oportunidad de escribir un cuento romántico de corte filosófico.

A la hora de caracterizar su isla, Ortese opera con absoluta libertad; en efecto, la verosimilitud no es su objetivo. El libro incluye hasta un sencillo mapa, como en los relatos de viajes que ella y sus hermanos leían en su juventud. Como hemos comentado con cierto detalle en esta tesis, el procedimiento del dibujo como acto previo a la imaginación literaria fue utilizado por la autora como herramienta significativa a la hora de situar la acción en un referente espacial. Tenemos constancia de ello por varios bocetos conservados en el fondo de la escritora en el Archivo Histórico de Nápoles: Ortese dibujaba personajes, como es el caso de Bettina, la protagonista de *Poveri e semplici*; pero también esquemas y mapas de los ambientes y hasta *vedute* y paisajes, en este caso de la Toledo imaginaria de *Il porto*.

Si ya en la isla de Ocaña nos encontramos con un paisaje plano, que se ve desde lo alto, como en un mapa, es en la visionaria novela de la madurez, *Il porto di Toledo*, cuando el espacio aparece sometido a una operación que lo deforma por completo, resultado de una apuesta estilística decididamente experimental. La técnica de la *rinominatio*, que sustituye lugares reales de Nápoles por otros disfrazados con una vestimenta hispánica de gran poder evocador, se acompaña con una saturación de colores y adjetivos tal que acerca la poética del espacio presente en esta novela a la pintura manierista. La figura *serpentinata* se convierte en la cifra estilística de la ciudad irreal de la Toledo ortesiana, con un intenso homenaje al pintor toledano por excelencia,

El Greco. Este paralelismo se ha puesto en evidencia en este trabajo a través de la comparación de unos cuadros del pintor, con algunas descripciones de los lugares de la novela.

El dispositivo óptico deformante, creado por Ortese en esta etapa de su escritura, mantiene fuertes lazos con la reflexión barroca acerca de la inconsistencia de la realidad. La escritora, que no al acaso cita a los grandes maestros del Siglo de oro español, ha dejado de creer en la percepción de las cosas obtenida mediante la simple mirada y, en consecuencia, organiza su visión de la superficie del mundo utilizando sucesivos estratos, modo de proceder cuyo resultado es un artificio con fuertes tintas expresionistas.

Ortese, en efecto, llega a la conclusión de que detrás de una historia, de las palabras y de la retórica que la sostienen, no hay absolutamente nada:

Sono, retorica e letteratura da strapazzo, porte dorate e cesellate, opera dei gioiellieri del sogno. Ma, una volta aperte, solo la scura e fredda vita geme, come un'acqua al piede degli scalini. E vedrai anche tu, curioso Lettore, seguendo questa storia, come là dietro non c'è nulla (Ortese 1993: 19).

Estas palabras contienen en sí mismas toda una poética. Una vez rota la certidumbre de la mirada, incapaz para la autora de abarcar la realidad, queda como única contemplación posible la imaginación, que se constituye sobre los hilos dispersos de la memoria. Lo que Ortese llama retórica no es otra cosa que la literatura, concebida como la obra final de unos “joyeros de sueños”.

En este sentido podemos afirmar que con el transcurso del tiempo la caminante y nómada escritora de los inicios acaba por convertirse en una inventora de imágenes. La

realidad fracturada se puede recomponer solo con una estética: el ojo no ve, es la fantasía que imagina.

La última Nápoles de Ortese, la de *Il cardillo addolorato*, es una ciudad completamente distinta a la de su adolescencia lírica y también a la de su desconcertante y alucinado disfraz toledano. La ciudad, en la novela de los noventa, se convierte en un teatro y la autora va cambiando los fondos con técnicas pictóricas y escenográficas. Algunas coordenadas espaciales continúan funcionando según unos vectores reconocibles – especialmente la relación entre lo alto y lo bajo en Nápoles –, pero es la inestabilidad del punto de vista la que acaba imponiéndose, inestabilidad determinada por una multiplicidad de perspectivas, de entre las cuales no elige nunca de forma definitiva aquellas más adecuadas para retratar las facetas oscuras de la realidad. Es en este sentido que la oposición con Milán, ciudad en la que prima el movimiento horizontal, se nos revela de forma significativa. A ello se ha de añadir que la Nápoles de *Il cardillo addolorato*, en la cual la presencia de lo subterráneo es reveladora, es una ciudad vista desde lejos, desde el destierro, y reconstruida según un mecanismo literario que revela continuamente sus secretos y artificios.

En la obra de Ortese analizada en esta tesis, hemos podido ver como la poética del espacio es el resultado de una continua e intensa interrogación acerca de la consistencia de la realidad, iluminada, deformada u ocultada gracias a una imaginación capaz de ejercitarse desde múltiples puntos de vista. Para concluir nuestro recorrido por su obra, baste una última reflexión de la autora que nos restituye una formidable visión. La hallamos en unos escritos, reunidos y publicados en 1997, un año antes de su muerte, en el volumen *Corpo celeste*, y donde nos entrega su conclusión después de meditar

acerca de la vida y de la importancia de haber sido escritora, y eso a pesar de las humillaciones sufridas:

Noi [...] eravamo invece sulla Terra, che non era un *corpo celeste*, ma era data come una palla scura, terrosa, niente affatto aerea. [...]. Le leggende e i testi scolastici parlavano di quello spazio azzurro e di quei *corpi celesti* quasi come di un sovramondo, Agli abitanti della Terra essi aprivano tacitamente le grandi mappe dei sogni [...]. Invece, su un *corpo celeste*, su un oggetto azzurro collocato nello spazio, proveniente da lontano, o immobile in quel punto (così sembrava) da epoche immemorabili, vivevamo anche noi: *corpo celeste*, o oggetto del sovramondo, era anche la Terra, una volta sollevato quel cartellino con nome di *pianeta Terra* (Ortese 2007: 9-10).

Con el candor propio de quien experimenta un gran estupor, Ortese había entendido, gracias a la escritura, que el desplazamiento de una palabra es suficiente para modificar las coordenadas espacio-temporales. El espacio no es simplemente el resultado de la adopción de una determinada perspectiva, sino que es el producto de la elección de un significante: la distancia entre un *corpo terrestre* y un *corpo celeste* reside en un adjetivo. En el primer caso la visión se manifiesta desde un lugar cerrado; en el segundo desde el silencio infinito del Universo.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Obras de la autora

- (1939): “Maestri spagnoli alla mostra di Ginevra”. *Il Gazzettino*, 22 de julio: 3.
- (1950): “Incontro con il girasole”. *Il Mattino*, 10 de octubre: 3.
- (1958): *I giorni del cielo*. Milano: Mondadori.
- (1968): *La luna sul muro*. Firenze: Vallecchi.
- (1969): *L'alone grigio*. Firenze: Vallecchi.
- (1969): “Palach e la libertà”. *Corriere della sera*, 1 de febrero: 3.
- (1979): *Il cappello piumato*. Milano: Mondadori.
- (1983): *Il treno russo*. Catania: Pellicanolibri.
- (1986): *Il mormorio di Parigi*. Roma-Napoli: Theoria.
- (1986): *Silenzio a Milano*. Milano: La tartaruga edizioni.
- (1986): *L'iguana*. Milano: Adelphi.
- (1987): *Estivi terrori*. Catania: Pellicanolibri.
- (1987): *In sonno e in veglia*, Milano: Adelphi.
- (1990): “Dove il tempo è un altro”. *Micromega*, n. 5: 142.
- (1991): *La lente scura: scritti di viaggio*. Milano: Marcos y Marcos.
- (1994): *Il Mare non bagna Napoli*. Milano: Adelphi.
- (1993): *Il cardillo addolorato*. Milano: Adelphi.
- (1997): *Alonso e i visionari*. Milano: Adelphi.
- (1997): “Civiltà é ridare speranza ai perdenti”. *Corriere della sera*, 22 de enero: 25.
- (1998): “Il male freddo”. *Lo Straniero*, n. 3. 12.

- (1998): *Il porto di Toledo*. Milano: Adelphi.
- (2001): *Il monaciello di Napoli*. Milano: Adelphi.
- (2002), *Romanzi*. Milano: Adelphi.
- (2004), *La lente scura*. Milano: Adelphi.
- (2006), *Angelici dolori e altri racconti*. Milano: Adelphi.
- (2006), “Incontro col girasole”. *Il Giannone*, n.7-8. 23-26.
- (2006), “Caro, molto caro La Capria: tre lettere a Raffaele La Capria”. *Il Giannone*, n.7-8: 85-96.
- (2007), *Corpo celeste*. Milano: Adelphi.

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

Teoría y crítica literaria. Estudios sobre la autora.

ALERAMO, Sibilla (2005): *Una donna*. Milano: Feltrinelli.

ALFANO, Giancarlo (2010): *Paesaggi, mappe, tracciati*. Napoli: Liguori.

AGAMBEN, Giorgio (2003): *Estado de excepción. Homo sacer II*. Valencia: Pre Textos.

APPADURAI, Ariun (2001): *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi.

ARBASINO, Alberto (1973): *L'anonimo lombardo*. Torino: Einaudi.

ARNOLD, Albert James (1994): *A History of Literature in the Caribbean: Hispanic and francophone regions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

ATTOLINI, Vito (1988): *Dal romanzo al set: cinema italiano dalle origini ad oggi*. Bari: Dedalo edizioni.

BACCINI, Ida (2004): *Alfabeto ed educazione. I libri di testo nell'Italia post-risorgimentale*. Milano: Franco Angeli.

BACHELARD, Gastón

(1985): *El derecho de soñar*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

(1998): *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

BAGNOLI, Vincenzo (2003): *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*. Bologna: Pendragon.

BALDACCI, Luigi (2006): "Espressività della Ortese". *Il Giannone*, n. 7/8. 143-145.

- BALDUINO, Armando (1990): “Narrativa e memorialistica nell'età romantica”, en *Storia letteraria d'Italia*. Vol.II. Padova: Piccin, 1065-1196.
- BALLO, Guido (1982). *Boccioni a Milano*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.
- BARILLI, Renato (2005). *Il gruppo '63 quarant'anni dopo*. Bologna: Pendragon.
- BARTHES, Roland (1971): “Sémiologie et urbanisme”. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. 153 : 11-13 .
- BATTISTINI, Andrea, RAIMONDI, Ezio (1990) : *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*. Torino : Einaudi.
- BECCARIA, Gian Luigi (1968): *Spagnolo e spagnoli: riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*. Torino: Giappichelli.
- BELLEZZA, Dario (1994): “Un'intervista all'autrice”, en ORTESE, Anna Maria, *L'Iguana*. Milano: Adelphi. 185-195.
- BENJAMIN, Walter (1972). *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*. Madrid: Editorial Taurus.
- BIGNAMINI, Iliaria (1997): *Grand Tour: il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*. Milano: Skira.
- BLANC, Gérard (1989): “Réflexions d'une île dans l'archipel imaginaire”, en Moureau: *L'île, territoire mythique*. París: Aux amateur de livres. 47-65
- BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- BORRI, Giancarlo (1988): *Invito alla lettura di Anna Maria Ortese*. Milano: Mursia.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000): *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- BÜRGER Christa; BÜRGER Peter (2001) *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Tres Cantos: Akal.

- BUTLER, Judith (1999): *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- CACHEY, Theodor J. (1995). *Le isole fortunate: appunti di storia letteraria italiana*. Roma: L'erma.
- CALVESI, Maurizio; COEN, Ester (1983): *Boccioni. Opera completa*. Milano: Electa.
- CARDI, Maria Virginia (2008): *Citta sotterranee. Roma, Napoli, Parigi e altri luoghi: abitare profondità e superficie*. Milano: Unicopli.
- CATALDI, Pietro (2006): "Montale a Milano", en PERONI, Barbara: *Leggere Milano*. Milano: Unicopli. 142-163.
- CAVARERO, Adriana (1997): *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1991): *Diccionario de símbolos*. Barcelona : Labor.
- CITATI, Pietro
- (1985): Ritorna L'Iguana di Anna Maria Ortese "Corriere della sera", 7 agosto. 34.
- (2006): "Lo sa il folletto". *Il Giannone*, n. 7/8- 149-153.
- CLERICI, Luca
- (1991): "Anna Maria Ortese". *Belfagor*, n. 4. 401-417.
- (1994): "Moralità e coraggio". *Linea d'ombra*, n. 95. 82-84.
- (2000): "Ortese. L'altra faccia di una zingara". *Corriere della sera*, 8 de marzo. 33.
- (2002): *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.
- (2006): "L'invisibile trama dei racconti", en ORTESE, *Angelici dolori e altri racconti*. Milano: Adelphi. 445-465.

- COLLET, Anne Marie (1986) : *Stendhal et Milano : de la vie au roman*. París : Corti.
- COLOMBINI, Paola, et al (2007): *Napoli e dintorni*. Milano: Touring Editore.
- CONSOLO, Vincenzo (2006): “L’emigrazione impossibile”, en PERONI, Barbara: *Leggere Milano*. Milano: Unicopli. 40-61.
- CROCE, Benedetto (1999): *Storie e leggende napoletane*. Milano: Adelphi.
- CROCE, Elena (1962): *Ricordi familiari ed altri saggi*. Firenze: Vallecchi.
- DARRIEUSSECQ, Marie (1996): “L’autofiction, un genre pas sérieux”. *Poétique*, n. 107: 369-380.
- D'ERAMO, Luce (1976): “L’Ortese a Toledo”. *Nuovi Argomenti*, n. 49. 176-184.
- DE BERTI, Raffaele (2000). *Dallo schermo alla carta*. Milano: Vita pensiero.
- DE NICOLA, Francesco (1999), “Angelici dolori, il libro d’esordio”, in *Convegno di studi su Anna Maria Ortese*. Genova: Sagep. 9-21.
- DE SETA, Cesare (1992): *L’Italia del grand tour: da Montaigne a Goethe*. Napoli: Electa.
- DEL GROSSO DESTRIERI (2002): *Sociologia delle musiche*. Milano: Franco Angeli.
- DI CAPRIO, Caterina; DONADIO, Laura (2000): *Paesaggio e memoria : giornata di studi su Anna Maria Ortese*. Napoli : Libreria Dante & Descartes.
- DI FRANCO, Fiorenza (1975): *Il teatro di Eduardo*. Bari: Laterza
- DONNARUMMA, Raffaele (2006): “Gadda e Milano: mito e demistificazione”, en Peroni, Barbara: *Leggere Milano*. Milano: Unicopli. 105-127.
- DUCROT, O; TODOROV, T (1998): *Nuevo diccionario enciclopedico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arrecife.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.

ECO, Umberto

(1979): *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*. Firenze: La nuova Italia.

(1995): *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*.

Barcelona: Lumen.

FARNETTI, Monica

(1998): *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*. Firenze: Vallecchi.

(1998): *Anna Maria Ortese*. Milano: Mondadori.

(2002): "Guida di Toledo", in ORTESE, Anna Maria, *Romanzi*, Milano Adelphi. 1133-51.

FELTRINELLI, Carlo (1999): *Senior service*. Milano: Feltrinelli.

FERRETTI, Gian Carlo

(1964): *Letteratura e ideologia: Bassani, Cassola, Pasolini*. Roma: Editori riuniti.

(1983): *Il best seller all'italiana*. Roma: Laterza.

FIORI, Gabriella (2002): *Anna Maria Ortese, o Dell'indipendenza poetica*. Torino: Bollati Boringhieri.

FOFI, Goffredo (1994): "La realtà intollerabile". *Linea d'ombra*, n. 95. 80-81.

FRANCIONI Gianni; ROMAGNOLI Sergio (2005): «*Il Caffè*» dal 1764 al 1766. Torino: Bollati Boringhieri.

FREUD, Sigmund

(1977): *El malestar en la cultura*. Barcelona: Dopesa.

(2001): *La Etiología de la Histeria. Biblioteca Freud*. Madrid: Alianza Editorial.

FUCCHI, Ricciotti (1992): “Il Caffè Annibal Caro, ovvero: da Maretto”. En *Civitanova, immagini e storie*, n.3: 273-280.

GADDA, Carlo Emilio (1963): *La cognizione del dolore*. Torino: Einaudi.

GATTO, Alfonso (1988): *Guida sentimentale di Milano*. Milano: Scheiwiller.

GHEZZO, Flora (2003): “Chiaroscuro napoletano. Trasfigurazioni fantastiche di una città”, en AA.VV: *Napoli e dintorni*. Paris: Centre de recherches italiennes. 85-104.

GIAMMATTEI, Emma (2003): *Il romanzo di Napoli: geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*. Napoli: Guida Editori.

GIOVANNETTI, Paolo

(1993): “Anna Maria Ortese e la nebulosa del dolore”. *Linea d'ombra*, n. 84. 19-21.

(1994): “Ritratto di Anna Maria Ortese”. *Lettera dall'Italia*, n. 33. 16.

(2006): “Il porto di Milano”, en PERONI, Barbara: *Leggere Milano*. Milano: Unicopli. 62-79.

(2006), “Poesia in cerca di libro. Sulla scrittura in versi di Anna Maria Ortese”. *Il Giannone*, n. 7-8. 165-181.

GOETHE, W.F. (1983): *Viaggio in Italia*. Milano: Mondadori.

GOLINO, Enzo (2003): “Quella vita vissuta tra il dolore e il successo”. *la Repubblica*, 17 gennaio. 42.

GÓMEZ BLESA, Mercedes (2004): “Introducción”, en ZAMBRANO, María: *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GORNI, Guglielmo (1998): “Né cal di ciò che m'arde. Riscritture da Orazio e Virgilio nell'ultimo Bembo”. *Italique*, I. 28-32.

HABERMAS, Jürgen (1962), *Storia e critica dell'opinione pubblica*. Bari: Laterza.

- IANNACCONE, Giuseppe (2003): *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*. Napoli: Liguori.
- JATON, Anne Marie (1998): *Le Vesuve et la sirene : le mythe de Naples de Madame de Stael a Nerval*. Pisa: Pacini
- KLEINER, Barbara (1988): "In sonno e in veglia". *Lapis*, n. 2. 68-69.
- LEDSTRINGANT, Frank (2002): *Les livres des îles, Atlas et récit insulaires, de la genèse à Jules Verne*. Genève: Droz.
- LE GOFF, Jean Pascal (1989): "L'île deserte, territoire mythique du XVIII siècle", en Moureau, François: *L'île, territoire mythique*. Paris: Aux amateurs de livres. 101- 113.
- LEHAN, Richard (1998): *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LOPERA ÁLVAREZ, José
- (1987): *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2006): *El Greco. Estudio y catálogo*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- LUTI, Giorgio (1993): *Il Novecento. Vol 2*. Padova: Piccin.
- LYNCH, Kevin (1974): *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MALATESTA, Stefano (1988): "Il grido della colomba". *La Repubblica*, 16 de septiembre. 26-27.
- MANETTI, Beatrice (2006): "Toledo nell'abisso: nascita e metamorfosi di un romanzo labirinto". *Il Giannone*, n. 7/8. 183-199.

MANGONI, Luisa (1999): *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.

MARAINI, Dacia (1973): *E tu chi eri?* Milano: Bompiani.

MARINETTI, Filippo Tommaso (1969): *La grande Milano tradizionale e futurista*. Milano: Mondadori.

MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa

(1992): “Il romanzo rosa: esemplificazione di un’analisi stilistica, retorica e pragmatica”. *Atti del XXIV congresso Sli*. Roma: Bulzoni. 531-543

(2000): “Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres”. *Cuadernos de filología italiana*, n. extraordinario. 529-546.

(2009): “En el camino del encuentro: Elsa Morante y María Zambrano”. *Cuadernos de filología italiana*, n.16. 225-245.

MASTRIANI, Francesco (1972): *I misteri di Napoli*. Milano: Club del libro.

MAZZOCCHI, Giuseppe (1997): “Anna Maria Ortese e l’ispanita”. *Italian Issue*, n. 112. 90-104.

MEJÍA RUIZ, Carmen (2010): “La casa: imagen literaria de un espacio protector”, en Popeanga, Eugenia: *Ciudad en obras*. Bern: Peter Lang. 333-349.

MOTTA, Antonio (2003): “L. Clerici, Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese”. *Incroci*, n. 7: 123-129.

MOUREAU, François:

(1989): *L’île, territoire mythique*. París: Aux amateur de livres.

(2005). “Viajar por Europa en el Siglo de las Luces”, en *Los libros de viajes: realidad vivida y géneros literarios*. Arkal: Madrid. 25-47.

- NARDELLA, Rosa (1998): "Anna Maria Ortese: l'opera in fieri". *Cuadernos de Filología Italiana*, n. 5: pp. 291-309.
- OCHETTO, Valerio (2009): *Adriano Olivetti*. Venezia: Marsilio.
- PAGLIARANI, Elio (1997): *I romanzi in versi*. Milano: Mondadori.
- PALERMO, Antonio (1995): *Il vero, il reale e l'ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori.
- PARISE, Goffredo (1992): *Il padrone*. Milano: Mondadori.
- PERONI, Barbara (2006): *Leggere Milano*. Milano: Unicopli.
- PISCOPO, Ugo (1994): *Maschere per l'Europa: il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- PIKE, Burto (1981): *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- PONZIO, Francesco (1994): *Reponsabilità e alterità in Emanuel Lévinas*. Milano: Jaca Book.
- POPA-LISEANU, Doina; FRATICELLI, Bárbara (2006): *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitara.
- POPA-LISEANU, Doina (2010): "La estación: un cruce de caminos", en POPEANGA, Eugenia: *Ciudad en obras*. Bern: Peter Lang. 51-65.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia
- (2002): "Historia y poética de la ciudad. Nota introductiva". *Revista de filología románica*, Anejo III. 11-24.
- (2008): "Topografía de lo hurbano". *Revista de filología románica*, Anejo VI. 20-22.
- (2010): *Ciudad en obras*. Bern: Peter Lang.

- QUASIMODO, Salvatore (1936): *Eraton e Apollion*. Milano: Sheiwiller.
- RAIMONDI, Ezio (2004): *La letteratura italiana: il Novecento*. Vol II. Milano: Mondadori.
- REBORA, Clemente (1994): *Le poesie*. Milano: Garzanti.
- REMOTTI, Francesco (1990): *Noi primitivi: lo specchio dell'antropologia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- RIBERA LLOPIS, Juan
- (2010): "Monte, montaña: con la casa a cuevas", en POPEANGA, Eugenia: *Ciudad en obras*. Bern: Peter Lang 25-31.
- (2010): "El mercado: meta cuerpo urbano y vital", en POPEANGA, Eugenia: *Ciudad en obras*. Bern: Peter Lang. 119-127.
- RICCIO, Antonio (2003): "Toledo ovvero l'indicibile", en *Paesaggio e memoria. Giornata di studi su Anna Maria Ortese*. Napoli: Libreria Dante & Descartes. 21-32.
- ROCHE, Daniel (2003): *Humeurs vagabondes. De la circulación des humeurs et de l'utilité des voyages*. Paris: Fayarde.
- ROSA, Giovanna
- (1982): *Il mito della capitale morale : letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*. Milano : Edizioni di comunità.
- (2006): "L'illustre tradizione lombarda" en PERONI, Barbara, *Leggere Milano*. Milano: Unicopli. 15-39.
- ROSSANDA, Rossana (2005): *La ragazza del secolo scorso*. Torino: Einaudi.
- RUBIO MARTÍN, María (2008): "Pervivencia y transgresión de la escritura mítica en el libro de viajes contemporaneo", en *Reescrituras de Los Mitos en la Literatura*:

- Estudios de Mitocrítica y de Literatura Comparada*. Toledo: Universidad de Castilla La Mancha. 183-197.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (2007): *El Greco*. Madrid: Ed. Museo Nacional del Prado.
- SALERNO, Luigi (1991): *I pittori di vedute in Italia*. Roma: Bozzi.
- SANSOT, Pierre (1973): *Poétique de la ville*. París: Klincksieck.
- SARTRE, Jean Paul (1963): *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Losada.
- SCARPI, Paolo (1992): *La fuga e il ritorno: storia e mitologia del viaggio*. Venezia: Marsilio.
- SEBRELI, Juan José (1975): *Tercer mundo, mito burgués*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- SENO REED, Cosetta (2007): “Partire da sé e non farsi trovare. Il porto di Toledo: Storia di un'autobiografia fantastica”. *Italian Issue*, n. 1: 148-166.
- SGAVICCHIA, Siriana (2002): “Spazio reale e testuale nel Porto di Toledo di Anna Maria Ortese”. *Avanguardia*, n. 21: pp. 89-99.
- SPADACCINI, Rossana; IACUZIO Linda; CUMINALE Claudia Marylin (2006): *L'archivio di Anna Maria Ortese. Inventario*. Napoli: Archivio di Stato.
- STEFANILE, Mario (1958): *Labirinto napoletano: studi e saggi letterari su scrittori di ieri e di oggi*. Napoli: E.S.I.
- SVANDRLIK, Rita (1992): *Il Riso di Ondina: immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*. Urbino: QuattroVenti.
- TRABELSI, Moustapha (2005): *L'insularité*. Clermond Ferrand: CRLMC.
- TWAIN, MarK (2003): *Vagabondo in Italia*. Roma: Robin edizioni.
- UNGARETTI, Giuseppe (1969): *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- VARANINI, Francesco (2006): “Milano tra letteratura e industria”, en PERONI, Barbara: *Leggere Milano*. Milano: Unicopli. 164-183.

VITTORINI, Elio (1988): *I risvolti dei Gettoni*. Milano: Scheiwiller.

WOLFZETTEL, Friederich (2005). “Relato de viaje y estructura mítica”, en *Los libros de viajes: realidad vivida y géneros literarios*. Arkal: Madrid. 10-24

WOOD, Sharon (1994): “Fantasy and Narrative in Anna Maria Ortese”. *Italica*, n. 3: 354-368.

WOOLF, Virginia (1967): *Un habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

ZAMBRANO, María

(1987) “A modo de autobiografía”. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n. 70/71. 69-73.

(1988): *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori.

(1993): *Poesía y filosofía*. Madrid: Fondo de cultura económica.

(1997): “Lettera sull’esilio”. *Aut Aut*, n. 279. 5-17.

(2004): *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ZINATO, Emanuele (2004): “La città e la bomba: le controscorie milanesi di Bianciardi e Volponi”, en PERONI, Barbara: *Milano da leggere. Atti del convegno letterario ADI-SD*. Milano: Ufficio scolastico regionale per la Lombardia. 97-104.