



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**TESIS DE MAESTRÍA**  
**EN LITERATURAS COMPARADAS**

**TÍTULO: *Odisea*: un guión problemático entre cine y mito,**  
**en *Il disprezzo*, de Alberto Moravia**

**MAESTRANDA: LIC. CLAUDIA TERESA PELOSSI**

**DIRECTORA: DRA. GRACIELA C. ZECCHIN DE FASANO**

## **Sumario**

### **INTRODUCCIÓN**

Presentación de la tesis	4
Breve estado de la cuestión. La crítica frente a <i>Il disprezzo</i>	5
Marco teórico-metodológico	13
Hipótesis	15
Contenido de la tesis por capítulos	16

### **CAPÍTULO I**

<b>Panorama general de la cultura y la literatura italianas en el período de la segunda posguerra. Moravia en el contexto de la narrativa de posguerra</b>	19
I.1. Panorama general	19
I.2.1. Alberto Moravia, entre la indiferencia y el tedio. Breve recorrido de un extenso camino	22
I.2.2. Alberto Moravia, ¿un escritor neorrealista?	30

### **Capítulo II**

<b>Il disprezzo, un universo mítico</b>	32
II.1. Hacia una definición de mito	32
II.2. Mito literario y mito literarizado	33
II.3. La reescritura de los mitos griegos en la literatura del siglo XX	34
II.4. El mito de Odiseo, un mito literarizado	37
II.5. El mito de Odiseo en <i>Il disprezzo</i>	43
II.5.1. Riccardo-Emilia como dobles de Odiseo-Penélope	43
II.5.2. El primer problema: la figura de Penélope, ¿un arquetipo de la esposa fiel?	44
II.5.3. Emilia Molteni, ¿una nueva Penélope?	52
II.6. El motivo del viaje en <i>Il disprezzo</i>	61
II.6.1. El viaje de Riccardo Molteni, ¿un viaje circular o rectilíneo?	62
II.6.2. Riccardo Molteni, un intelectual alienado	64
II.6.3. Una catábasis para Riccardo Molteni	68
a) El plano psicofísico	70
b) El plano simbólico-mítico	74

<b>Capítulo III</b>	
<b>El cine, un debate crucial</b>	83
III. 1. Panorama general del cine en los años 50	83
III. 2. El cine italiano de los 50	84
III. 2. 1. La <i>Hollywood sul Tevere</i>	85
III. 3. Alberto Moravia y sus vínculos con el mundo cinematográfico en los años 50	85
a) La visión crítica acerca del neorrealismo y de la decadencia del cine italiano de los 50	89
b) Cine de masas y cine de autor	94
c) El quehacer cinematográfico en relación con sus agentes principales: productores, directores, guionistas, público	100
<b>Capítulo IV</b>	
<b>Odisea, un guion problemático</b>	111
IV. 1. El problema de la transposición cinematográfica	
a) El análisis de la transposición tiene un valor previo, dado por el valor del escritor	113
b) El análisis de la transposición tiene sentido en tanto descripción de las “diferencias” con el texto original	114
c) El análisis de la transposición tiene sentido cuando está circunscripto a los textos clásicos	114
IV.2. La transposición de Battista	115
IV.3. <i>Odisea</i> , una versión psicoanalítica	122
IV.4. La transposición de Molteni: ¿una versión fiel a Homero?	131
<b>CONCLUSIÓN</b>	143
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	149

...lei aspira ad un mondo simile a quello di Omero...  
lei vorrebbe che ci fosse...  
ma non c'è, purtroppo.  
*Il disprezzo*, de A. Moravia

## INTRODUCCIÓN

### Presentación de la tesis

La novela *Il disprezzo*, del escritor italiano Alberto Moravia, fue publicada en 1954, pero su difusión sólo se produjo unos años más tarde, cuando el cineasta francés Jean Luc Godard la plasmó en su famosa película de 1960, y logró –hecho no muy recurrente en las relaciones cine-literatura- que el producto cinematográfico superara en celebridad al hipotexto narrativo.

*Il disprezzo*, en consecuencia, no cuenta entre las novelas más difundidas de su autor, aunque ha sido abordada por la crítica a partir de dos temáticas moravianas clave. Por un lado, la problemática de la sexualidad y las relaciones amorosas, ya que en A. Moravia, el amor conyugal aparece como un vínculo teñido por la imposibilidad de comprender al otro y que conduce, inevitablemente, al tedio, a la soledad y a la paralización de las energías vitales. Por el otro lado, en estrecha relación con la temática anterior, la crítica ha ubicado esta obra en un *continuum* que se inicia con *Gil Indifferenti* y que presenta a sus protagonistas como seres alienados, en profunda asintonía con el complejo mundo en que les ha tocado vivir, un mundo que presenta, o bien la problemática de una coexistencia con la Segunda Guerra Mundial, o bien los conflictos resultantes de ella en el período que involucra la narrativa de posguerra.

No menos inquietante resulta la propia autodefinición que el autor expresa, ya que A. Moravia se declaró como un escritor existencialista, como autor de novelas “existencialistas existenciales”, es decir, un creador de personajes que encarnan el existencialismo en su andadura vital, en su vida cotidiana, pero que no son exponentes de un complejo método filosófico, sino de una manera de sentir y de vivir. Un hecho que afirma su posición como artista.

Sin abandonar las temáticas que constituyen el núcleo de la narrativa moraviana, proponemos un abordaje de *Il disprezzo* desde una perspectiva comparatística, enfoque que no

ha sido suficientemente frecuentado para esta obra y que, por este motivo, permite una interpretación original de la novela, al analizar una apropiación del mito clásico inserta en la crisis ideológica de la narrativa italiana del período de posguerra.

El protagonista de *Il disprezzo*, Riccardo Molteni, debe escribir un guion cinematográfico acerca de *Odisea* de Homero, pero la novela no presenta una única alternativa, sino que confronta diversas relecturas del mito de Odiseo para plantear una plausible diversidad de aproximaciones críticas y una problemática anexa extremadamente productiva en la época, como lo fue la cuestión de los vínculos entre cine y literatura, es decir, el conflicto subyacente a la trasposición de lenguajes y discursos en la cinematografía.

### **Breve estado de la cuestión. La crítica frente a *Il disprezzo***

La narrativa de A. Moravia ha sido objeto de múltiples y proficuos enfoques críticos, especialmente sus novelas más difundidas: *Gli indifferent* (1929), *Agostino* (1944), *La romana* (1947), *La disubbidienza* (1948), *La noia* (1960). El itinerario crítico de *Il disprezzo*, muy por el contrario, cobró cierta notoriedad como una secuela positiva de la excelente trasposición de Godard. Incluso hubo un empeño notable en el cineasta por disminuir el valor de la novela, al sostener: “La novela de A. Moravia es un libro de quiosco vulgar y bonito, lleno de sentimientos clásicos y pasados de moda, a pesar de la modernidad de las situaciones. Pero con este tipo de novelas se pueden hacer bellas películas” (Souburaud, 2010). Una afirmación tan rotunda procura, evidentemente, un doble propósito. Por un lado, reedita la discusión entre texto e imagen del film; por otro, opta abiertamente, como era previsible, por resaltar la tarea del director por sobre el valor literario o artístico de cualquier hipotexto. Aunque el juicio de Godard ha ejercido una influencia notable, podemos afirmar que *Il disprezzo* escapa a la oclusión en que el cineasta ha pretendido encerrar el texto. De igual modo ha sucedido con respecto a la relación de esta obra con el mito griego. Se la ha integrado en el contexto de obras mayores, que analizan la mitologización en la novela moderna, y le dedican apenas unas líneas o algunas páginas a nuestra obra.

Injustamente postergada, *Il disprezzo* ha generado sólo estudios críticos breves y, en la mayoría de los casos, no se ha prestado la debida atención a la problemática cine-literatura y a la función del mito en esta obra. Cabe destacar que, en la recensión bibliográfica que he realizado, he encontrado con frecuencia que los críticos confiesan haber llegado a la novela

a través de la película francesa y que, por medio del cine, descubrieron el incuestionable valor artístico de A. Moravia. Cito, por ejemplo, el comentario de Higuera:

No mentiré. No llegué al libro, a este libro, impulsado por la admiración al autor o el conocimiento de su obra. [...] Cuando vi por vez primera el film homónimo de Jean Luc Godard me convencí de que había algo extremadamente literario que jamás podría ser filmado. Si bien la película es extraordinaria, adolece de estar inmersa (ahí está su mayor virtud) en el universo cinematográfico, de ser todo lo que un libro no es. El Moravia que se lee en la cámara de Godard es inexistente o, si se prefiere, godardiano. Es Godard. Esta fue, quizás, mi mayor motivación para la lectura de un autor lamentablemente poco leído, casi inconseguible en las librerías jactanciosas de nuestro país (Higuera, 2010).

*Il disprezzo* aborda la situación del intelectual alienado que intenta sobrevivir en una sociedad dominada, por un lado, por el dinero y, por el otro, por el uso retórico e instrumental de los mitos culturales (aquí, en particular, del psicoanálisis). A estos temas se suman otros, típicos de A. Moravia, como el amor conyugal, la relación entre realidad y verdad, que toma la figura de un conflicto entre la ilusión siempre fallida de una vida auténticamente vivida, y las mentiras y la incomprensión propias de las relaciones reales; la incommunicabilidad, que la palabra humana no logra jamás superar. Se agrega también, el ambiente del cine planteado como una industria cultural productora de dinero, en desmedro de la calidad artística, que opera como el escenario en el que se confrontan, de un modo original, los ideales del mundo clásico y los del mundo contemporáneo, a través de las diversas resemantizaciones de la figura de Odiseo, lo cual dará pie a un profundo replanteo de la condición existencial del hombre hacia mediados del siglo XX.

Cronológicamente, la obra se ubica entre *I due amici* (escrita en 1952) -cuyo manuscrito inconcluso fue hallado por azar en 1996, en el sótano de la vivienda de A. Moravia, en Lungotevere de la Vittoria I, Roma, y publicada póstumamente en 2007- y *La ciociara* (1957). S. Casini (2007) ubica *Il disprezzo* en el *continuum* de las novelas de los años cuarenta y cincuenta, y de sus conflictivos personajes masculinos, a cuyo protagonista, Riccardo Molteni, le atribuye como mal de raíz una “equivoca passività” [equivoca pasividad] por su inoperancia frente al accionar en la realidad y su imposibilidad de penetrar en el mundo del otro, fuente de errores e insatisfacciones.

En relación con *I due amici*, P. Di Stefano (2007) señala que el extraordinario hallazgo de esta obra permitió reconocer un antecedente nuevo en la génesis de *Il disprezzo*:

En el medio, Nella: una bellissima figura, la muchacha tímida y pasional, que termina humillada y ofendida, por ser el instrumento de desprecio de dos ineptos ideológicamente

mucho más despreciables. Es precisamente el tema de *El desprecio* (la novela nacida de estos esbozos), que concentró la atención de A. Moravia después de estas tentativas de escribir un relato político (pp. 1-2).

R. Manica (2004) se detiene en el tema de la conversión al comunismo que aparece en *I due amici*. A. Moravia, al contaminar la problemática de la conversión con una historia sexual y sentimental, corría el riesgo de resolver la cuestión en una clave demasiado personal: el típico triángulo burgués, lo cual podía hacer caer la tragedia en el ridículo; sintió entonces la necesidad de pasar a una novela de implicaciones diferentes y verdaderamente privada, donde la cuestión del trío fuera lo principal: y así nació *Il disprezzo*. Es propiamente el surgimiento de este tema: “La storia dei nostri rapporti e insomma tutta la storia che intraprendo di narrare, è in fondo la storia di questo disprezzo” (p. 2). [la historia de nuestras relaciones y, en suma, toda la historia que intento narrar, es en el fondo, la historia de este desprecio]-se lee en la última redacción- lo que cierra el manuscrito.]

Críticos de relevancia han abordado *Il disprezzo*, aunque de una manera fragmentaria y fugaz. Algunos privilegiaron el abordaje de las dos temáticas inicialmente planteadas – amor y alienación- como O. del Buono (1962) quien le dedica a esta novela unas pocas líneas con escaso entusiasmo:

È la storia del nascere e dello sviluppo di un'incomprensione coniugale. Prima persona, naturalmente –*Il conformista* è stato l'ultima evasione alla nuova regola- e prima persona di un intellettuale, Riccardo Molteni, critico cinematografico [...] Le analogie d'impianto con *L'amore coniugale* sono abbastanza evidenti, e, anche se maggiore è l'impegno e più acuta si dimostra la bravura dell'escritore, il risultato è ugualmente non del tutto positivo: in questo romanzo perdura, infatti, la freddezza d'un proposito mantenuto ma non sentito. (pp. 62-63)

[Es la historia del nacimiento y del desarrollo de una incomprensión conyugal. En primera persona, naturalmente –*El conformista* había sido la última evasión a la nueva regla- y primera persona de un intelectual, Riccardo Molteni, crítico cinematográfico [...] Las analogías estructurales con *El amor conyugal* son bastante evidentes y aunque es mayor el compromiso y más aguda se demuestra la maestría del escritor, el resultado no es del todo positivo: en esta novela perdura, en efecto, la frialdad de un propósito sostenido pero no sentido.]

G. Pullini (1969) encuentra en esta obra “la debilidad del burgués enamorado y la falsa frigididad de la señora de bien, entrelazados con el tema de la creación artística”. La vincula también con *L'amore coniugale* en cuanto al tratamiento de los dos temas mencionados, pero “impostados en una estructura más ambiciosa y, tal vez, menos afortunada”. Explica el crítico que el motivo del arte se inserta de manera más complicada, ya que al drama de los

dos cónyuges se superpone la interpretación paralela que, en la película, el director quiere dar a las relaciones de Odiseo y Penélope, como si la realidad se encontrara reflejada y definida ya en la ficción del arte. G. Pullini hace hincapié en este aspecto que liga esta novela a *L'amore coniugale*: el motivo del arte como reflejo de la vida y de la vida, paralizada y cercenada por el arte. Las dos mujeres, Leda y Emilia, relegadas a la pura esfera de los sentidos, permanecen fuera de los problemas artísticos de los maridos y, para entrar en ellos, deberían convertirse en distintas de lo que son. “El drama, si es que lo hay, es sobre todo carnal y precisamente, de su sensualidad, exagerada en el marido y humillada en la mujer a causa del hábito matrimonial, extrae su mayor fuerza” (pp. 97-99).

Por su parte, G. Pandini (1976) retoma la temática del amor conyugal fallido y afirma que “lo scrittore conclude la sua parabola sull' ‘amore coniugale’ in un modo negativo... (p. 81)” [el escritor concluye de manera negativa su parábola sobre el amor conyugal]. Este crítico se concentra, fundamentalmente, en los motivos centrales existenciales que, a su juicio, A. Moravia retoma en esta obra y deja un poco de lado la cuestión amorosa. Liga a Riccardo Molteni con personajes anteriores, cuyo conflicto es de naturaleza afectiva: Michele, Agostino, Luca, Giacomo<sup>1</sup>, seres que luchan con la realidad y tratan de conquistarla, porque se sienten excluidos, imposibilitados de penetrar en ella. Los cataloga como “personaggi della nostalgia”: nostalgia por una vida pura y casi mítica de un “...paese innocente, di un paese –come dice Agostino- in cui tutte le cose si apprendono con naturalezza” (p. 82) [...país inocente, de un país –como dice Agostino- en el cual todas las cosas se aprenden con naturalidad.] G. Pandini menciona también el paralelo establecido en la obra con los personajes míticos que Riccardo está por incluir en el guion. Para el investigador, este trabajo le permite reconocer cuán trágico es el destino humano y cuán difícil se torna plantear una existencia genuina en un mundo corrupto, aspecto que queda plasmado a través del ambiente cinematográfico. El crítico, por otra parte, se adelanta al planteo de A. Moravia que aparece en *La noia*, ya que habla de una visión del mundo en clave contemplativa “per la quale l'uomo tende a rifuggire dal mondo reale” (p. 83) [por la cual el hombre tiende a huir del mundo real].

---

<sup>1</sup> Michele, protagonista de su primera novela *Gli indifferenti* (1929); Agostino, protagonista de la novela homónima (1944); Luca, protagonista de *La disubbidienza* (1948); Giacomo, personaje clave de *La romana* (1947).

E. Sanguinetti (1977) -que ha dedicado numerosos artículos y libros a la obra moraviana- también plantea que esta novela prefigura *La noia*. Agrega que lo elabora no sólo en cuanto retoma, con superior coherencia y penetración, el planteo infelizmente adoptado en *L'amore coniugale* -en que trata de analizar la relación entre el hombre y la realidad, a través de una historia entre un hombre y una mujer, o más bien, entre un intelectual<sup>2</sup> y una mujer, al punto de transformar a la mujer misma en “figura” de la realidad (Cecilia, o sea, la realidad)- sino, fundamentalmente, porque tiende a hacer declinar el motivo de la naturaleza, no ya en la forma de la natural “naturalidad” del pueblo, sino en la forma de la “naturale naturalità” de la mujer, que es ya un mito, evidentemente, pero un mito que A. Moravia apunta a criticar en el mismo acto en que lo asume y defiende. Para E. Sanguinetti, Riccardo es el personaje más cercano al Michele de *Gli indifferenti*, como figura de la nostalgia, histórica y natural a la vez, nostalgia de un mito y de un mundo mítico. De ahí que este crítico también aluda, como G. Pandini, a este juego especular de la historia mítica de Penélope y Odiseo como trasfondo de la de Emilia-Riccardo. Riccardo sueña, a través del destino de Odiseo “un mondo di umano decoro e di semplice e tragica grandezza” [un mundo de humano decoro y de simple y trágica grandeza]. Pero todo permanece amargamente distinto. En la tragedia insoluble de la relación con la mujer que lo desprecia, Riccardo verifica la tragedia del hombre condenado a vivir en la sociedad burguesa, en un mundo contaminado por el dinero y por el interés, y creado a imagen y semejanza de Rheingold y de Battista. Para E. Sanguinetti, en *Il disprezzo*, la problemática central de A. Moravia encuentra la *summa* más precisa y compleja “giacché, come si avvertiva, nella nostalgia per un mondo mitico irrecuperabile si fondono la nostalgia ‘storica’ e la nostalgia ‘naturale’ dei grandi eroi moraviani...” [ya que, como se advertía, en la nostalgia por un mundo mítico irrecuperable, se fundan la nostalgia histórica y la nostalgia natural de los grandes héroes moravianos]. Sanguinetti agrega que la problemática moraviana se torna más rica e intrincada en esta novela: no solamente la naturaleza en Emilia es desmitificada como “naturalidad”, sino que en la nostalgia mítica de Riccardo se descubre, por intermedio de Rheingold, una ulterior

---

<sup>2</sup> Me parece atinado traducir y transcribir la nota al pie de E. Sanguinetti referida al término “intelectual”: “¿Por qué un intelectual? Responde Moravia: ‘Secondo me, l’intellettuale è il solo personaggio positivo che la borghesia abbia espresso’ (entrevista en *L’Occidente s’annoia*, en *L’Espresso*, 20 de noviembre de 1960, pág. 13). ¿Pero por qué intelectuales fracasados? Creo que para A. Moravia existen dos respuestas: una explícita y fácil de deducir de su obra (porque la burguesía fue históricamente un fracaso) y una secreta (porque fueron incapaces de una solución de orden auténticamente religioso: que es el tipo de respuesta que se puede entrever, en particular, en *La campesina*).”

ambigüedad, más radical y más urgente: el carácter de regresión bárbara que tal nostalgia puede ocultar, lo que lleva a la dialéctica del binomio civilización (*Odisea* de Rheingold) y barbarie (*Odisea* de Molteni) (pp. 113-121).

Por su parte, F. Longobardi (1969) plantea una interpretación a partir de los conflictivos vínculos entre literatura y realidad. Para este crítico, *Il disprezzo* inaugura una etapa de A. Moravia en que la literatura deviene la protagonista de sus obras, que se vuelve contra sí misma para proclamar su propia inadecuación a la realidad. Molteni declara la angustiada miseria de la literatura, aspira a quemar las palabras junto a la inaferrable realidad. El intelectual se da cuenta de que las palabras no bastan y que la realidad puede alcanzarse con otros medios: la realidad, más que narrarla, debe ser contemplada (acá el crítico también plantea a *Il disprezzo* como prefiguración de *La noia*). La primera persona en esta novela corresponde a la primera persona de un escritor que acusa frente a la insostenible realidad, la propia desesperación expresiva, la inautenticidad de la historia y del lenguaje, y de toda una cultura y una civilización (pp. 61-65).

En la línea de la investigación biográfica<sup>3</sup> se ubica La lectura que R. Paris (1996) realiza de *Il disprezzo*. Según el autor, A. Moravia ha contado en esta novela “per filo e per segno” [con lujo de detalles] la ruptura definitiva del escritor con su esposa, la escritora Elsa Morante, quien lo habría engañado con el cineasta Lucchino Visconti. En este sentido, A. Moravia confiesa a Elkann (2007, p. 178) que escribió *Il disprezzo* en un acceso de resentimiento frente a Elsa y que en esos días hubiera querido asesinarla, no separarse de ella -cosa que hubiese sido una solución razonable- sino matarla, porque la relación entre ellos era tan estrecha, tan compleja y en el fondo tan viva que el delito le parecía más fácil que la separación (p. 178). No obstante, a los fines de nuestro estudio y sin quitarle valor, no nos resulta pertinente esta línea de investigación, que consiste en indagar en los aspectos personales de la vida íntima del escritor para iluminar el sentido de la obra.

Vale la pena mencionar el prólogo de M. Mox a la edición española de 2005. La crítica rescata en esta novela un motivo literario tradicional, el del “malentendido”, pero lo inserta en la sensibilidad de la época. Para ello parte de otro concepto original, presente en los

---

<sup>3</sup> Esta obra de R. Paris, amigo de A. Moravia, *Una vita controvoglia*, es bastante difícil de clasificar desde el punto de vista genérico, ya que participaría tanto de la biografía como de la novela y el ensayo. No existe versión en español.

existencialistas Sartre, Camus<sup>4</sup> y Simone de Beauvoir, y que se remonta a Dostoievski, de quien A. Moravia declara poseer una profunda influencia: el concepto del “otro”. El otro nos ve, posee una imagen de nosotros mismos que, con harta frecuencia, no se corresponde con la propia. Y el “otro” nos juzga, pero no a nosotros, sino a la imagen que construye de nosotros. Cuando esta imagen no cuadra con la nuestra, surge el conflicto: el malentendido que, en ocasiones extremas, puede traducirse en tragedia, como en esta novela. Emilia no comprende por qué Riccardo no se enfrentó con Battista la noche en que éste se empeñó en llevarla a ella sola en su auto. Y a partir de este malentendido, Emilia empieza a juzgarlo y a ser el “otro” que posee una imagen que no se corresponde con la que uno tiene de sí mismo (pp. 7-11).

En cuanto al abordaje mítico en la novela, E. Meletinski (2001) cita en su trabajo *El mito: literatura y folklore*, una monografía de John White, « La mitología en la novela contemporánea », donde este autor menciona a unos cuarenta autores –de los años cuarenta a los sesenta- que han utilizado motivos mitológicos, entre los que aparece A. Moravia con *Il disprezzo* (el mito de Odiseo) y *La attenzione* (el mito de Edipo). E. Meletinski (pp. 332-334) se detiene ligeramente en nuestra novela, en relación con la figura de Ulises, en el capítulo “Los diversos aspectos de la mitologización en la novela” y realiza una somerísima vinculación con el *Ulyses* de Joyce.

Por su parte, J. Burucúa (2013) ubica *Il disprezzo* junto a *Odiseo y los cerdos*, de L. Feuchtwanger (1950), dentro de aquellas novelas posteriores a la Segunda Guerra Mundial que “replantearon con irreverencia y dieron respuestas ingeniosas a las perplejidades que suscitan ciertos pasajes del mito de Ulises” (p. 176). Se detiene en la particular interpretación psicoanalítica de Rheingold, aunque no expone ningún análisis exhaustivo, sino una breve síntesis de dicha postura.

En relación con los abordajes desde la perspectiva del campo de la cinematografía, G. Moses (1995) examina novelas en las que el cine funciona como temática central, a través

---

<sup>4</sup> Camus publicó en 1944 una obra teatral llamada *Le malentendu* [*El malentendido*], en la que una madre y su hija, dueñas de un hostel, matan a un pasajero para robarle, sin saber que era el propio hijo, quien no se había dado a conocer. El motivo del malentendido constituye entonces una de las tantas facetas del absurdo de la existencia humana, en cuanto a la imposibilidad del hombre de comunicarse con los otros y lograr una relación normal y natural. En *L'Étranger*, su gran novela, encontramos la alusión a este *fait divers* (era un caso real que Camus había leído en *L'Echo d'Alger* del 6/1/1935) que Meursault, el protagonista, lee en la prisión en un viejo papel de diario, poco antes de su condena. Camus propone así un juego metaficcional y especular, en una suerte de proyección de absurdos *ad infinitum*, en un fino entramado de realidad y ficción.

de escritores representativos (Pirandello, Nabokov, Isherwood, West, Fitzgerald, A. Moravia, Percy y Puig). En el capítulo 8 “The eyes have to know” ubica *Il disprezzo* de A. Moravia (pp. 207-217), bajo el subtítulo “A. Moravia: Ghost in the cave”. Allí analiza la problemática planteada en la obra acerca de la elección de una determinada lectura de *Odisea* para llevar a la pantalla.

Gran interés revisten las páginas que el crítico argentino S. Wolf (2004) dedica a las relaciones de transmodalización entre la novela de A. Moravia y la película de Godard, desde la problemática de cómo transponer un clásico. Cabe destacar el juicio que emite acerca de la novela, como “una *summa* de todas las discusiones y de todos los lugares comunes, de todos los conflictos y todos los resultados que supone la transposición como reflexión teórica y como problema práctico” (p. 80).

No menos relevante resulta la bibliografía del propio A. Moravia como crítico literario, dado que en esta novela aparecen, fundamentalmente a través de la voz del protagonista, muchas de sus ideas acerca del cine, cuyo rastreo es posible realizar en la gran cantidad de artículos y reseñas que escribió a lo largo de su vida. La conflictiva relación entre texto de ficción y autor, ya sea que se sostenga a un personaje como una suerte de *alter ego* del autor, o como una construcción totalmente aislada, sirve en el caso de *Il disprezzo* a la presentación de una relación dialéctica entre el autor, sus opiniones críticas y la ficcionalización presentada en el texto. En este sentido, dos obras críticas resultan insoslayables. Una fue editada por la Associazione Fondo A. Moravia: *A. Moravia a / nel cinema* (1993 – a cura di Adriano Aprà e Stefania Parigi). La otra, de publicación más cercana (2010 – a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli), *Cinema italiano*, que recoge textos críticos moravianos desde 1933 a 1990, cubriendo así doce años más que el texto del Fondo, que comienza en 1945.

La escasez y brevedad de trabajos críticos existentes y la carencia de un enfoque integrador que reúna la consideración comparatística del mito clásico y de la injerencia de otros lenguajes artísticos en *Il disprezzo*, afirman la originalidad y necesidad del estudio especial que proponemos en este sentido.

## Marco teórico-metodológico

La propuesta de tesis se funda en la definición que S. Bassnett (1998, p. 87) aporta sobre la literatura comparada como “el estudio de textos a través de diferentes culturas, que abarcan un ámbito interdisciplinario y que tienen que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio”. Desde este enfoque abordaremos el mito de Odiseo, a partir de su original matriz griega en la *Odisea* homérica, para analizar las resemantizaciones planteadas en la novela de A. Moravia, en un marco espacio-socio-temporal diferente. Sin duda, la Italia de los años cincuenta colorea la novela con la representación de una década en que ese país se ligó al neocapitalismo industrial y comenzó un despegue económico luego de las atrocidades sufridas durante la Segunda Guerra.

Nos interesan particularmente los aportes de dos disciplinas, la mitocrítica y el mitoanálisis, dos campos de la crítica literaria contemporánea que se han ido abriendo camino y han dado lugar a la publicación de toda una serie de estudios reveladores sobre el trasfondo mítico que opera en el universo específico de las obras literarias. J. Herrero Cecilia (2006, pp. 1-5) explica que el interés por poner de relieve las dimensiones míticas contenidas en los textos literarios se justifica por el hecho de que el mito presenta una narración, cuya historia “ejemplar” ha ocurrido en el “tiempo de los orígenes” o en un pasado remoto, cuyo significado remite a lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico. Aborda, además, los conceptos de mito literario y mito literarizado, de gran valor para nuestro trabajo. Aclara que ya fueron tratados por Pierre Brunel en sus estudios sobre mitocrítica y precisados de una manera más específica por Phillippe Sellier y por André Siganos. El mito literarizado posee como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de un pueblo o cultura, por consiguiente, la fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable. Este mito será reformulado de nuevo por otros escritores y dará lugar a una serie de versiones a lo largo de la historia literaria. Es el caso de los mitos judeocristianos (Adán y Eva, el Paraíso perdido, etc.); como ejemplos de mitos griegos literarizados podríamos citar las diversas obras literarias que tratan los temas de Edipo, Orfeo, Medea, Narciso, Ulises, etc. A diferencia del mito literarizado, el mito literario se origina en un texto concreto creado por un autor individual (los mitos de Tristán e Iseo, Don Juan, Fausto).

Las semejanzas de las diversas actualizaciones hacen del mito una especie de intertexto ideal de referencia. Como cada actualización presenta un universo textual específico, ese universo puede ser analizado desde el concepto que G. Genette designa con el nombre de hipertextualidad, es decir, un texto B (“hipertexto”) que reformula a otro texto anterior A (“hipotexto”), sin el cual el texto B no existiría como tal. La relación de hipertextualidad no es de comentario o de cita de texto anterior sino que implica una relación de transformación. En el caso de *Il disprezzo*, se analizará el particular juego metaficcional que se entabla a partir del hecho de que el texto A (*Odisea*), un texto literario, deberá transformarse dentro de la novela en un texto B (guion-película), que nunca llegará a concretarse. Por lo tanto, lo que nos interesa no es el producto final, sino el *making of*, es decir el proceso de transformación en sí y las diversas posturas en pugna entre el productor, el director y el guionista al abordar la obra griega y el modelo heroico que deberán escoger por consenso, lo cual constituye una de las problemáticas fundamentales de la obra. Nos internamos así en otra área de la perspectiva comparatística: las relaciones entre cine y literatura o más concretamente, el problema de la transposición cinematográfica<sup>5</sup>.

Durante mucho tiempo el cine ha tomado sus argumentos de las obras literarias, al punto de llegar a definirse como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor. Por esta razón, como el problema de la transposición era pensado a partir de la literatura, la obra cinematográfica debía ser juzgada en términos de “fidelidad” o “adulterio” (Wolf, 2004, pp. 21-22). Esta discusión juega un papel fundamental a la hora de escoger una perspectiva de transposición en la novela en cuestión: nos interesa develar por qué el protagonista opta por una versión fiel al hipotexto y por qué director y productor eligen versiones “adúlteras”: *Odisea* como espectáculo de entretenimiento, para Battista, o una original versión fundamentada en el psicoanálisis, para Rheingold, el director alemán. Entre las interpretaciones psiconalíticas rastreadas, podemos mencionar la definición de un “complejo de Ulises” expuesto por L. Santiago (1971), por J. Oller Vallejo (2004) y por el sociólogo español E. Gil Calvo (1997, 2001 y 2006), con especial interés en la aplicabilidad de cuestiones de género; solamente

---

<sup>5</sup> Cabe aclarar que, si bien se realizarán referencias, no nos ocuparemos de la película homónima de Godard, ya que excedería la propuesta presentada.

nos serviremos de estos enfoques críticos en cuanto iluminan la propuesta del personaje del director Rheinghold.

Finalmente, es necesario destacar que la lectura de *Il disprezzo* en su lengua original nos permitirá plantear cuestiones conceptuales propias de la lengua italiana, así como la incorporación no sólo de un enfoque, evidentemente, sino también de una metodología sociocrítica, comprendiendo la sociocrítica como un tipo de discurso social que privilegia la dimensión, el contenido social de los textos, su peso histórico, su significación cultural, ideológica y política.

### **Hipótesis**

Este trabajo de tesis pretende responder, desde una metodología comparatística, los siguientes interrogantes que consideramos clave para la interpretación de la obra: ¿por qué a la hora de plantear la trasposición cinematográfica de *Odisea* de Homero el protagonista defiende la postura de “fidelidad” al texto clásico, es decir, al mito primigenio? ¿por qué rechaza de modo tan pertinaz las posturas “adúlteras” que pretenden una adaptación del texto homérico a la sociedad actual? Incluso, ¿por qué trata de apropiarse del argumento entero de *Odisea*, más que del personaje en sí? En este caso, la síntesis que cada personaje ofrece del poema entero, plantea su propia perspectiva crítica e interpretación de *Odisea* en el mismo sentido inaugural en que Aristóteles lo hizo en *Poética* 1455b 16-24.<sup>6</sup>

Intentaremos demostrar que, frente a una Italia y una Europa que, luego de la Segunda Guerra Mundial, se hallan en una profunda crisis, fundamentalmente ética y espiritual, y que van virando poco a poco hacia un neocapitalismo salvaje y una sociedad de consumo materialista y carente de valores, como si la guerra no hubiese dejado enseñanzas vitales, el protagonista pretende, a través del mito, retornar a la fuente misma de la civilización occidental, a ese mundo heroico sostenido por unos valores y unas reglas aceptadas por toda una comunidad, de los cuales siente una profunda nostalgia. Se trata de un *regressus ad uterum* para gestar la ilusión de que la humanidad aún está a tiempo de emprender un nuevo viaje en busca de una identidad colectiva –e individual- que el protagonista cree perdida.

---

<sup>6</sup> Aristóteles resume el *lógos* o argumento de *Odisea* considerando que se trata del regreso a casa de alguien que, tras larga ausencia, encuentra su propiedad usurpada y a su esposa asediada por un grupo de pretendientes. Sin embargo el protagonista logra revertir ambas situaciones. Este tipo de síntesis se concentra en las secuencias más “políticas” del poema y deja a un lado, por ejemplo, las famosas aventuras de Odiseo.

Este propósito involucra además demostrar que el personaje protagónico -él mismo, una suerte de Odiseo inmerso en la posguerra italiana- acaso guarde como ironía, o con algún contenido paródico, una versión del intelectualismo moraviano que desprecia el puro interés crematístico de la Italia con la que le tocó convivir.

### **Contenido de la tesis por capítulos**

Para abordar la interpretación de *Odisea* como guion problemático, hemos propuesto cuatro capítulos.

En el Capítulo I, “Panorama general de la cultura y la literatura italianas en el período de la segunda posguerra. El autor y su obra”, resulta de capital importancia contextualizar la novela en el período histórico y sociocultural que corresponde a la época en que fue publicada y en la que se desarrolla la acción. Para ello realizamos un breve recorrido por las circunstancias históricas que signaron la Italia de la segunda posguerra, afanada en resurgir de las cenizas y en redefinir su identidad nacional. Como eco de estas búsquedas, el arte y la literatura se inclinaron por una mirada crítica y realista, que diera cuenta, a través de la productiva labor del artista *engagé* [comprometido], de la necesidad de replantear nuevos valores culturales y espirituales. En este marco surge la estética neorrealista, tanto en cine como en literatura, a la que adhirió A. Moravia en una breve etapa de su obra. *Il disprezzo*, publicada en 1954, se inserta en el período de reconstrucción económica propiciada por el Plan Marshall, que motivó que la cultura italiana se inclinara por una tendencia filonorteamericana, especialmente en el campo cinematográfico. Si bien esta inmersión en el neocapitalismo provocó una evidente mejora en las condiciones de vida del ciudadano italiano, también generó un creciente materialismo que signó un alejamiento de aquellos valores espirituales difundidos por el neorrealismo, cuya nostalgia se evidencia en esta novela.

Ubicamos la figura del autor dentro de este cuadro histórico-cultural al realizar un breve recorrido de su extensa carrera, como escritor y crítico cinematográfico; nos detenemos, en particular, en sus posturas artísticas e ideológicas sostenidas durante los años cincuenta y en cómo se plasma el arquetipo del protagonista moraviano. Se trata de un ser aquejado por una crisis existencial, que se manifiesta a través de un amplio abanico de estados espirituales que, en diferentes novelas, se define como “indiferencia”, “desobediencia”, “tedio”, y

responden al conflictivo vínculo que los personajes procuran infructuosamente entablar con la realidad. En esta línea situamos la novela analizada a lo largo de este estudio.

En el Capítulo II, “*Il disprezzo*, un universo mítico”, en el marco de los vínculos entre mito y literatura, analizamos la apropiación del mito de Odiseo. Se ha escogido para tal fin la definición de mito aportada por C. García Gual, por tratarse de un enfoque actual, preciso y pertinente para nuestro trabajo. A ello le hemos sumado el marco teórico ofrecido por J. Herrero Cecilia, quien enfoca dicho mito como un “mito literarizado”, por tratarse de una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico, perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o un pueblo. Ha resultado central la consideración de los rasgos esenciales de la reescritura de los mitos griegos en la literatura del siglo XX –caracterizada por la figura de un nuevo héroe, en el marco del período histórico de entreguerras y de posguerra, signado por una carencia de horizontes religiosos y metafísicos- de modo de abocarnos al análisis de la peculiar presencia de este mito en *Il disprezzo*. Nuestro enfoque se ha asentado en la relación que se establece entre las figuras centrales de la novela moraviana y sus vínculos con los actantes del mito griego, a través de dos ejes de análisis: Riccardo-Emilia como dobles de Odiseo-Penélope, y el motivo del viaje en *Odisea* y en *Il disprezzo*.

No menos relevante resulta el hecho de que *Odisea* se proponga como guion de una película, razón por la que en el Capítulo III, “Cine, un debate crucial”, planteamos un panorama general del cine en los años cincuenta -signado por una profunda crisis que obligó a buscar nuevos temas y técnicas para competir con la televisión- y, en particular, del cine italiano, que, además, sufría el colapso de la estética neorrealista. Los vínculos entre A. Moravia y el mundo cinematográfico de los años 50, visibles a través de la extensísima cantidad de reseñas y artículos escritos por el autor, singularizan una serie de problemáticas clave relacionadas con el mundo del cine y con la sociedad que refleja. Particular atención merecen las referidas a la visión crítica acerca del neorrealismo y la decadencia del cine italiano de los 50, la división categórica entre cine de masas y cine de autor, el quehacer cinematográfico en relación con sus agentes principales: directores, guionistas, público, los vínculos entre cine y literatura, y el problema de la transposición cinematográfica.

Esta última problemática nos permite abordar en el Capítulo IV, “*Odisea*, un guion problemático”, una profundización de los vínculos entre cine y literatura, y la cuestión de la

transposición cinematográfica, temática capital de esta novela. En esta sección los lineamientos teóricos de S. Wolf han sido una apoyatura teórica sustantiva, al analizar estas complejas relaciones, en una voluntad de plantear cine y literatura como dos artes independientes, con códigos y técnicas diversas, en oposición a la postura que durante muchos años subordinó el cine a la literatura.

Serán especialmente considerados los tres aspectos teóricos de S. Wolf –puestos en tela de juicio- y que entran en juego en las ardorosas discusiones entre director, productor y guionista: que todo análisis de transposición cinematográfica posee un valor previo dado por el valor del escritor, que debe limitarse a las “diferencias” con el texto original, y que sólo tiene sentido cuando está circunscripto a los textos clásicos.

Sobre esta base teórica analizaremos los tres modelos de transposición propuestos:

a) El de Battista, el productor, que sigue los lineamientos del género cinematográfico en boga, el *kolossal*, en particular, el llamado “péplum” (ambientado en la Antigüedad grecolatina), y cuya voluntad consiste en realizar un filme espectacular y comercial, netamente de aventuras, para entretenimiento del público.

b) El de Rheingold, el director, que propone una particular versión psicoanalítica, adaptando el mito a los tiempos modernos y a los avances científicos.

c) El del protagonista, Riccardo Molteni, quien, como guionista e intelectual proveniente del mundo de las letras, pretende un filme fiel al hipotexto, que dé cuenta de las relaciones conflictivas entre el hombre y la sociedad, y que implique la búsqueda de una identidad individual y social, arrasada por las devastadoras guerras mundiales.

## **CAPÍTULO I: Panorama general de la cultura y la literatura italianas**

### **en el período de la segunda posguerra.**

#### **Moravia en el contexto de la narrativa de posguerra**

##### **I.1. Panorama general**

En el afán por reconstruir una nación sumida en las ruinas, los penosos años subsiguientes a la finalización de la Segunda Guerra se caracterizaron por profundos replanteos de renovación política y cultural. En el campo literario, surgió un ingente interés por la narrativa, a partir de la perentoria necesidad de relatar las trágicas experiencias vividas por el pueblo italiano durante el conflicto bélico. De esta voluntad son testimonio los numerosos libros de memorias de esos tiempos, como los de Primo<sup>7</sup> y Carlo Levi<sup>8</sup>.

La corriente narrativa de estos años, concluida entre 1956 y los primeros años de la década del sesenta, tomó el nombre de “neorrealismo”. Se puede traducir artísticamente como un estado de ánimo de superación del pasado, de confianza esperanzada en el porvenir, de voluntad de hacer del arte un instrumento de participación social. No fue tanto una escuela sino el encuentro, sobre la base de aspiraciones comunes, de hombres distintos entre sí. Este anhelo fue compartido tanto por escritores –prosistas más que poetas- como por artistas de variadas disciplinas (por ejemplo, el pintor Renato Gutuso) y por directores de cine. Es más, fue en el cine donde el neorrealismo dio pronto sus mejores frutos, con direc-

---

<sup>7</sup> Primo Levi (1919 - 1987) fue un escritor italiano de origen judío sefardí, autor de memorias, relatos, poemas y novelas. Fue un resistente antifascista, superviviente del Holocausto. Es conocido sobre todo por las obras que dedicó a dar testimonio sobre dicho Holocausto, particularmente el relato de los diez meses que estuvo prisionero en el campo de concentración de Monowice (Monowitz), subalterno del de Auschwitz. Su obra *Se questo è un uomo* [*Si esto es un hombre*] es considerada como una de las más importantes del siglo XX.

<sup>8</sup> Carlo Levi cursó estudios de medicina, pero prefirió dedicarse a la pintura. Fundador y participante de grupos antifascistas, se apartó de la línea del arte oficial y pronto fue condenado. En una segunda condena fue confinado, sucesivamente, a dos pequeños pueblos de la provincia de Matera, en Lucania, donde descubre los problemas del Sur. En un entorno de campesinos en la más absoluta de las miserias y donde la malaria hace estragos, retomó la práctica médica, a pesar de sus reticencias por su escasa experiencia. Liberado de su cautiverio en 1936, nuevos problemas lo acecharon pocos años después, y debió pasar los años de 1943 y 1944 en una pequeña vivienda romana escondido para evitar su deportación por los nazis. Durante este tiempo escribió *Cristo si è fermato a Eboli* [*Cristo se detuvo en Éboli*], su obra más conocida. En ella cuenta sus experiencias como confinado político en Lucania y hace un lúcido análisis del problema meridional desde los aspectos culturales, sociales, políticos y económicos.

tores como Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica y Giuseppe De Sanctis, y con películas que son ya un monumento del cine italiano: *Roma città aperta* [*Roma, ciudad abierta*] (1945), *Paisà* (1946), *La terra trema* [*La tierra tiembla*] (1948), *Ladri di biciclette* [*Ladrones de bicicletas*] (1948), *Riso amaro* [*Arroz amargo*] (1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* [*No hay paz bajo los olivos*](1950), etc.

Los viejos contenidos intimistas e individualistas se opusieron a otros más democráticos, que se inspiraban en hombres y hechos de la actualidad, de la historia reciente o de épocas cercanas parecidas: obreros, campesinos, partisanos, con sus vidas y sus luchas: huelgas, ocupaciones de tierras abandonadas, indigencia y desocupación. Pero toda esa miseria debía ser representada de forma “realista”, es decir, no mítica ni simbólica, sino reanudando la gran tradición del siglo XIX europeo e italiano (Balzac, Zola, Verga, Tolstoi), pero a través de un lenguaje coloquial, matizado con formas dialectales, que pudiera ser comprendido por lectores no especializados.

A pesar de que el neorrealismo arraigó en profundidad, su declive se precipitó raudamente debido a numerosas causas. Si bien los años posteriores a la Segunda Guerra estuvieron caracterizados por una tumultuosa renovación de la cultura, la aspiración a un arte capaz de analizar y representar el mundo moderno carecía aún del necesario soporte cultural. Muchos de sus cultores, que se habían formado bajo el fascismo y lucharon contra él con angustia y desasosiego, no lograron adaptarse a la actitud esperanzada que caracterizaba al neorrealismo. Contribuyeron también razones internas, como la debilidad de su poética y la rápida caída en el mero cronismo; y razones externas, como el mejoramiento de la situación económica y el agotamiento del entusiasmo y la esperanza en una regeneración social.

Detengámonos en estas causas externas, que corresponden concretamente al contexto en el que se inscriben tanto la publicación como la acción desarrollada en *Il disprezzo*.

En Italia la lucha política y sindical, agudizada por la ruptura de la unidad antifascista y la conquista, en 1948, de la mayoría absoluta por parte de la Democracia Cristiana, se había tornado particularmente áspera a principios de los años cincuenta; pero un proceso semejante había tenido lugar a escala planetaria con la división del mundo en dos bloques, a uno y otro lado del “telón de acero” con la llamada “guerra fría” y luego, con la guerra de Corea. En los mismos años cincuenta, dentro de la izquierda, se abrió una grave crisis con la muerte de Stalin, el “informe Krushev”, el XX Congreso del Partido Comunista Soviético.

tico y su condena del estalinismo, sin olvidar la revuelta de Hungría y su aplastamiento por parte de las tropas soviéticas: hechos que sacudieron las conciencias y pusieron en crisis la confianza en la revolución soviética o, al menos, su desarrollo más reciente. Muchos intelectuales que, luego de la Liberación, habían optado por el Partido Comunista en una fuerte ráfaga de entusiasmo popular y, más que por plena convicción ideológica, por una suerte de voluntad de purgar un pasado de desapego del literato de la vida nacional, terminaron alejándose.

El 1º de enero de 1948, con la entrada en vigor de la Constitución, se inició oficialmente la vida de la República italiana. Este año fue crucial no sólo para Italia sino también para todo el planeta: se cristalizó, con la crisis y el bloqueo de Berlín, la contraposición entre la coalición americana y la soviética, y se inició la Guerra fría: el enfrentamiento entre dos modelos antitéticos, que signó el curso de las relaciones internacionales y, en particular, de las europeas, en los cuarenta años sucesivos. La elección italiana de alinearse con los norteamericanos y de entrar en la NATO, garantizó a Italia la fundamental ayuda económico-financiera del Plan Marshall (1948-1952), decisivo para la reconstrucción del tejido económico y productivo, y comportó la lógica aceptación de una serie de lineamientos, y de una tutela política y cultural que se extendió durante toda la Guerra fría. El *American way of life* y el arquetipo masculino del *Self made man* comienzan a enraizarse en la cultura italiana, no sin un conflictivo sentimiento de repulsión-fascinación. El cine italiano recrea esta visión en numerosas películas, que plantean como antídoto al veneno que había infectado la sociedad italiana, el mundo puro de la campaña, en oposición al espacio urbano, dominado por el modelo importado norteamericano.

Mientras tanto, la economía occidental atravesaba una coyuntura favorable y la misma Italia –recuperada de la guerra e integrada en la “civilización del consumo”- vivía, aun dentro de mil contradicciones, un *boom* económico, es decir, un rápido crecimiento de la producción industrial y del nivel de la renta, lo cual aceleraba a su vez el proceso de transformación de la sociedad. Iba surgiendo, entre tanto, una generación nueva que no había conocido el fascismo ni había luchado en la guerra ni en la Resistencia, que había permanecido ajena a los entusiasmos y a las esperanzas de la inmediata posguerra, y que adoptaba una actitud crítica frente a la política de la izquierda durante y después de la contienda. Se iba

afirmando cada vez más una línea moderada que dejaba de lado ciertas iniciativas sociales de fondo y apagaba la ilusión de una dirección popular de la política italiana.

Este conjunto de hechos provocaba ora el rechazo ora la revisión de las actitudes intelectuales y morales que habían movido a aquella primera generación de posguerra. Por otro lado, la afirmación del neocapitalismo y los cambios originados en la industria y en la vida cotidiana por fenómenos como la electrónica y la cibernética, la importancia de los medios de difusión como la televisión y el cine, que se erigía como una nueva industria cultural, difundían modelos unitarios de comportamiento y de cultura de masas, proponían nuevas problemáticas sociales e intelectuales, nuevas formas de sensibilidad, y producían la impresión de un mundo regido por fuerzas planificadoras, con una racionalidad inteligente a la que hubiera sido imposible oponerse. El modelo de la producción industrial se impuso como un fenómeno global y totalizador, válido para todos los sectores de la vida asociada; un modelo del que no se podía huir y que, por tanto, debía tenerse en cuenta, transportando su científicidad a todos los campos de la cultura y el arte. Entraba de este modo en crisis en muchos intelectuales italianos, la confianza en la cultura y la seguridad de poder transformar el mundo mediante la organización y la lucha; de ahí, a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta, la apertura de una crisis, a la vez política y cultural, que negaba la política *togliattiana*<sup>9</sup> de la izquierda, pero negaba también la cultura y la literatura de la década anterior e, incluso, la concepción que escritores e intelectuales habían tenido de su trabajo y de su función social.

### **I.2.1. Alberto Moravia, entre la indiferencia y el tedio. Breve recorrido de un extenso camino**

La figura de A. Moravia como intelectual, escritor y crítico cinematográfico se halla ligada a una franja cronológica muy amplia de la literatura y la cultura italianas: desde su primera novela, *Gli Indifferenti [Los indiferentes]*, de 1929, hasta sus últimas novelas y cuentos, *La villa del venerdì e altri racconti*, 1990. *La donna leopardo [La mujer leopardo]*, 1991 e *I due amici*, 2007 (obras póstumas). G. Pullini (1969, p.5) lo calificaba en los sesenta como “tal vez, el narrador más popular hoy en Italia”.

---

<sup>9</sup> Por el nombre de Palmiro Togliatti (1893-1964), su principal teorizador. Fue un político italiano, Secretario General del Partido Comunista Italiano desde 1927 hasta su muerte en 1964.

La carrera de A. Moravia se inicia durante el llamado *ventennio nero*, oscuro período de entreguerras signado por el ascenso del fascismo, y se apaga, junto con su vida, con la caída del muro de Berlín. A propósito del centenario de su nacimiento, en 2007, S. Casini (2007) expresa acerca de la extensa carrera del autor:

In questi ultimi anni abbiamo avuto l'occasione di ripensare l'opera di Moravia nella sua unità. L'occasione è stata l'edizione complessiva delle opere, voluta e diretta da Enzo Siciliano, avviata nel 2000 e tuttora in corso presso Bompiani. Una pleniminare pianificazione prevede infatti circa quindici volumi, tra romanzi e racconti, teatro, *réportages* di viaggio, scritti di letteratura, di arte e di cinema, scritti di politica, di attualità e di costume, autobiografie e interviste... Si tratta di una produzione immensa, frutto di sessant'anni di ininterrotta attività che tuttavia, nonostante la varietà dei temi, delle epoche e dei generi attraversati, presenta una coerenza straordinaria, che non è quella esteriore di un'edizione né quella giustificatrice *a posteriori* di una ricostruzione storiografica.

Non vi è dubbio, intanto, che al centro di questa produzione stia la narrativa, cuore pulsante, opera in senso proprio, luogo in cui ha preso forma e consapevolezza un'esperienza letteraria, culturale e ideologica dalla fisionomia inconfondibile e di assoluto rilievo nel Novecento italiano ed europeo. (p. 1)

[En estos últimos años hemos tenido la ocasión de repensar la obra de Moravia en su unidad. La ocasión ha sido la edición completa de las obras, promovida y dirigida por Enzo Siciliano, iniciada en 2000 y aún en curso en la Editorial Bompiani. Una planificación preliminar prevé, en efecto, cerca de quince volúmenes, entre novelas y cuentos, teatro, *réportages* de viajes, escritos sobre literatura, arte y cine, escritos sobre política, actualidad y costumbres, autobiografías y entrevistas... Se trata de una producción inmensa, fruto de sesenta años de ininterrumpida actividad que, a pesar de la variedad de temas, de épocas y de géneros utilizados, presenta una coherencia extraordinaria, que no es la exterior de una edición ni la justificación *a posteriori* de una reconstrucción historiográfica.

Así y todo, no hay dudas de que en el centro de esta producción está la narrativa, corazón pulsante, obra en sentido propio, lugar en el que ha tomado forma y conciencia una experiencia literaria, cultural e ideológica de fisonomía inconfundible y de absoluto relieve en el siglo XX italiano y europeo<sup>10</sup>.]

Moravia saltó a la fama con su primera novela, *Gli indifferenti*, publicada cuando apenas tenía 22 años. Su formación de escritor fue la de un autodidacto, ya que una enfermedad, tuberculosis ósea, lo había obligado a permanecer internado en sanatorios, sin poder realizar estudios regulares; mientras tanto se convertía en un lector voraz y consumía libros, muchos de los cuales aún eran desconocidos para sus coetáneos. En efecto, había leído a Rimbaud y Proust, y se había entusiasmado ardientemente con Dostoievsky. Por aquellos tiempos era indiferente a la política, aunque no compartía los mitos que el fascismo se esforzaba en difundir. Sin embargo, su primera novela pareció enseguida, a lectores y censo-

---

<sup>10</sup> La traducción es mía.

res, una obra antifascista, hasta el punto de que el régimen lo condenó pronto y miró con desconfianza sus escritos posteriores.

G. Pullini (1969) intenta determinar qué aportes nuevos ofrecía a la literatura la novela que este joven escritor publicó en los años veinte. Comienza haciendo hincapié en los aspectos que se circunscriben al esquema de la novela tradicional decimonónica: duración objetiva del tiempo, consistencia de los lugares, engranaje verosímil de los hechos, análisis psicológico. El único homenaje rendido a los experimentalismos del siglo XX, en correlación con la poética del memorialismo subjetivo como único instrumento verosímil de conocimiento, ha sido adoptar la narración en primera persona en *La romana*, *La ciociara*, *Il disprezzo* y *La noia*. Así, pues, no se encuentra ningún elemento revolucionario en la primera novela de A. Moravia. Sin embargo, para Pullini, algo nuevo circulaba ya por sus páginas, que se convertiría en uno de los hitos más insistentes de su producción. *Gli indifferenti* presenta un cuadro de ambiente burgués definido en sus tintes más agrios, tristes y corrompidos. Por primera vez asomaba en la narrativa italiana un concepto existencialmente negativo de la vida: “el posibilismo implícito en el existencialismo es percibido y vivido solamente como fatalidad negativa de toda posibilidad, como incertidumbre constante y escéptica y, por tanto, como desconfianza, como resignación ante lo peor” (p. 82). El segundo elemento que caracteriza netamente la narrativa de A. Moravia desde *Gli indifferenti* es el determinismo social. Aun manteniendo firmemente la misma concepción negativa de la vida, el espíritu con que este autor contempla los personajes burgueses con respecto a los populares es radicalmente diverso. Es decir, en el ámbito de la misma imposibilidad de realizarse positivamente, considera al personaje burgués responsable de cierta condición de aridez moral, de egoísmo, de indiferencia, mientras que al personaje popular lo considera más bien una víctima que conserva, a pesar de todo, una frescura de reacciones que le permite una expresión de sí mismo más libre y más sana. Por burgués A. Moravia entiende el productor de dinero, que acaba haciendo del dinero no sólo su medio de vida, sino un instrumento de dominio, que se le torna en contra y condiciona sus ideas y sentimientos. Por eso su determinismo permanece cerrado a las instancias progresistas de una nueva sociedad, cuyo bienestar es condición de nuevas relaciones sociales, y en su narrativa aparece como un diente dispuesto a triturar a cualquiera que intente ascender de clase social. El mismo pueblo, en cuanto se apodera del dinero y se convierte en su productor, está destina-

do a transformarse en un burgués, es decir, mezquino, formalista y árido. El encuentro de estos dos elementos presenta ya *in nuce* la novedad y el defecto de la manera narrativa de A. Moravia: el valor de presentar un cuadro escuálido, repugnante, implacable de la burguesía italiana contemporánea y al mismo tiempo un exceso de datos negativos que encuentran su justificación, sobre todo, en el planteo determinístico-social y en la esquematización implícita a su naturaleza ideológica (pp. 80-85).

Petronio (1990) observa en esta primera etapa del escritor, un carácter “decadente”, de cierto realismo, puesto que en *Gli indifferenti* retomaba una temática típica del decadentismo, la de la aridez sentimental y la impotencia volitiva que ya Ítalo Svevo había llamado “senilidad” y de las que algunas poesías de Guido Gozzano habían sido a principios de siglo un documento ejemplar. Esta “indiferencia” -hecha de conciencia del fracaso, rebeliones veleidosas, resignación apática- ahora tenía como protagonista a una familia de la burguesía y, en especial, a los dos jóvenes hermanos Carla y Michele, y estaba representada con una cruel lucidez que se convertía en desenmascaramiento o repugnancia por la forma burguesa de vivir, en su conjunto. Era natural que un libro de tales características entrara en colisión con las celebraciones oleográficas y apologéticas exigidas por el régimen y que, por consiguiente, estuviera cargado de un contenido político en cuanto rechazaba toda esperanza de regeneración a través de transformaciones políticas y sociales, mientras que revelaba, en la Italia fascista, una sórdida verdad moral, un profundo vacío existencial.

No obstante la invectiva antiburguesa observada por los críticos, en un ensayo, “Ricordi degli Indifferenti” [Recuerdo de *Los indiferentes*] –escrito en 1945-, en el que rememora las circunstancias en que esta novela había sido gestada, A. Moravia declara:

A questo punto qualcuno vorrà sapere perché non parlo degli intenti sociali e larvatamente politici di critica antiborghese che molti attribuiscono al romanzo. Rispondo che non ne parlo perché non c'erano. Se per critica antiborghese si intende un chiaro concetto classista, niente era piú lontano dal mio animo in quel tempo. Essendo nato e facendo parte di una società borghese e essendo allora borghese io stesso (almeno per quanto riguardava il modo di vivere) *Gli indifferenti* furono tutt'al piú un mezzo per rendermi consapevole di questa mia condizione. D'altra parte se avessi avuto quel chiaro concetto classista che ho detto non avrei scritto *Gli indifferenti*. Non mi pare possibile scrivere un romanzo contro qualche cosa. L'arte è interiorità non esteriorità. Ho scritto *Gli indifferenti* perché stavo *dentro* la borghesia e non fuori. Se non fossi stato fuori, come alcuni sembrano pensare, attribuendomi intenti di critica sociale, avrei scritto un altro libro dal di dentro di quella qualsiasi altra società o classe à cui avessi appartenuto. Che poi *Gli indifferenti* sia risultato un libro antiborghese questa è tutta un'altra faccenda. La colpa o il merito è soprattutto della borghesia, specie quella italiana in cui ben poco o nulla è suscettibile di ispirare non dico ammirazione ma neppure la piú lontana simpatia.

Tutto questo è tanto vero che soltanto molto tempo dopo aver pubblicato *Gli indifferenti* mi accorsi della reale portata del libro e cominciai a sentire ripugnanza per il modo di vivere borghese nel suo complesso. Debbo avvertire però che questo modo di vivere mi apparve sempre più come un fatto morale piuttosto che materiale. (1964, pp. 66-67)

[Ahora, alguien querrá saber por qué no hablo de las intenciones sociales larvadamente políticas de crítica antiburguesa que muchos atribuyen a mi novela. Contesto que no hablo de ellas porque no existían. Si por crítica antiburguesa se entiende un claro concepto clasista, nada más lejos de mi ánimo en aquellos tiempos. Nacido en una sociedad burguesa y formando parte de ella, era burgués yo mismo (por lo menos en lo referente al modo de vivir), y *Los indiferentes* fueron todo lo más un medio para tener conciencia de esta mi condición. Por otra parte, de tener aquel claro concepto clasista que decía, jamás hubiera escrito *Los indiferentes*. No me parecía posible escribir una novela contra algo. El arte es interioridad, no exterioridad. Escribí *Los indiferentes* porque estaba dentro de la burguesía, y no afuera. De estar afuera, como algunos parecen creer al atribuirme intenciones de crítica social, hubiera escrito otro libro desde dentro de aquella otra cualquiera sociedad o clase a la que habría pertenecido. El que *Los indiferentes* haya resultado un libro antiburgués es otra cosa. La culpa o el mérito tocan sobre todo a la burguesía, especialmente a la italiana en la que bien poco o nada era susceptible de inspirar no digamos admiración, sino ni siquiera la más lejana simpatía.

Todo esto es tan verdadero que sólo mucho tiempo después de haber publicado *Los indiferentes* me percaté del real alcance del libro y empecé a sentir repugnancia por el modo burgués de vivir en general. Pero debo advertir que este modo de vivir me pareció siempre un hecho moral, antes que material”] (1967, pp. 50-51)<sup>11</sup>.

Pero ¿qué se entiende concretamente por “indiferencia”? G. Pandini aporta una definición clara y concisa:

L’ “indifferenza” è definibile come un atteggiamento spirituale che si sostanzia di una contraddizione profonda: la velleitaria aspirazione, sempre destinata al fallimento, a fare della propria vita una passione, e realizzarsi e definirsi; oppure la tendenza ad abbandonarsi a un ordine esterno di fatti quotidiani, minuti, senza mai tentare la realizzazione di una propria esenza, l’attuazione del proprio destino [...] Tutte le volte che questa contraddizione si affaccia all’animo dell’eroe moraviano, nasce quella caratteristica di sfasatura, di incapacità all’azione che è stata indicata, appunto, con il termine di “indifferenza”. Indifferenza, ben inteso, che non impassibilità, freddezza, inerzia metodica, bensì scoperta e coscienza di una aritmicità, rispetto al ritmo d’una vita naturale comunemente accettata” (1976, p.116)<sup>12</sup>.

[La “indiferencia” se define como una actitud espiritual que se funda en una contradicción profunda: la veleidosa aspiración, siempre destinada al fracaso, a hacer de la propia vida una pasión, y realizarse y definirse; o bien, la tendencia a abandonarse a un orden externo de hechos cotidianos, pequeños, sin jamás intentar la realización de una esencia propia, la actuación del propio destino [...] Cada vez que esta contradicción se asoma en

<sup>11</sup> Traducción de Attilio Dabini. En lo sucesivo, las traducciones al español de los artículos de la obra *L'uomo come fine e altri saggi*, serán tomados de esta edición: Moravia, A. (1967). *El hombre como fin*. Buenos Aires: Losada.

<sup>12</sup> Frente a la indiferencia de los personajes de A. Moravia, Odiseo vive una pasión y un objetivo. Él no dice la verdad, pero la busca; cambia el mundo de Ítaca con su accionar claro y contundente.

el alma del héroe moraviano, surge ese rasgo de desfase, de incapacidad para la acción, que ha sido señalada con el término de “indiferencia”. Indiferencia, se entiende, no es impasibilidad, frialdad, inercia metódica, sino más bien descubrimiento y conciencia de una arritmia respecto del ritmo de una vida natural comúnmente aceptada.]<sup>13</sup>

Es así como el punto de contacto que se podría establecer entre las tantas obras de A. Moravia y que constituye en conjunto un motivo de fondo de todas sus creaciones, está contenido en embrión en *Gli indifferenti*: la enfermedad mortal de la indiferencia, de corte netamente existencialista y que atraviesa a la mayor parte de los protagonistas de sus obras, desde Michele Ardengo, hasta Dino, el pintor de *La noia* (1960), pasando por Sebastiano de *La mascherata* (1941); Giacomo, de *La romana* (1947); Luca, de *La disubbidienza* (1948); el Michele de *La ciociara* (1957); Sergio, de *I due amici* (1952/2007) y Riccardo Molteni, de *Il disprezzo* (1954). Indiferencia, que en obras posteriores se transformará en disposiciones análogas, como desobediencia o tedio.

S. Casini (2012) en su prólogo de *Impegno controverso*<sup>14</sup>, explicita un aspecto esencial en la evolución de A. Moravia como intelectual, que se verá reflejada en sus obras y, en especial, en la construcción de sus personajes. Se trata de la distinción que realiza el autor romano entre dos tipos de intelectuales: *l'intellettuale organico* y el *philosophe*, diferenciados por su vínculo con la acción. El primero corresponde a los personajes plasmados en sus novelas de los años cuarenta y cincuenta<sup>15</sup>. La expresión *intellettuale organico* posee un sentido gramsciano o sartriano, en el sentido de que adhiere a una ideología o a un ideal político y se inscribe en un partido como militante activo. Esto es un tanto llamativo en la vida de A. Moravia, dado que siempre reivindicó con fuerza la independencia y la autonomía del intelectual respecto de toda forma de coerción y de propaganda. Con la excepción de *Il conformista*, que cuenta la historia de una adhesión al fascismo, la cuestión ideológica pasa siempre por el comunismo, un tema de gran actualidad, que en esos años involucraba al escritor en lo personal. La razón por la cual los personajes intelectuales de A. Moravia escogen la ideología no es tanto por ella en sí cuanto por una razón existencial: es el modo de huir de sí mismos, de establecer una relación activa y adulta con la realidad en un gesto, producto más de la desesperación que de una convicción madura. Pero esta ideo-

---

<sup>13</sup> La traducción es mía.

<sup>14</sup> 2012: edición digital de la Editorial Bompiani, que he utilizado, basada en la edición impresa de 2007.

<sup>15</sup> Aquí caben los personajes de las novelas mencionadas en la página 8 de este trabajo.

logía así vivida no resulta ser una respuesta a la soledad interior del protagonista, sino que permanece como algo extrínseco y termina así como una justificación exterior a acciones no virtuosas<sup>16</sup>. En los años cuarenta y cincuenta, entonces, la condición del intelectual aparece sustancialmente negativa porque se mide en cuanto a la acción, a la participación, al compromiso, al pueblo, que son términos positivos. En los decenios sucesivos, en cambio, A. Moravia se expresa de otro modo y adopta otro modelo. El verdadero compromiso del intelectual es el de dar testimonio de la verdad y no el de guiar o educar a las masas. Surge así el intelectual *philosophe*. Esta oposición ha sido formulada por el escritor en numerosas entrevistas durante los años setenta. En Marx y en su *Manifiesto comunista*, A. Moravia encuentra el arquetipo de todos aquellos que han querido cambiar el mundo para conformarlo a las propias ideas. Si bien reconoce una fe optimista en la posibilidad de plasmar y mejorar la realidad, más allá de la bondad de las ideas, esta preferencia por la acción implica inevitablemente la violencia: no solo el marxismo sino también todos los totalitarismos del siglo XX pueden ser interpretados como el resultado de una aberrante pretensión inte-

---

<sup>16</sup> Vale la pena detenernos, para una mejor interpretación de esta primera etapa de los personajes de A. Moravia, en la figura de Giacomo, personaje de *La romana*. Hijo de una familia de la alta burguesía provinciana, inteligente, culto y sensible como los dos Michele, abjura también de sus orígenes burgueses y reniega del mundo hipócrita en el que le ha tocado vivir, pero, a diferencia de los otros, logra trascender el mero planteo especulativo, ya que posee una participación activa en un grupo subversivo antifascista. Pero Giacomo termina denunciando abiertamente a sus compañeros ante Astarita, el policía fascista. Si bien argumenta solidaridad de clase con el funcionario, la causa de la delación se torna mucho más compleja; he aquí la clave de su interpretación, cuando cuenta a Adriana, la protagonista, su diálogo en la comisaría: -Sí... o meglio ho capito soltando, como capirei tuttora, le parole... ma non i fatti che quelle parole indicavano,.. ora, com'è possibile soffrire per delle parole? Le parole sono suoni, sarebbe stato come se mi fossi fatto mettere in prigione per il raglio di un asino o lo stridere di una ruota... le parole non avevano più alcun valore per me, mi sembravano tutte assurde e tutte uguali, lui voleva parole e io gliene ho date, quante ne ha volute (A. Moravia, 1947, p. 430).

[-Sí... o solamente entendí más bien, como aún entendería, las palabras... pero no los hechos que esas palabras indicaban... ahora, ¿cómo es posible sufrir por las palabras? Las palabras son sonidos, habría sido como si me hubiese hecho encarcelar por el rebuzno de un burro o por el chirrido de una rueda... las palabras no tenían ya ningún valor para mí, parecían todas absurdas y, en todo caso, él quería palabras y yo le di todas las que quiso.]

En definitiva, lo que pretende expresar es que los signos –palabras e ideas- han perdido su significado, porque han perdido la relación con el referente, se transformaron en meros significantes sin significados, carentes de valor y de un código que permitiera relacionar ambos elementos y ubicarlos en relación con la realidad extrasignica. De este modo resurge el hijo del rico propietario cuando las ideas subversivas sobre las que se funda el compromiso antifascista, acaban sacudidas por el absurdo y no poseen ya significado, razón por la cual carece de sentido el compromiso mismo. Cuando al final del proceso, Giacomo contemple horrorizado su vil traición, no le queda más opción que el suicidio. A. Moravia ha plasmado claramente en este personaje el conflicto entre el hombre y su realidad, a través de un artilugio lingüístico que evidencia, entre otros aspectos, la ruptura del artista del siglo XX con el referente, tal como lo habían propuesto las vanguardias de comienzos de siglo.

lectual: Mussolini, Hitler, Stalin fueron intelectuales que querían cambiar el mundo y lo lograron. A. Moravia, entonces, fue uno de los tantos intelectuales desencantados del comunismo, tal como se planteó en la Unión Soviética bajo el régimen de Stalin.

Por el contrario, el *philosophe*, que según A. Moravia posee ascendencia iluminística, es un *ricercatore de la verità* [investigador de la verdad]. Este modelo de intelectual es definido, en el plano literario, por Dino, de *La noia* [El aburrimiento] (1960) y por Francesco de *La attenzione* [La atención] (1965): renuncia conscientemente a actuar –a un compromiso activo por una idea política- y su sabiduría se asimila a una forma de *contemplazione*, de aceptación de la realidad (*il mondo è quello che è*) o de *testimonianza*<sup>17</sup>. Y para el A. Moravia de este período, la acción propiamente dicha de un escritor corresponde netamente al plano de la escritura.

Di fronte a questo genere d'intellettuale che presuppone un mondo da rifare secondo l'ideologia di turno, la quale, purtroppo può commettere dei cosiddetti "errori" con conseguenze letali per milioni di persone, di fronte a questo intellettuale che "deve" agire per cambiare il mondo, la mia preferenza va all'intellettuale che "deve dire la verità" o quello che lui considera in quel momento la verità. Oltretutto dicendo la verità, si può qualche volta anche cambiare il mondo. Si può, ma non si deve (p. 4).

[Frente a este tipo de intelectual que presupone un mundo por rehacer según la ideología de turno, la cual, desgraciadamente puede cometer los mencionados "errores" con consecuencias letales para millones de personas, frente a este intelectual que "debe" actuar para cambiar el mundo, mi preferencia se inclina por el intelectual que "debe decir la verdad" o lo que considere en ese momento verdad. Además, diciendo la verdad se puede a veces cambiar el mundo. Se puede, pero no se debe.]

Por primera vez en *La noia*<sup>18</sup>, un personaje de A. Moravia llega con sus propias fuerzas a la solución que *Gli indifferenti* no había podido encontrar, una solución obtenida no a

---

<sup>17</sup> Si bien existen varias propuestas de clasificación y periodización de la obra moraviana, considero que el cambio de paradigma del intelectual orgánico al contemplativo instaura claramente dos etapas en su escritura, la segunda de las cuales se inicia con la novela bisagra *La noia*, de 1960.

<sup>18</sup> Nótese la similitud entre la última escena de *La noia*, en que observamos a Dino en el hospital, en pasiva contemplación de un árbol, con la de Ronquentin, personaje de *La nausée* (1938) de Sartre, cuando contempla otro árbol, un castaño: "De sobra, el castaño, ahí ante mí. Y yo, abúlico, débil, obscuro, dirigiendo, acariciando melancólicos pensamientos, yo también estaba de sobra". Aquí Sartre intenta explicar la idea del ser como puro hecho, sin causa ni razón; por lo tanto, absurdo, en términos lógicos; contingente, en términos ontológicos y en lenguaje literario, absurdo, que está de sobra. El ser experimentado de este modo, el ser de las cosas, es denominado "en sí", en sentido hegeliano: es el ser del objeto, de las cosas, válido también para el hombre (básicamente, "ser para sí") en cuanto elemento del mundo y una cosa entre las cosas. Este desfase con la realidad produce en Ronquentin una sensación de náusea (física y espiritual) que podemos asimilar a la *noia* de A. Moravia. Dino, en el prólogo de *La noia*, la explica con metáforas significativas: un corte súbito de electricidad, que deja todo en la más absoluta oscuridad, una frazada corta, que por más que la desplazemos no termina de cubrir nuestro cuerpo: o la cabeza o los pies quedarían siempre al aire. Termina comparando con

partir del exterior sino desde la interioridad del personaje, a través de un recorrido interno en que los personajes de los cuarenta y cincuenta habían fallado. El punto de arribo de esta búsqueda corresponde a las novelas de los años sesenta (Casini, 2007, p. 1).

### **I.2.2. Alberto Moravia, ¿un escritor neorrealista?**

*Il disprezzo*, escrita en 1954, muy cercana a la publicación de *La noia* propone un interrogante crítico: ¿Debemos considerarla propia de la primera etapa? ¿se trata de una novela neorrealista?

De hecho, la guerra pareció renovar a A. Moravia, por lo que en este período se inserta dentro del neorrealismo. El autor pertenece a esa generación de escritores con experiencia, que arriban a este movimiento con una carga de temas, estilos y motivos que deberán replantear. Nuestro escritor amplía su temática a los motivos sociales y a las condiciones de vida distintas de la burguesía. Así, los *Racconti Romani [Cuentos romanos]* (publicados en diversos periódicos y recopilados en 1954) muestran su interés por un pueblo de artesanos y proletarios romanos, mientras que la indagación psicológica del mundo burgués proseguía, en este período, en sus novelas cortas, como *La disubbidienza [La desobediencia]*(1948), *L'amore coniugale e altri racconti[El amor conyugal y otros cuentos]* (1949) e *Il disprezzo* (1954). Pero en realidad, los motivos sociales de la Resistencia y la posguerra no poseen en A. Moravia resonancias demasiado profundas. Se exaspera el tema del sexo, tema obsesivo de su obra, al que el autor considera uno de los pocos medios válidos para conectarse con la realidad: la mujer o, mejor, el cuerpo femenino se torna metáfora o metonimia de la realidad y la penetración equivaldría a un esfuerzo desesperado, pero fallido, por aprehender esa realidad que a los protagonistas moravianos se les escurre de las manos. De ahí la actitud de Dino, que acaba por alejarse de Cecilia, luego de un turbulento romance, y decide simplemente limitarse a una actitud contemplativa. Si bien las novelas de esos años neorrealistas, como *La romana [La romana]*(1947) y *La ciociara [La campesina]*(1957), abordan la

---

un vaso: expresa que en la medida en que observe ese objeto con una utilidad precisa, puede representárselo, es decir, establecer una relación y creer en su existencia; pero si ese vaso empezara a marchitarse, a perder vitalidad, comenzaría a manifestarse como algo extraño, un objeto absurdo, al que no lo liga ninguna relación: “El sentimiento de tedio nace en mí, como he dicho, del absurdo de una realidad insuficiente, o sea, incapaz de persuadirme de su propia existencia efectiva. [...] no es sino incomunicabilidad e incapacidad de salir de ella (pp.1-2). Pero mientras Roquentin no logra superar aún la etapa de la náusea –esto lo lograrán los personajes sartrianos posteriores, a través de la teoría del “acto libre”, como el Orestes de *Las moscas*- Dino encuentra la superación de la *noia*, a través de la actitud contemplativa de la realidad.

temática popular de *l'andare verso il popolo* [ir hacia el pueblo: famosa frase utilizada por Mussolini y tomada, paradójicamente, de los revolucionarios rusos] en la figura de la vital y transparente Adriana, la prostituta romana, o los sufrimientos de la guerra, a través de los avatares de dos mujeres del pueblo, no dejan de lado el motivo tradicional de su obra, presente en los dos personajes masculinos: Michele, en *La ciociara* y Giacomo en *La romana*.

Así pues, en estos libros, el autor romano tomó del neorrealismo algunos temas y algunos principios de poética, es decir, la distancia moral con respecto al decadentismo y un severo compromiso social, de modo que su validez reside en la presencia del A. Moravia de siempre y de sus dotes de narrador ya consumado. Pero pronto abandonó toda ilusión o apariencia de neorrealismo y en la novela ensayo *La noia*, como hemos apuntado, volvió abiertamente a la temática de la crisis e inició un nuevo proceso.

Por otra parte, en *Il disprezzo*, clara novela de su primera etapa, el autor problematiza diversas cuestiones del cine en consonancia con los numerosos artículos sobre el neorrealismo que publicó en esa época, por lo que esta novela constituye una acertada reflexión acerca de las circunstancias políticas, sociales, económicas y artísticas que impelieron a esta estética hacia su ocaso.

## Capítulo II: *Il disprezzo*, un universo mítico

### II.1. Hacia una definición de mito

No es tarea sencilla plantear una definición de mito, por tratarse de un término polisémico, que ha sido abordado a lo largo de los siglos desde diversas perspectivas y disciplinas diferentes. Por otra parte, como no es el objetivo de este apartado ofrecer un debate acerca de las diversas posturas existentes, hemos escogido la de C. García Gual (2004) por considerarla la más conveniente a los fines de elucidar la función que desempeña el mito en esta novela de A. Moravia.

Para este investigador, el mito es “un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano”. En primer término, se habla de un relato, narración o historia, que proviene de tiempo atrás, conocido y aceptado por muchos, y transmitido de generación en generación, razón por la cual pervive en la memoria comunitaria. Por otra parte, el relato mítico posee un carácter dramático y ejemplar, puesto que se trata siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad, dado que explica aspectos importantes de la vida social, mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez determinados hechos. Posee un carácter dramático, en cuanto desfilan fulgurantes actores y se cumplen las acciones más extraordinarias: creación y destrucciones de mundos, aparición de dioses y héroes, terribles encuentros con monstruos, etc. Sus actores son seres fuera de lo común, fundamentalmente divinos, ya sean dioses o figuras emparentadas con ellos, como los héroes de la mitología griega. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural, y sus acciones han marcado y dejado una huella perenne en el curso del mundo. Mediante la rememoración de esos sucesos primordiales y la evocación de esas hazañas heroicas y divinas, la narración mítica explica por qué las cosas son de determinada manera y sitúa la causa de esos procesos originales en un tiempo primordial. Existen básicamente dos grandes temas míticos: los que se refieren al comienzo de las cosas: las cosmogonías, y los que se refieren al final de todo, al más allá de la muerte y del tiempo terrestre: la escatología. No obstante, estas narraciones también explican las causas de muchos usos y costumbres, de más o menos importancia y de interés colectivo. Los mitos tratan del comienzo, del *arché*, y de las causas, *aitíai*, del universo y, en especial, de la vida humana. En ese interés

explicativo y etiológico (*aitías-légein*) sufren luego la competencia de la filosofía en la cultura griega, a partir del siglo VI a.C. Pero la explicación mítica es la más antigua, y, en cierto modo, subsiste replegándose a ciertos temas al enfrentarse con otros tipos de explicación, más lógicos o científicos. La actitud espiritual con la que el filósofo se enfrenta a las cosas es opuesta a la del creyente en los mitos, para quien toda la vida está marcada por los efectos de una historia sagrada; para él las cosas son así porque los dioses las hicieron así, y hay que vivir según unas pautas que los dioses o los héroes marcaron con su acción ejemplar. En las ceremonias festivas, en los ritos y en la *mímesis* de los dramas sacros, el creyente revive y rememora esa historia sagrada, y así participa en la recreación de esos hechos que corresponden a un tiempo prestigioso y lejano, el de los comienzos, el de los dioses o el de los héroes que aún tenían trato con los dioses; un tiempo que es distinto del de la vida real, aunque por medio de la rememoración y evocación ritual se pueda acaso renacer en él.

Otro rasgo esencial del mito es que los hechos narrados revisten una forma dramática y humanizada, de modo que sus actores pueden poseer forma humana, pero, aunque no la tengan, siempre actúan y se mueven animados por impulsos similares a los humanos. Es así como el antropomorfismo de los dioses es uno de los rasgos más relevantes de la mitología griega (pp. 18-22).

## II.2. Mito literario y mito literarizado

J. Herrero Cecilia (2006) aborda los conceptos de mito literario y mito literarizado, ya tratados por Pierre Brunel (1992 y 1979), en sus estudios sobre mitocrítica, pero definidos de una manera más específica por Philippe Sellier (1984) y por André Siganos (1993 y 2005)<sup>19</sup>. Continuando los planteamientos de Sellier, Siganos afirma que tanto el mito “literarizado” como el mito “literario” presentan una forma estética y un contenido temático bien estructurados, alcanzando así un poder de simbolización especial de signo metafísico. No se trata ya de relatos anónimos transmitidos por una cultura o una colectividad, sino de textos concebidos y organizados por un autor individual que ha recogido el “sintagma base” de uno o varios textos fundadores. El mito literarizado tiene como característica específica el hecho de ser una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico, perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o un pueblo. Por consiguiente, la fuente de un

---

<sup>19</sup> Estos autores han sido citados por Herrero Cecilia.

mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral, cuya versión original resulta inalcanzable. Es el caso de la reescritura de los mitos judeocristianos (Adán y Eva, el Paraíso Perdido, Satán o Lucifer, Caín y Abel, el diluvio universal, etc.) o de los mitos griegos como los de Fedra, Orfeo, Narciso, Medea, Prometeo, Electra, Antígona, Clitemnestra, Odisseo, etc.

A diferencia del mito literarizado, el mito literario tiene su origen en un texto concreto creado por un autor individual. El esquema narrativo de este texto da forma literaria a un conflicto entre principios o tendencias contrapuestas o a una problemática humana de tipo afectivo, ético o espiritual, ofreciendo una respuesta determinada en el comportamiento del personaje principal. Ese comportamiento adquiere un poder simbólico o paradigmático que ejercerá una proyección sobre otras obras literarias o artísticas, dando lugar a nuevas versiones inspiradas en el mismo esquema narrativo. Como ejemplos de mitos literarios, podemos señalar el de Tristán e Iseo, el mito de Don Juan y el mito de Fausto (pp. 63-65).

### **II.3. La reescritura de los mitos griegos en la literatura del siglo XX**

Al abordar la tradición mitológica griega, nos enfrentamos con el hecho de que carecemos de un trato directo con la narración mítica originaria. Mediatizado por la tradición poética y la plástica, en el marco de una civilización de la escritura, el repertorio mítico de los griegos se nos presenta, en consecuencia, con una singular aureola de libertad. Queda claro que la literatura antigua se construye sobre el humus fértil de la mitología, y todos los géneros poéticos antiguos (la épica, la lírica coral y la tragedia) fundan en ese sustrato sus argumentos. Frente a la tradición mítica se han constituido luego la filosofía, la historia y las investigaciones científicas como saberes críticos y racionales. Se han creado frente a los mitos, en oposición a ellos, en busca de una nueva explicación, fundada en la razón y no en la tradición. (C. García Gual, 2004, pp.33-34). No obstante, la historia de la cultura siempre se ha mantenido en contacto con la herencia mitológica de la Antigüedad y de los pueblos primitivos. Pero estas relaciones han experimentado cambios importantes a lo largo de los siglos y, en general, se puede hablar de un viraje hacia la desmitologización, cuyos momentos de apogeo pueden situarse en los períodos racionalistas de la Ilustración del siglo XVIII y del positivismo del XIX. Sin embargo, en el siglo XX, en el ámbito de la cultura occidental, se ha observado un retorno a la mitologización, fenómeno que ha superado ampliamente

te la atracción que habían experimentado los poetas románticos por el mito (Meletinski, 1976, pp. 5-8). Es exactamente en el período entre las dos guerras mundiales cuando se transforma el horizonte de los estudios mitológicos que generan su rehabilitación. Los cambios se operan siguiendo ángulos de vista diferentes, a partir de disciplinas variadas: filosofía del conocimiento, psicología, sociología, etnología, historia de las religiones, lingüística. Estas investigaciones tienen en común el tomar el mito “en serio”, el aceptarlo como una dimensión irrecusable de la experiencia humana. Se rechazan las limitaciones del positivismo del siglo precedente, con su confianza ingenua en una evolución de las sociedades que progresaban desde las tinieblas de la superstición a la luz de la razón (J. P. Vernant, 1974, pp.226-227). Este nuevo enfoque del mito surge como consecuencia de la conmoción sufrida tras la Primera Guerra Mundial. El europeo, que había creído en el progreso intelectual y moral, que se consideraba asentado sobre unas creencias religiosas civilizadas y sobre un racionalismo crítico en constante avance, en una sociedad cada día más culta, mejor, y más humana, como culminación de un devenir histórico y cultural irreversible, se encontró sumido en un caos, en la quiebra de sus creencias, en la agonía de esa fe en la razón, unida al progreso moral. Bajo la máscara de la civilización, latían, con gran crudeza, la ferocidad, las pasiones y la angustia del hombre primitivo, tal como la guerra le había revelado. Por consiguiente, ya no se hará hincapié en el primitivismo o en la supuesta ingenuidad del mito, sino en su alteridad; tampoco se trata de que sean explicaciones alegóricas primitivas de los procesos naturales, sino de explicaciones diferentes a las dadas por la filosofía y la ciencia modernas. Y, puesto que la crisis de los valores de la cultura occidental ha mostrado que esas explicaciones no eran ejemplares ni únicas ni tenían una validez total para la satisfacción de la pregunta del hombre por su destino, en este nuevo horizonte se enfoca con mayor imparcialidad el estudio de los mitos, de sus “escandalosas” explicaciones, y también de los ritos que las sociedades “primitivas” ofrecen (García Gual, 2004, pp. 218-220).

No resultó extraño, entonces, que durante la Primera Guerra e, incluso, durante la Segunda, el mito aflorara en la literatura con todo su vigor. Así surge un singular fenómeno teatral, justificado por el momento crítico que se vivía. Se vuelve a los grandes temas arquetípicos de la tragedia griega que, trasladados de manera más o menos alegórica, expresan las dificultades del hombre y de la sociedad contemporánea. Además, en épocas de con-

flicto y de censura, los temas míticos ofrecen una herramienta idónea para plantear de manera indirecta problemas que, de otro modo, no podrían ser tratados. A lo largo del siglo pasado, esa protesta de autores destacados que vuelven con interés hacia los temas míticos, se ha ido convirtiendo en una actitud generalizada y diversificada. La poesía, la novela, el teatro y el cine han recurrido durante el siglo XX, a través de infinidad de procedimientos, a los mitos.

Al observar las figuras actuales que recrean a estos personajes paradigmáticos son evidentes las múltiples diferencias que las alejan y que se deben fundamentalmente a la necesidad de adaptar al héroe griego a la concepción moderna del hombre y del mundo. En líneas generales, en la literatura del siglo XX, en especial en el teatro, se humaniza a los héroes, suele desaparecer el elemento divino y se produce una interiorización, reflejo de las preocupaciones humanas, partiendo de presupuestos ya ajenos a la escena griega. Algunos autores llegan a convertir a los personajes míticos en antihéroes, condición que se refleja tanto en su actuación como en el lenguaje coloquial que utilizan o en las nuevas situaciones en las que se ven envueltos. Junto a los héroes, también sus historias aparecen desmitificadas<sup>20</sup>.

Es que la tragedia del hombre del siglo XX se funda en no estar dominada por grandes hechos o por grandes desgracias, sino por un vivir sin conceptos metafísicos ni religiosos. Una doble vertiente se presenta en este proceso de desacralización: el hombre ha eliminado del Olimpo el panteón clásico, que permanece, en ocasiones, como pura anécdota arqueológica, pero, a su vez, ha superado siglos de cristianismo, por lo que el sentido trascendente que aporta un Dios único y omnipotente desaparece también. Ante tal situación, el ser humano se halla totalmente solo y carece de ese trasfondo esencial de la concepción griega o cristiana y, en esta situación, o reconoce servirse de otros dioses (dinero, poder, status social, etc.) o intenta consolarse a sí mismo, considerándose la medida de todas las cosas y se confía en la esperanza del poder humano reflejado en su persona. La catástrofe se produce al reconocer su debilidad, al mirar a su alrededor y ver un mundo desierto en el que los demás hombres han caído de la misma manera. Pese a este fundamental cambio de perspec-

---

<sup>20</sup> Como ejemplo, podríamos mencionar la tragedia de corte feminista y psicoanalítica de Dacia Maraini *I sogni di Clitemnestra* (1981), ambientada en los años de la posguerra; Agamenón deviene un violento siciliano que logra hacerse un porvenir en los Estados Unidos en la industria textil, y Clitemnestra, una prostituta maltratada por su marido. Maraini aparta a la heroína del arquetipo de la adúltera asesina que le otorgó la tradición y la rescata en su dolor de madre y en su humillación femenina.

tiva, los temas puestos en debate siguen siendo los mismos: la libertad, la injusticia, el abuso del poder y sus límites, las relaciones entre hombres y mujeres, entre opresores y oprimidos etc., sin dejar olvidados, en muchas ocasiones, aspectos individuales y particulares de los sujetos contemporáneos. Los héroes actuales han perdido la grandeza de los clásicos, porque la escala de valores ha cambiado, porque la poética se ha interpretado y se ha renovado, y porque el filón mítico ha servido como instrumento de expresión de significados diversos, provocados por la nueva época y la sociedad que los vio nacer.

#### II.4. El mito de Odiseo, un mito literarizado

J. Burucúa (2013) aporta una apropiada definición para el concepto de “mito de Ulises”, tal como él lo designa:

... el conglomerado de relatos que la cultura greco-romana elaboró sobre la figura del rey de Ítaca: participe en la guerra de Troya, inventor de la treta del caballo de madera gracias a la cual los aqueos tomaron esa ciudad después de diez años de asedio, vagabundo en el mar, en países extranjeros y comarcas desconocidas durante otra década cuando intentó regresar a su patria, reconquistador violento de su trono, su heredad y su familia, muerto en circunstancias extrañas y confusas. (p. 13)

El mito de Odiseo constituye uno de los más frecuentados a lo largo de la historia y, por lo tanto, susceptible de variadas interpretaciones. Claramente lo ubicamos en la categoría de mito literarizado, ya que habiendo sido inmortalizado por Homero en *La Ilíada* y en *Odisea*, su relato se compone de un prolífico tejido de secuencias previas. Así, se halla contenido también en los *Cantos Ciprios*<sup>21</sup>, que integraban dentro del llamado *Ciclo Épico*, el *Ciclo Troyano*. En esos textos Odiseo aparece como hijo de Laertes y Anticlea, y, otras veces, como hijo de Sísifo y Anticlea. Sin duda, la secuencia más famosa es la que lo presenta como esposo de Penélope y padre de Telémaco, añorado por su familia, que lo ha esperado por veinte años: los diez primeros, dedicados a la Guerra de Troya; los diez últimos, consumidos en los avatares de su regreso.

---

<sup>21</sup> *Cipria* o *Cantos Ciprios* comprendía once libros en hexámetros dactílicos. Fue compuesto probablemente a finales del siglo VI a. C. La tradición dice que Homero se lo dio a su yerno Estasino de Chipre como parte de la dote de su hija (hay una alusión a esto en un poema de Píndaro). Otros mencionan como compilador a Hegesias de Salamina. Narra los orígenes del conflicto troyano y los nueve primeros años de guerra.

Cabe preguntarnos por qué Odiseo ha tenido una carrera mucho más variada que cualquier otro héroe mítico, antiguo o moderno. Para W. Stanford (2013), a pesar de los muchos factores que tienden a alterar o acrecentar las cualidades y aventuras de un héroe mítico, su evolución depende principalmente de su naturaleza arquetípica, es decir, de la naturaleza de su primer retrato definidor. Si el héroe arquetípico es más simple y directo como Áyax, Agamenón o Jasón, o si sus hazañas se hallan limitadas en alcance y naturaleza, entonces ofrecen un arco menor de posibilidades de adaptación que un héroe más complejo y extensivo. De los héroes homéricos y de todos los de la mitología griega y romana, Odiseo es el más complejo en carácter y hazañas. Sus aventuras lo llevaron más allá de los límites del mundo conocido para entrar en regiones inexploradas de misterio y magia; se trata de un personaje más variado y más ambiguo que cualquier otra figura mitológica de la historia griega hasta Arquíloco; y lo más importante, para la posibilidad de sus versiones posteriores, es su adaptabilidad. En este sentido, en los poemas homéricos, uno de los rasgos particulares de Odiseo que amerita una atención especial es la ambigüedad moral, rasgo inherente a la característica que lo diferencia de los héroes homéricos: la inteligencia. Ésta, como indica Homero, es una cualidad neutra. Puede manifestarse como astucia baja o egoísta o como sabiduría excelsa y altruista. Entre estos dos polos, firmemente establecidos en el mito homérico arquetípico, el carácter de Ulises ha oscilado a lo largo de toda la tradición. La inteligencia también puede manifestarse de otra manera, que implica a su vez una ambigüedad moral. El complemento de la aplicación práctica de la inteligencia es la curiosidad intelectual es decir, el deseo de más conocimiento, sin el cual la mente activa se vuelve estéril. Pero a su vez, este deseo de conocimiento puede llegar a convertirse en una obsesión peligrosa, pasando por encima de consideraciones de prudencia y de seguridad. Dante fue el primero en subrayar esta cualidad peligrosa. Pero Homero, quien con tanta frecuencia plantaba ideas seminales en sus poemas sin llegar a cultivarlas en lo sucesivo, ya había sugerido esta segunda dimensión de ambigüedad en el tipo de inteligencia de Odiseo. En definitiva, el Odiseo arquetípico de Homero ofrecía una base más amplia para el futuro desarrollo que cualquier otra figura griega. Casi todo el mito posterior fue construido, directa o indirectamente, sobre esta plataforma: *Iliada* y *Odisea*. Y si bien durante un tiempo

hubo ciertas imposturas desacreditadoras del relato homérico, poco han influido sobre el mito moderno<sup>22</sup>(pp. 26-27).

Los retratos de Odiseo posteriores son incompletos; sólo Homero lo ha presentado en su integridad. Odiseo ocupa un papel importante en *Iliada*, aunque no protagónico, pero sí es figura central en *Odisea*. Mientras los talentos de los otros héroes se exponen en un único entorno y reducido, el de un ejército invasor, Odiseo, en cambio, se nos aparece, además de guerrero y rey sabio, como esposo y padre amoroso, como *politique* elocuente y habilidoso, como viajero intrépido, como héroe amado de la diosa, como exiliado anhelante, como inventor de argucias y disfraces, como vengador triunfante, como nieto de Autólico y favorito de Atenea.

Si bien no es preciso abundar en torno a la enorme tradición literaria, folclórica e incluso cinematográfica que tanto *Iliada* como *Odisea* han generado, citaremos a C. Magris (2009), quien organiza un interesante recorrido cronológico y espacial de algunas reescrituras literarias de *Odisea*, centrándose en el motivo del viaje y teniendo en cuenta los distintos aspectos de nuestro variopinto personaje:

Hay tantos Ulises, en la literatura universal, después de Homero. Ulises en sí es una figura ambigua, alejada de la imagen tradicional, clásica de los otros grandes héroes. Se finge loco en el intento de no ir a la guerra de Troya, engaña a Ájax en el legado de las armas de Aquiles, engaña a Filoctetes. En la *Iliada* no está entre los héroes que sobresalen. Sobre todo para la tradición romana es una figura negativa, aquel que abandona o sacrifica a

---

<sup>22</sup> Explica J. Burucúa (2013) que dentro de las apropiaciones que los romanos hicieron del mito de Ulises existe una corriente literaria, a mitad de camino entre la épica fantástica y la falsificación, que tuvo un éxito grande e inmerecido en los últimos siglos del Imperio. Se trata de los textos apócrifos que se empeñaron en transmitir una versión diferente de la guerra de Troya. Fueron varios, siempre rodeados de leyendas o circunstancias absurdas. Por ejemplo, un tal Dictis de Creta habría dejado un *Diario de la guerra* depositado en su tumba; un terremoto que destruyó el sepulcro habría permitido encontrarlo y enviarlo *in continenti* al emperador Nerón. O cierto Dares el frigio, quien habría sido aliado de los troyanos, fue autor de una crónica antigriega que comenzó a circular en el siglo II d. C. Ambos relatos sobrevivieron e instalaron en un lugar de cierta respetabilidad literaria e inclusive histórica, las versiones a contracorriente del ciclo troyano. El Occidente medieval las conoció, las tomó a menudo por buenas y las adoptó algunas veces. En cuanto a Odiseo, según aquel corpus, había de tenerse lo o bien por un fabulador cuyas autobiografías no merecían ningún crédito ni interpretación moralizante, o bien por un individuo sin frenos a su capricho y a su loca propensión a las aventuras que, en otras catástrofes, lo habían conducido a un enfrentamiento mortal con Telégono, el hijo de Circe y del propio Odiseo. También, un erudito del siglo III, Filóstrato, escribió el *Heroico*, diálogo entre un mercader fenicio y un campesino de la Tróade en el que éste cuenta cómo Odiseo fue el gran falsificador de la guerra de Troya. Después de matar a Palamedes, inventor auténtico de cosas útiles para los hombres como el alfabeto, el faro, el ajedrez, la balanza, quien habría tenido además la idea de fabricar el caballo gigante, Ulises se amañó para tergiversar los hechos y convencer de su versión al incauto Homero (p. 47).

las mujeres. En la épica medieval es a menudo astuto y vil y Dante lo coloca entre los consejeros fraudulentos, aunque elevándole un canto que es probablemente la cúspide de toda la *Comedia* y de la literatura universal. (pp. 181-182)

Menciona *Trojius and Cressida* (1602) de Shakesperare, donde Ulises se plantea como un hábil e intrigante persuasor. Aclara que la figura de Ulises goza de una imagen más positiva entre los estoicos, como imagen de firmeza, que más tarde algunos verán como símbolo de la constancia cristiana y de la búsqueda de la salvación, como en la obra del francés Du Bellay (siglo XVI), o de Régnier en el siglo XIX. En la obra de Giraudoux, *La guerre de Troje n'aura pas lieu* (1935), Ulises es el héroe de la política, que modernamente se ha vuelto el destino, un destino de guerra que estalla por un incidente, dado que “en la Edad contemporánea la férrea necesidad del destino ha cedido el lugar a la arbitrariedad e insignificante del azar” (p. 182).

Para C. Magris, el gran interrogante sobre el destino de Ulises concierne a su regreso y/o a su ulterior partida. Esta temática aparece en la propia obra homérica: la partida que le profetiza Tiresias, una vez llegado a Ítaca o también en la *Divina Comedia* con el viaje de Dante. Para el escritor, los modernos y los contemporáneos, aparte de Joyce, retoman sobre todo el tema del no-retorno, de la imposibilidad para Ulises de permanecer en Ítaca después de su regreso: así, por ejemplo, el *Ulysses* de Tennyson (1842), o Pascoli en sus *Poemas conviviales* (1904): en “El último viaje” mucho después de haber regresado a Ítaca, Ulises parte de nuevo para volver a ver los lugares de su odisea y del significado de su vida, pero nada de allí tiene que ver con lo que había dejado. ‘El último viaje’ es una de las más radicales expresiones poéticas de esa identificación del viajar con la muerte o, al menos, de esa relación entre el viaje y la muerte” (2009, p. 184). D’Annunzio, en cambio, celebra en la figura de Ulises (*Maia*, 1903) su dimensión heroica<sup>23</sup>: “la infatigable fuerza del magnánimo corazón” y el arco grande del “Rey de Tempestades”, que el poeta invoca esperando saber tender también el suyo. Poco más tarde, Gozzano transforma a este rey en “un tal/ que dio con el vivir sencillo/ un muy deplorable ejemplo/ de infidelidad marital, / que vivió a bordo de un yate/ tocando entre dichosas brigadas/las playas más frecuentadas/ por las famosas cocottes/”. Homero y Dante son ironizados y parodiados, en la conciencia epigonal, tanto

---

<sup>23</sup> En otra reescritura mítica, en su versión de *Fedra* (1909), D’Annunzio convierte a la heroína en la versión femenina del superhombre nietschiano. Su Fedra es un ser rebelde y despiadado, que atenta sistemáticamente contra la opresión, la divinidad y las virtudes cristianas, y no responde a códigos morales preestablecidos.

que a los modernos y a los contemporáneos ya no les resulta posible la gran poesía heroica, sino solamente su parodia. Aún más radical en esta senda de la “desheroización” está el *Capitán Ulises* de Alberto Savinio (1925), pirandellianamente teatro dentro del teatro, donde el autor imagina que hace visitar a Ulises el escenario en el que se recitará su historia.

Entre los autores europeos del siglo XX, C. Magris menciona también a A. Moravia: “la *Odisea* se vuelve el guion cinematográfico de un film homónimo; operación de reescritura al cubo del mito, su refuncionalización en otro contexto, en otra técnica, ulterior pérdida del aura mítica” (p. 180). Otro autor italiano, el triestino Renzo Rosso, en *Hombres claros* (1974), vuelve a narrar el capítulo final de la historia de Ulises, extrayendo de ella lo que

Homero había intuido, pero que nadie había captado con tanta fuerza o sea el inicio de una despiadada parábola histórica que lleva la civilización a crecer destruyendo la pequeña, insignificante, pero tierna vida acostumbrada, arrastrando a una espiral de violencia, de dominio, de genial grandeza y cruel eficiencia, de potencia metafísica y técnica; una espiral que exalta, celebra, trastorna al mundo y al hombre mismo, marcando el destino de Occidente y al fin y al cabo, del mundo. (2009, p. 190)

C. Magris se detiene también en autores latinoamericanos, como la novela *El síndrome de Ulises* (2006) del colombiano Santiago Gamboa, que narra la odisea de un expatriado latinoamericano. Este Ulises exiliado en París no retorna porque quiere agotar todas las experiencias y posibilidades de exilio, o sea, no regresar nunca (pp. 182-193).

Pero no sólo la literatura se ha apropiado del mito de Odiseo, también lo ha hecho el cine en numerosas ocasiones. Así, en 1905, Georges Méliès realizó la que probablemente fuera la primera de muchas películas sobre Odiseo: *L'Île de Calypso: Ulysse et le géant Polyphème*. Tampoco hay que olvidar *Ulises* (1954), de Mario Camerini, protagonizada por Kirk Douglas –de la que hablaremos más adelante- o la particular visión del mito, más cercana a nosotros, ofrecida por los hermanos Coen en *O'Brother* (2000), ambientada en la América de la Gran Depresión. Por último, Theo Angelopoulos, en *La mirada de Ulises* (1995), presenta el viaje del héroe como trasfondo del camino que emprende un cineasta a lo largo de su Grecia natal, buscando esa mirada original, ese paraíso perdido abandonado al dejar la niñez. Y, como curiosidad, en 1981 se realizó la serie francojaponesa de dibujos animados para televisión, *Ulises 31*, que combinaba personajes y argumentos inspirados en *Odisea* con elementos de la ciencia ficción.

En el plano de la filosofía, durante los años 40, Theodor Adorno y Max Horkheimer realizaron la interpretación del mito de Odiseo que más ha influido en la segunda mitad del siglo pasado. En el primer capítulo de su obra *Dialéctica de la Ilustración*, definen la Razón como un instrumento de dominio de la Naturaleza y tratan la figura de Odiseo como el símbolo inaugural de este concepto. Ulises ya no expone su fuerza sino su inteligencia, por lo tanto es el creador de la nueva razón occidental, que en literatura tiene su reflejo en la aparición del género novelesco. Para estos autores, los poemas homéricos y, en concreto, *Odisea*, en cuanto que marcan la llegada al uso de la razón, marcan también el comienzo del período ilustrado de la humanidad occidental, caracterizada por un despotismo de la racionalidad y una inhibición de la inmensa riqueza vital del hombre. Odiseo es el héroe mítico que destruye el mito con el Iluminismo, según esta célebre interpretación.

En el campo de la psicología, Jacinto y Pilar Choza (1996) abordan el estudio de la figura de Odiseo como un arquetipo de la existencia humana, porque el héroe griego le da unidad y continuidad a una pluralidad de experiencias comunes a los seres humanos, que los autores enuncian en veintiocho posibilidades<sup>24</sup>. Se trata de indicar las encrucijadas de la existencia humana, donde el hombre se gana o se pierde a sí mismo, siguiendo el gran relato de la cultura griega. Para estos autores, las encrucijadas son experiencias arquetípicas en las que necesidades y capacidades innatas, fuerzas físicas y psíquicas de la especie, de la naturaleza humana, encuentran expresión y realización y así crean un universo cultural, en el cual se juega la individualidad y la madurez de cuantos lo llevan a cabo.

---

<sup>24</sup> Las veintiocho encrucijadas que Choza va desarrollando a lo largo de su obra son: Salir de casa e irse lejos a ganarse la vida. Olvidarse quién es uno y adónde iba (comer la flor de loto). Encontrarse con lo salvaje inhumano, con lo precivil y prelingüístico (Polifemo). Enfrentarse con unas fuerzas de la naturaleza que no se pueden controlar. Ser devorado por unos “semejantes” (los antropófagos lestrigones). Quedar hechizado por una mujer que seduce y sojuzga (Circe). Inquirir por el mundo de los muertos, el más allá y el futuro. Recibir la ayuda de la mujer seductora. Rechazar la seducción (rechazar el canto de las sirenas). Encontrarse ante una alternativa insuperable (Escila y Caribdis). Transgredir la prohibición y ser castigado, vivir un naufragio. Ser socorrido por la joven que induce la nostalgia de lo bueno y de lo propio. Enfrentarse a la adversidad y al destino con la habilidad técnica y profesional que se tiene. Ser acogido en un ambiente benévolo, en un hogar ajeno. Disfrutar de una paz donde poder recogerse sobre sí. Contar uno su vida a los demás y a sí mismo la experiencia del relato, de la poesía, de la sinceridad y de la verdad. Volver al propio ambiente después de cambiar mucho, casi transformado en otro. Ser acogido sin ser recogido. El encuentro con los hijos. El reconocimiento entre los padres y los hijos. No alcanzar el reconocimiento deseado en la propia casa. Sentirse menospreciado en la propia casa. Ser reconocido por las cicatrices. Ansiar la venganza y experimentar la soberanía de la conciencia. Demostrar lo que se es mediante lo que se puede hacer y lo que se tiene. Luchar por la justicia y recuperar lo propio. El reconocimiento conyugal y retorno celebrado con fiestas. Encuentro con el padre y reconocimiento paterno. Retorno a la vida ordinaria, al margen de la epopeya y de la historia.

Ulises es un arquetipo de la existencia humana. No sólo un arquetipo de las fases de la infancia, como lo son los protagonistas de los cuentos infantiles. No sólo un arquetipo de las fases de la juventud, la madurez y la ancianidad. Y no sólo un arquetipo del paso de la prehistoria a la historia, o de la naturaleza selvática y prelingüística a la naturaleza civil y alfabetizada”. (pp. 12-13)

## **II.5. El mito de Odiseo en *Il disprezzo***

A. Moravia, como otros tantos escritores de su tiempo, recurrió al mito de Odiseo con el fin de indagar en la profunda crisis existencial en la que se sumía el hombre de la segunda posguerra. Mediante las distintas transposiciones cinematográficas planteadas en la obra acerca de *Odisea*, se exponen las diferentes resemantizaciones de este mito, a través de las cuales director, productor y guionista revelan sus particulares concepciones del mundo y del hombre. Cabe aclarar que estos aspectos serán abordadas en el III capítulo y, específicamente, en el IV, que dedicaremos íntegramente al cine.

Pero del mito de Odiseo también se ha apropiado el narrador como un mecanismo sobre cuyo eje monta la construcción de los personajes moravianos, en clara vinculación especular con los del mito griego; para su análisis hemos vertebrado dos ejes:

- Riccardo-Emilia como dobles de Odiseo-Penélope
- El motivo del viaje en *Odisea* y en *Il disprezzo*.

### **II.5.1. Riccardo-Emilia como dobles de Odiseo-Penélope**

A efectos de plasmar sus personajes, el narrador protagonista se construye a sí mismo y a su esposa Emilia a través de una serie de dobles, que operan exclusivamente en su subjetividad. De ninguna manera la joven se percibe a sí misma como un doble de Penélope, puesto que no cabría dentro de su espíritu, más bien pragmático y poco adepto a esta suerte de especulaciones.

Para analizar estas proyecciones interiores, seguiremos el marco teórico aportado por D. Maldavsky en un estudio acerca del doble, “Los dobles, la ligadura pulsional y los procesos subjetivos” (2000, pp. 61-97)<sup>25</sup>. Comienza explicando que en “Introducción al narcisismo” (1914), Freud describe cuatro tipos de elección narcisista de objeto. Ellas se atienen a alguno de estos criterios:

- 1) Lo que yo desearía ser,

---

<sup>25</sup> Tomamos los estudios de un psicoanalista, David Maldavsky, ya que consideramos, se hallan en consonancia con la perspectiva psicoanalítica, muy en boga en los tiempos de escritura de *Il disprezzo*.

- 2) lo que yo soy,
- 3) lo que yo fui,
- 4) lo que ha salido de mí mismo.

El investigador toma estas modalidades diferenciales y las aplica a la categorización de los dobles. Podemos considerar, entonces, cuatro tipos de dobles<sup>26</sup> –vinculados con la conjugación del verbo “ser”- a los que designamos, respectivamente, como:

- a) ideal (lo que yo desearía ser),
- b) idéntico (lo que yo soy),
- c) anterior (lo que yo fui) y
- d) generado por desasimiento (lo que ha salido de mí como un hijo o un libro).

Establecemos entonces las siguientes correspondencias identitarias:

a) El doble ideal:

-Odiseo, como proyección ideal de Riccardo<sup>27</sup>.

- la Penélope del cineasta Rheingold, como proyección ideal de Emilia.

b) El doble idéntico: la Penélope posthomérica u homérica, en sus aspectos ambiguos, como proyección de Emilia en la actualidad, la que ya no ama.

c) El doble anterior (e ideal también en este caso): la Penélope homérica, en su versión de fidelidad y abnegación, como proyección de Emilia en el pasado.

d) El doble generado por desasimiento: la creación literaria, es decir la novela que el lector acaba de leer, en la cual Riccardo vierte sus memorias, como narrador intra-homodiegético.

## **II.5.2. El primer problema: la figura de Penélope, ¿un arquetipo de la esposa fiel?**

La versión homérica de Penélope es la de una idealizada esposa fiel. Numerosas virtudes la engalanan. Así, cuando Odiseo se despide de Calipso expresa: “...sé muy bien cuán-

---

<sup>26</sup> El motivo del doble posee una extensa trayectoria, que ha inspirado a numerosos escritores e investigadores. Se han ocupado del tema: desde una perspectiva psicoanalítica, Sigmund Freud en *Lo siniestro*; Otto Rank en *El doble* y Jacques Lacan en sus *Escritos*; desde una óptica literaria, Ralph Tyns, en *Doubles in Literary Psychology*; Tzvetan Todorov en su conocida *Introducción a la literatura fantástica*; Rosemary Jackson en *Fantasy, literatura y subversión*, y Max Milner en *La fantasmagoría*. El enfoque antropológico del tema ha sido encarado por James Frazer en *La rama dorada* (Capano, 2007, p. 63).

<sup>27</sup> Nos centraremos básicamente en las figuras de Emilia y Penélope. El doble Ulises-Riccardo lo trataremos someramente en este apartado, pues se complementará con lo analizado en el capítulo IV en el subtítulo “La transposición de Molteni: ¿una versión fiel a Homero?”

to te es inferior la sabia Penélope en figura y en estatura al verla de frente” (οἶδα καὶ αὐτὸς/πάντα μάλ’, οὐνεκα σεῖο περίφρων Πηνελόπεια/εἶδος ἀκιδνοτέρη μέγεθός τ’ εἰσάντα ιδέσθαι, *Odisea* 5, vv. 215-217). Si bien Penélope no puede ser superior, se afirma que es *períphron*, es decir, “sabia”. A esto se le agregará otra virtud: su excelencia en el tejer, símbolo de la labor doméstica. Como sabemos, para dilatar el momento de elegir marido entre los pretendientes, había inventado el ardid del sudario para su suegro. Hecho doblemente meritorio puesto que, por un lado prueba su devoción filial y marital y, por el otro, su habilidad textil. La reina se nos aparece en la obra como una mujer bella, sabia, trabajadora y, además, silenciosa, obediente y respetuosa de la autoridad masculina: en ausencia del marido, sigue sin discusiones la autoridad del hijo.

Para G. Zecchin (2010), *Odisea* se atreve a proponer un *kléos* propio de las mujeres, un *kléos gunaikon*. En el canto 24 de *Odisea*, cuando Agamenón percibe la llegada al Hades de los pretendientes muertos, aparece un discurso “extravagante y transgresor”. Agamenón, el asesinado, la víctima de un personaje consanguíneo de Penélope sostiene:

“ὄλβιε Λαέρταο πάϊ, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,  
ἦ ἄρα σὺν μεγάλῃ ἀρετῇ ἐκτίσω ἄκοιτιν.  
ὡς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πηνελοπείῃ,  
κούρη Ἰκαρίου: ὡς εὖ μέμνητ’ Ὀδυσῆος,  
ἄνδρὸς κουριδίου: τῶ οἱ κλέος οὐ ποτ’ ὀλεῖται  
ἦς ἀρετῆς, τεύξουσι δ’ ἐπιχθονίοισιν ἀοιδῆν  
ἀθάνατοι χαρίεσσαν ἐχέφρονι Πηνελοπείῃ,  
οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα,  
κουριδίον κτείνασα πόσιν, στυγερῇ δέ τ’ ἀοιδῇ  
ἔσσειτ’ ἐπ’ ἀνθρώπους, χαλεπὴν δέ τε φῆμιν ὀπάσσει  
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἦ κ’ εὐεργὸς ἔησιν.”

[¡Feliz hijo de Laertes, Odiseo de múltiples recursos! Ciertamente, acertaste a poseer una esposa de gran virtud. ¡Qué excelentes sentimientos ha tenido la irreprochable Penélope, hija de Icario! ¡Cómo ha guardado bien la memoria de Odiseo, del esposo de su tierna juventud! La gloria de su excelencia jamás morirá y los inmortales compondrán para los hombres que habitan la tierra un gozoso canto en honor de la sensata Penélope. No meditó inicuas acciones como la hija de Tindaro, quien dio muerte al marido de su tierna juventud, por lo cual obtendrá un canto detestable entre los hombres, pues no sólo acarreará una fama nefasta a las débiles mujeres en general; sino también a la que pudiera ser virtuosa (*Odisea*, 24, vv. 192-202)<sup>28</sup>.]

G. Zecchin explica que el encomio de Penélope se desarrolla en dos grupos paralelos de versos: la primera parte, del v. 194 al 198 está dedicada específicamente a Penélope; la

<sup>28</sup> Transcribo la traducción consignada en el artículo de Zecchin.

segunda, vv. 199-202, plantea el modelo negativo de Clitemnestra, la razón por la cual Agamenón no puede ser invocado como ὄλβιος (feliz). Esta alabanza consiste en una construcción poética similar a la que los héroes han recibido, en parangón con Aquiles, quien recibió su treno de parte de las Musas. Ella posee condiciones masculinas: es dueña de sí, sensata y conservadora de su ἀρετή (excelencia) (2010, pp. 8-9).

Invocado por Agamenón, Odiseo es la audiencia interna para ese gozoso canto en honor de su esposa, y los solemnes tonos de este encomio establecen una supremacía de *Odisea* sobre toda la tradición épica. Extrema y moderna reverencia: un personaje épico escucha el canto sobre otro consagrado como héroe, pero ese héroe no es varón, sino una simple mujer (p. 10).

No obstante la laudable presentación de la reina en *Odisea*, existe cierto número de tradiciones locales o posteriores que difieren notablemente de la versión homérica. En el “Epítome” de la *Biblioteca* de Apolodoro (1987) leemos:

...algunos dicen que Penélope, seducida por Antínoo, fue enviada por Odiseo a su padre Icario y que cuando se encontró en Mantinea de Arcadia, dio a luz, de Hermes, a Pan. Otros en cambio cuentan que por causa de Anfinomo murió allí mismo a manos de Odiseo, pues había sido seducida por aquél. (7, 38, pp.143)

Siguiendo la tradición de Mantinea, reportada por Pausanias (8,12, pp. 5 y ss.), Penélope, después del retorno de Odiseo, habría sido desterrada de Ítaca por infidelidad y luego de un largo exilio, primero en Esparta y después en Mantinea, habría muerto en esta ciudad, donde se encontraría su tumba. Cicerón, en *Sobre la naturaleza de los dioses* (3, pp. 22,46), recuerda la tradición según la cual, luego de unirse a Hermes, habría engendrado al dios Pan y, según las notas de Juan Tzetzes (110-1180) en el poema *Alejandra*, de Licofrón de Calcis, se llega a considerar a Pan como engendrado por todos los pretendientes.

E. Cantarella (2004) plantea que *Odisea* no es ajena a esta visión, ya que también Penélope se presenta como una figura ambigua, y añade que, aunque parezca sorprendente, su pudicia y fidelidad caen bajo sospecha más de una vez. Recapitula así una serie de escenas que prueban esta hipótesis. Si bien la reina sufre y llora por la lejanía de su marido y por lo incierto de su destino, y se desespera ante la idea de una nueva boda, este llanto se alterna con momentos de replanteos, en los que parece reconsiderar la hipótesis de volver a contraer nupcias. Esto no es difícil de comprender, puesto que para una mujer, permanecer sola era absolutamente impensable y, por ende, los pretendientes la forzaban constantemente a elegir. Penélope se hallaba privada de todo poder -no en el sentido de poder político,

que era exclusivamente masculino- sino del poder de decidir acerca de su propia vida. Como toda mujer, carecía de autonomía, aunque en la práctica ni su padre Icaro ni Telémaco intervienen en sus decisiones. Su hijo le aconseja tomar marido, pero no la fuerza. Y es en este aspecto en que E. Cantarella observa en el personaje el doble juego: por un lado propone la decisión de la boda con la excusa del tejido, por el otro, ilusiona a los pretendientes haciendo a escondidas promesas a cada uno de ellos. Dice Antinoo: "...ya es éste el tercer año, y con rapidez se acerca el cuarto, desde que aflige el corazón en el pecho de los aqueos. A todos da esperanzas y hace promesas a cada pretendiente enviándole recados..." (ἤδη γὰρ τρίτον ἐστὶν ἔτος, τάχα δ' εἴσι τέταρτον./ἐξ οὗ ἀτέμβει θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν./πάντας μὲν ῥ' ἔλπει καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστῳ/ἀγγελίας προῖεῖσα,...*Odisea* 2, vv. 89-82)<sup>29</sup>. Si bien el juicio de Antínoo podría no ser confiable por hallarse involucrado en la cuestión, sí lo es el de Atenea, que refuerza esta hipótesis. En Esqueria, cuando esta diosa exhorta a Odiseo a retornar a la patria, no duda en decirle que su mujer "da esperanzas a todos y hace promesas a cada uno enviándoles recados" (πάντας μὲν ῥ' ἔλπει καὶ ὑπίσχεται ἀνδρὶ ἐκάστῳ/ἀγγελίας προῖεῖσα,...*Odisea* 13, vv. 380-381)<sup>30</sup>. De otro de los pretendientes, Anfínomo, dice Homero, contribuyendo a sembrar más dudas: "...era quien más agradaba a Penélope por sus palabras, pues estaba dotado de buenas mientes" (μάλιστα δὲ Πηνελοπεΐη/ἦνδανε μύθοισι: φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσιν:*Odisea*, 16, vv. 398-399).

Por otro lado, Telémaco expresa de modo claro la tentación de Penélope a tomar marido: "su ánimo anda cavilando en su interior si permanecerá junto a mí y cuidará de su casa por vergüenza del lecho de su esposo y de las habladurías del pueblo, o si se marchará ya en pos del más excelente de los aqueos que la pretenda y le ofrezca más riquezas" (μητρὶ δ' ἐμῆ δίχα θυμὸς ἐνὶ φρεσὶ μερμηρίζει/ἢ αὐτοῦ παρ' ἐμοί τε μένη καὶ δῶμα κομίζη./75εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν./ἦ ἤδη ἄμ' ἔπηται Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος/μνᾶται ἐνὶ μεγάροισιν ἀνὴρ καὶ πλεῖστα πόρησιν.*Odisea*, 16, vv. 73-77).

En el canto 18, Penélope, sin razón aparente (otro de sus momentos de ambigüedad) decide acercarse a los pretendientes que están en el banquete y se indigna del modo poco urbano con que tratan a Odiseo, que posee el aspecto de un mendigo. Duramente los amonesta pero, a su vez, les comunica que se acerca el día en que prestará consentimiento a

<sup>29</sup> Homero (1996) *Odisea*. Madrid: Cátedra, 1997.

<sup>30</sup> Naturalmente se trata de una repetición épica formular, pero la diferencia de contextualización y de hablante le otorga un valor de verosimilitud peculiar. Cfr. Goldhill, S. (1988, pp.1-31)

casarse: y en este momento lamenta que en otro tiempo los cortejantes acostumbraban llevar regalos, y éstos, en cambio, devoraban los bienes de su marido. Inmediatamente, los pretendientes le ofrecen peplos, fibras de oro, collares, pendientes de perlas, que la reina se guarda bien de rechazar; por el contrario, se retira rápidamente a sus aposentos con sus criadas, para ponerlos a resguardo. En suma, Penélope parece seriamente estar pensando en volver a casarse, como ella misma declara en un diálogo con el propio Odiseo-mendigo. En el canto 19, Odiseo, vestido de vagabundo, llega a su palacio luego de veinte años y encuentra que los pretendientes que se han apoderado de él, se burlan y maltratan a su dueño. Penélope, en sus aposentos, se entera de este hecho y se indigna, pues también un mendigo es un huésped y, además, como éste viene de lejos, podría dar noticias de Odiseo. La reina desea hablar con él y contarle sus sufrimientos.

ὥς καὶ ἐμοὶ δίχα θυμὸς ὀρώρεται ἔνθα καὶ ἔνθα,  
 ἢ ἐ μένω παρὰ παιδὶ καὶ ἔμπεδα πάντα φυλάσσω,  
 κτῆσιν ἐμήν, δμῶάς τε καὶ ὑπερεφές μέγα δῶμα,  
 εὐνήν τ' αἰδομένη πόσιος δήμοιό τε φῆμιν,  
 ἢ ἤδη ἄμ' ἔπωμαι Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος  
 μνᾶται ἐνὶ μεγάροισι, πορῶν ἀπερείσια ἔδνα.

...así también mi ánimo vacila entre permanecer junto a mi hijo y guardar todo intacto, mis bienes y esclavas y la casa grande de elevada techumbre, por vergüenza al lecho conyugal y a las habladurías del pueblo, o seguir a aquel de los aqueos que sea el mejor y me pretenda en el palacio entregándome innumerables presentes de boda. (*Odisea*, 19, vv.524-529).

En suma: es posible que los pretendientes digan la verdad cuando se quejan de que Penélope envía mensajes a cada uno de ellos para convencerlos de ser el único elegido. La fidelidad a ultranza constituye sólo una de las vestiduras o apariencias de la reina de Ítaca, de la cual, es posible, entonces, captar otra imagen diversa. En realidad, deseosa de volver a contraer matrimonio, no toma ninguna decisión porque, como explícitamente declara, teme en mucho la *demoio phemin*, la reprobación popular (*Odisea* 19, 524-529; 16, 73-77).

En numerosas ocasiones la esposa de Odiseo se acerca innecesariamente a los pretendientes, concedora del efecto que su presencia y su belleza generan en sus exaltados espíritus, y hasta parece querer provocarlos. Pero lo que más sorprende es la decisión de organizar la competencia del arco para elegir nuevo marido. A esa decisión, acerca de la que afirma hacerla sufrir tanto, llega justamente en el momento en que se entera de que Odiseo

no sólo está vivo sino a punto de retornar. Telémaco le reveló haberse enterado de que su padre no llegó aún a Ítaca porque fue demorado por Calipso (*Odisea*, 18, vv. 142-146). Teoclimeno, el adivino, ha predicho la muerte de los pretendientes (*Odisea*, 20, vv. 142-146) y el propio Odiseo, vestido de mendigo, ha interpretado un sueño de su esposa, en el que vale la pena detenerse. Cuenta la reina que, después de tantos años, no puede ya resistir a la presión de los pretendientes y, hasta el hijo, ya crecido, desea que se decida por un nuevo marido para expulsarlos a todos ellos. Pero la reina solicita una opinión del huésped y, además, le pide que interprete un sueño perturbador:

χῆνες μοι κατὰ οἶκον ἐείκοσι πυρὸν ἔδουσιν  
ἐξ ὕδατος, καί τέ σφιν ἰαίνομαι εἰσορόωσα:  
ἐλθὼν δ' ἐξ ὄρεος μέγας αἰετὸς ἀγκυλοχείλης  
πᾶσι κατ' αὐχένας ἦξε καὶ ἔκτανεν: οἱ δ' ἐκέχυντο  
ἄθροοι ἐν μεγάροις, ὁ δ' ἐς αἰθέρα διὰν ἀέρθη.  
αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖον καὶ ἐκώκυον ἐν περ ὄνειρῳ,  
ἀμφὶ δ' ἔμ' ἠγερέθοντο ἐϋπλοκαμῖδες Ἀχαιαί,  
οἴκτρ' ὀλοφυρομένην ὃ μοι αἰετὸς ἔκτανε χῆνας  
' ἄψ δ' ἐλθὼν κατ' ἄρ' ἔζ' ἐπὶ προὔχοντι μελάθρῳ,  
φωνῆ δὲ βροτέῃ κατερήτυε φώνησέν τε:  
θάρσει, Ἰκαρίου κούρη τηλεκλειτοῖο:  
οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται.  
χῆνες μὲν μνηστῆρες, ἐγὼ δέ τοι αἰετὸς ὄρνις  
ἦα πάρος, νῦν αὖτε τεδὸς πόσις εἰλήλουθα,  
ὃς πᾶσι μνηστῆρσιν ἀεικέα πότμον ἐφήσω

...veinte gansos comían en mi casa trigo remojado con agua y yo me alegraba contemplándolos, pero vino desde el monte una gran águila de corvo pico y a todos los rompió el cuello y los mató, y ellos quedaron esparcidos por el palacio, todos juntos, mientras el águila ascendía hacia el divino éter. Yo lloraba a gritos, aunque era un sueño, y se reunieron en torno a mí las aqueas de lindas trenzas, mientras me lamentaba quejumbrosamente de que el águila me hubiera matado a los gansos. Entonces volvió ésta y se posó sobre la parte superior del palacio y, llamando con voz humana, dijo: "Cobra ánimos, hija del muy celebrado Icaro, que no es un sueño, sino visión real y feliz que habrá de cumplirse. Los gansos son los pretendientes y yo antes era el águila, pero ahora he regresado como esposo tuyo, yo que voy a dar a todos los pretendientes un destino ignominioso (*Odisea* 19, vv. 536-550).

La elucidación del sueño no es compleja, en realidad, excepto el número de las ocas mucho menor que el de los pretendientes. Su sentido es evidente: Penélope puede permanecer tranquila, puesto que el águila es su marido que está por volver y, como las ocas, los pretendientes serán exterminados por completo. Pero, extrañamente, la reina comunica en este punto que acaba de organizar un concurso y que se concederá como esposa al vence-

dor, es decir, quien logre tender el arco de Odiseo y lanzar con él una flecha que atravesase las doce hachas que el rey de Ítaca había instalado en el palacio. Odiseo-mendigo la anima a continuar el proyecto, ya que para él sería la mejor ocasión para tomarse venganza, aunque su mujer no puede conocer su plan. ¿Por qué después de tanta resistencia decide contraer nupcias, justo cuando se le plantea el retorno tan anhelado de su marido? Una vez más, se pone en relieve el comportamiento ambiguo de Penélope, al punto tal que otros personajes someten a duda la paternidad de Telémaco, comenzando por Atenea. Cuando ésta exhorta al joven a viajar a Pilo para buscar noticias de su padre, la diosa condiciona el éxito del viaje, al hecho de que realmente sea hijo de Odiseo: “Pero si no eres hijo de aquél y de Penélope, no tengo esperanza de que lleves a cabo lo que meditas” (εἰ δ’ οὐ κείνου γ’ ἐσσι γόνος καὶ Πηνελοπείης,/οὐ σέ γ’ ἔπειτα ἔολπα τελευτήσῃν, ἄ μνοιῶς. *Odisea*, 2, vv. 274-275). La misma duda expresa sin rémora el anciano Néstor: “... el divino Odiseo era muy superior en toda clase de astucias, tu padre, si es que verdaderamente eres descendencia suya” (ἐπεὶ μάλα πολλὸν ἐνίκα δῖος Ὀδυσσεὺς/παντοίοισι δόλοισι, πατὴρ τεός, εἰ ἐτεόν γε/κείνου ἔκγονός ἐσσι,...*Odisea* 3, vv.122-123). El propio Telémaco aparece inseguro de su ascendencia. Interrogado por Atenea que, vestida de huésped, le pregunta si es verdaderamente el hijo de Odiseo, prudentemente le responde: “Mi madre asegura que soy hijo de él; yo, en cambio, no lo sé; que jamás conoció nadie por sí mismo su propia estirpe” (μήτηρ μὲν τέ μέ φησι τοῦ ἔμμεναι, αὐτὰρ ἐγὼ γε/οὐκ οἶδ’ : οὐ γάρ πώ τις ἐὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω. *Odisea*, 1, vv. 215-216). Como si no alcanzara, hasta Odiseo parece abrigar alguna duda: “Te voy a decir otra cosa –y tú ponla en tu interior-: si de verdad eres mío y de mi propia sangre, que nadie se entere de que Odiseo está en su casa” (ἄλλο δέ τοι ἐρέω, σὺ δ’ ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν,/εἰ ἐτεόν γ’ ἐμός ἐσσι καὶ αἵματος ἡμετέροιο,/μή τις ἔπειτ’ Ὀδυσῆος ἀκουσάτω ἔνδον ἐόντος, *Odisea*, 16, vv. 300-304).

Para E. Cantarella, si bien las dudas sobre la paternidad existen siempre, las referidas a Penélope son demasiadas. Por lo tanto, dudar de sus célebres virtudes parece, en definitiva, más que lícito. Sin embargo, para la investigadora italiana, la crítica, sólidamente anclada al mito de la fidelidad, ha intentado descartar toda sospecha, recurriendo habitualmente a complicadas explicaciones psicológicas y, cuando estas no bastaban, al *deus ex machina* en las interpolaciones o a la hipótesis de leyendas diversas y mal amalgamadas.

Por otra parte, Penélope se nos presenta como una mujer extraña y poco confiable. De ella desconfían las dos personas que más deberían estimarla: su hijo y su marido. Ya en Ítaca, Odiseo revela su identidad primero a Telémaco (*Odisea*, 16, vv. 188-189), luego a Euriclea (sólo después de haber sido reconocido por una cicatriz (*Odisea*, 19, vv. 466-477) y recién al final a Penélope, cuando ya la venganza se ha cumplido y los pretendientes fueron exterminados. ¿Por qué esta actitud? La respuesta es simple: Penélope es una mujer y de las mujeres hay que desconfiar siempre.

Por eso, aunque colmada de virtudes, no deja de ser una mujer, y por consiguiente, no fiable. Recordemos, además, que Atenea se le aparece en sueños a Telémaco, cuando éste se encuentra en Esparta buscando noticias de su padre, y lo exhorta a regresar pronto al hogar. Cuando vuelve a casa, dice Atenea a Telémaco: “Guárdate de que no se lleve de casa, contra su voluntad, algún bien. Pues ya sabes cómo es el alma de una mujer: está dispuesta a acrecentar la casa de quien la despose olvidando y despreocupándose de sus primeros hijos y de su esposo, una vez que ha muerto” (μή νύ τι σεῦ ἀέκητι δόμων ἐκ κτήμα φέρηται./οἴσθα γὰρ οἶος θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι γυναικός:/κεῖνου βούλεται οἶκον ὀφέλλειν ὅς κεν ὀπίη./παίδων δὲ προτέρων καὶ κουριδίῳ φίλοιῳ/οὐκέτι μέμνηται τεθνηκότος οὐδὲ μεταλλά./ἀλλὰ σύ γ’ ἐλθὼν αὐτὸς ἐπιτρέψειας ἕκαστα/δμῶων ἢ τίς τοι ἀρίστη φαίνεται εἶναι./εἰς ὃ κέ τοι φήνωσι θεοὶ κυδρὴν παράκοιτιν. *Odisea*, 15, vv. 19-26).

Infiel, voluble, interesada. Más allá de las palabras elogiosas y de las expresiones verbales de afecto y estima, he aquí cómo es para el hombre homérico, incluso la mejor de las mujeres. Tal vez a la luz de estas consideraciones se pueda comprender mejor la volubilidad de Penélope. Estas ambigüedades se deben en parte a las contradicciones entre la función didáctica de la poesía épica y la mentalidad de quien escuchaba (y del mismo aedo). Dada su función de formación cultural, la poesía debía representar una mujer que simbolizara todas las virtudes femeninas. A Penélope le tocó en suerte ocupar ese lugar. Pero el mundo en que esta poesía desarrollaba su función desconfiaba profundamente de las mujeres. Penélope, en sus ambigüedades, parece reflejar esa contradicción. Por un lado (predominantemente) Penélope era el modelo; por el otro (de cuando en cuando, pero con cierta frecuencia) era una mujer, con todos los rasgos y defectos que los hombres homéricos pensaban que las mujeres poseían.

### II.5.3. Emilia Molteni, ¿una nueva Penélope?

En el ensayo “Risposta a 9 domande sul romanzo”, cuando le preguntan a A. Moravia si la novela-ensayo está destinada a reemplazar a la novela de pura representación, responde

Il romanzo saggistico abbastanza curiosamente non ha niente a che fare con il romanzo a tesi dell’ottocento. Il romanzo saggistico nasce dall’evoluzione della tecnica narrativa e più precisamente dall’impossibilità della terza persona sostituita ormai sempre più spesso con la prima. Questa sostituzione, nella storia recente del romanzo, sta a indicare il momento in cui la crisi generale delle arti ossia del rapporto tra l’artista e la realtà, colpisce anche la narrativa. Infatti: la terza persona sottintendeva la rappresentazione oggettiva e la credenza nell’esistenza dell’oggetto, credenza condivisa così dal romanziere come dal lettore. Ma dal momento in cui il rapporto con la realtà entra in crisi e la realtà stessa si fa oscura, problematica e inafferrabile, la terza persona si rivela come una convenzione, cioè qualche cosa che rende impossibile l’illusione e l’incanto della rappresentazione romanzesca. Ora le convenzioni sono sopportabili soltanto se fondate su qualche cosa di profondo e di reale. La convenzione che faceva dire durante l’Ottocento: “Egli pensò” era fondata su una scala di valori che consentiva di credere all’esistenza di una realtà obbiettiva. Crollata questa scala di valori, dire: “Egli pensò” si riveli come una convenzione vuota e insopportabile. Donde la necessità di dire invece: “io pensai” che risponde esattamente alla concezione attuale della realtà come qualche cosa che non si sa se esista e che, in ogni modo, esiste soltanto per ogni uomo preso singolarmente, caso per caso e senza pregiudizio di altre realtà del tutto diverse.

Ma la prima persona è un veicolo che consente l’indefinito allargamento e approfondimento del romanzo. Mentre infatti è molto difficile e comunque artificioso e spesso noioso far dire ad un personaggio in terza persona troppe più cose che non consenta la sua azione[...], è molto facile e del tutto legittimo che il personaggio in prima persona si abbandoni a riflessioni, ragionamenti e simili. [...] la prima persona permette di analizzarlo, di scomporlo e, in certi casi, addirittura di farne a meno. Ma analizzare, scomporre un oggetto invece di rappresentarlo immediatamente e drammaticamente è già scrivere un saggio o per lo meno mescolare il saggio alla rappresentazione. Da questo nasce che i romanzi in prima persona sono spesso più o meno saggistici. (1964, pp.290-291)

La novela-ensayo, no deja de ser curioso, nada tiene que ver con la novela tradicional de tesis del siglo XIX. La novela-ensayo nace de la evolución de la técnica narrativa y, con mayor precisión, de la imposibilidad e improbabilidad de la tercera persona, que ya se ve substituida cada vez con mayor frecuencia por la primera. En la historia reciente de la novela, dicha substitución señala el momento en que la crisis general de las artes, o sea de la relación entre el artista y la realidad, también afecta a la narrativa. En efecto, la tercera persona implicaba la representación objetiva y la fe en la existencia del objeto, fe compartida así por el novelista como por el lector. Pero desde el momento en que la relación con la realidad entra en crisis y la realidad misma se vuelve oscura, problemática e inasible, la tercera persona se convierte en una convención, o sea en algo que hace imposibles la ilusión y el encanto de la representación novelesca. Ahora bien, las convenciones son tolerables sólo si se basan en algo que sea profundo y real. La convención que durante el siglo XIX permitía decir “Él pensó”, se basaba en una escala de valores que autorizaba a creer en la existencia de una realidad objetiva. Destruida esta escala de valores, decir “él pensó” resultó una convención vacía e inaceptable. De aquí la necesidad de decir, en

cambio: “yo pensé”, que responde exactamente a la concepción actual de la realidad como de algo que no se sabe si existe y que, de todos modos, sólo existe para cada hombre aisladamente, caso por caso y sin prejuicio de otras realidades totalmente diferentes.

Pero la primera persona es un vehículo que consiente el indefinido ensanchamiento y ahondamiento de la novela. En efecto, en tanto que es difícil, artificioso y a menudo aburrido hace decir a un personaje en tercera persona más cosas que las que permite su acción, [...] es muy fácil y enteramente legítimo que el personaje se entregue en primera persona a reflexiones, razonamientos y digresiones. [...] la primera persona permite analizarlo [el objeto], descomponerlo y, en algunos casos, aun prescindir de él. Pero analizar, descomponer un objeto, en vez de representarlo inmediata y dramáticamente, ya es escribir un ensayo o, por lo menos, mezclar un ensayo con la representación. De ahí se origina que las novelas escritas en primera persona sean con frecuencia más o menos novelas-ensayo. (1967, pp. 215-216)

A. Moravia ha acudido en muchas de sus novelas, como *L'amore coniugale*, *La noia e il disprezzo*, al narrador intrahomodiegético, por lo que estas obras poseen claramente un valor ensayístico. Y uno de los conflictos que tratan de abordar es la problemática relación con lo femenino. Dentro de la realidad, concebida como “oscura, problemática e inasible”, la mujer constituye uno de sus aspectos clave que, como tal, participa de esas mismas características y, por lo tanto, deviene un “objeto” digno de analizar y descomponer. Es la tarea que emprenden en primera persona los protagonistas de las novelas citadas, en las que intentan desentrañar las causas del fracaso de sus relaciones amorosas, ubicando a la mujer en el centro de un meticuloso análisis de laboratorio. Es comprensible, entonces, que las figuras femeninas se planteen como seres tan ambiguos como la realidad misma y que además, al constituir una construcción subjetiva de estos narradores-amantes, al lector se le torne imposible -o al menos sumamente dificultoso- poder emitir un juicio claro sobre ellas.

De todas estas heroínas, una de las más ambiguas es Emilia Molteni. Lo que nos interesa fundamentalmente de la joven esposa, más que develar qué procesos interiores la aquejan, es lograr deconstruir la imagen anclada en la conciencia del narrador. Podemos observar que éste opera una construcción que se monta sobre un eje muy claro: la figura de Penélope. Al momento de redactar la novela, el narrador emprende la labor de delinear a sus personajes, para lo cual los sitúa en diálogo con los actantes homéricos, el rey de Ítaca y su esposa. La identidad de Emilia como doble de Penélope se entreteje sobre dos aspectos contradictorios: por un lado, la esposa fiel, amante de su hogar, la Emilia del pasado, la de los dos primeros años de matrimonio; y por otro, la Emilia del presente, la que ya no ama y acaba en atrapada en las redes de la infidelidad.

El matrimonio de Emilia y Riccardo responde a los cánones familiares de la época industrial, que abarca desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX. En este paradigma, el hombre y la mujer poseen dos espacios bien diferenciados como ideal familiar: mujeres y niños, en la casa, y los hombres, en el trabajo y en los negocios. El desarrollo de la industria, del comercio y la aparición de instituciones educativas acarrea este paradigma en el que el hombre puede acceder a la educación institucional, mientras que la mujer sólo aprende en su casa. Aquél debe aportar el salario para el bienestar propio y el de su familia y se considera –sobre todo en los 40- que el trabajo en la mujer va en detrimento de su feminidad. El matrimonio se basa en el amor y en la aceptación de los roles bien definidos para cada cónyuges. En consecuencia, el rol masculino es dual, ya que transita entre el hogar y la vida pública, pero de la mujer, en cambio, único, ya que debe desplegarse principalmente en el ámbito doméstico. Con el desarrollo de la industria, se genera una gran moviliación hacia las ciudades, la familia troncal debe dividirse, los hijos se emancipan y surge el modelo familiar imperante en esta época: la familia nuclear, la familia idealizada en la década del 50: se elige al cónyuge por amor y con libertad, la mujer es feliz si ve a su esposo y a sus hijos felices; los hijos no se tienen para someterlos, sino para amarlos y educarlos en libertad (Témpera de Devoto, 2009, p. 65). Éste es claramente el ideal de Riccardo, ese *sweet home*, que un buen día observa con impotencia cómo se va esfumando, sin explicación lógica alguna. Emilia y Riccardo se casaron libres y profundamente enamorados y si bien ella trabajaba, dejó de hacerlo para dedicarse plenamente a su hogar. Por eso, desde este modelo se comprende que Emilia no busque empleo a raíz de las dificultades económicas sufridas por el marido y que todo el peso del sostén del hogar recaiga exclusivamente sobre él. Se trata de un personaje concebido en concordancia con su tiempo y con el paradigma de familia ya comentada.

La Emilia de los dos primeros años de matrimonio se plantea en la conciencia del protagonista como encarnación de ese arquetipo de ama de casa modelo, que vive para mantener encendida la llama del hogar y para hacer feliz al marido:

Emilia ed io avevamo abitato, durante i primi due anni, in una grande stanza ammobiliata, presso un'affittacamere. Un'altra donna che Emilia, forse, non avrebbe sofferto di questa sistemazione provvisoria; ma nel caso di Emilia, penso che accettandola ella mi avesse fornito la maggior prova di amore che una moglie devota può dare al marito. Emilia era, infatti, quello che si chiama una donna di casa; ma nel suo amore per la casa piú che l'inclinazione naturale comune a tutte le donne; c'era, dico, qualche cosa di simile ad una

gelosa e profonda passione, quasi una fame, che oltrepassava la sua persona e pareva trarre la propria origine da una situazione ancestrale (Moravia, 1994, p. 17).

[Emilia y yo habíamos habitado, durante los dos primeros años de matrimonio, en un gran cuarto amueblado, en un edificio donde se alquilaban piezas. Otra mujer, tal vez, hubiera sufrido con este alojamiento provisorio; pero, en el caso de Emilia, pienso que al aceptarlo me dio la mayor prueba de amor que una mujer devota puede dar a su marido. Emilia era, en efecto, lo que se dice una mujer de su casa; pero en su amor por la casa existía, más que la inclinación natural común a todas las mujeres, existía, digo, algo similar a una celosa y profunda pasión, casi un apetito compulsivo, que iba más allá de su persona y parecía enraizar su origen en una situación ancestral<sup>31</sup>.]

En este sentido, no se plantean profundas diferencias con la Penélope homérica y su apego al hogar. El matrimonio de Odiseo y Penélope responde al modelo patriarcal de la Grecia antigua. En la familia patriarcal griega –modelo mucho más rígido que el anterior, sobre todo con las mujeres- se distinguen tres niveles de autoridad: la del amo, como dueño de la propiedad y de los esclavos; la del padre, con poder sobre los hijos; y la del esposo, con poder total sobre la esposa. Pero no solamente aparece la autoridad del esposo, sino que, en ausencia del padre, es el hijo quien define este poder masculino sobre su madre. Así, en *Odisea*, cuando Odiseo regresa al hogar en forma de mendigo, es su hijo Telémaco quien ordena a su madre ir a sus aposentos. El desafío de Odiseo consistirá, entonces, no sólo en retomar su poder como *basileus*, sino también como amo, padre y esposo, es decir, en los tres niveles domésticos, para lo cual deberá, como primer paso, exterminar a los pretendientes.

De igual modo, en *Il disprezzo*, el narrador italiano insiste en numerosas partes de la novela en el “spirito casalingo e raccolto” de su amada; es decir, un ser claramente ubicado en los espacios cerrados y femeninos del hogar. Otro rasgo de Emilia, al igual que la reina griega, es su discreción, su silencio: “ella faceva tutte queste cose in silenzio” (p. 19) [ella hacía todas estas cosas en silencio]. Podríamos aplicarle las mismas virtudes que E. Cantarella atribuye a Penélope: “bella, saggia, lavorative. È silenziosa, obediante e rispettosa dell’autorità maschile” (2004, p. 63) [bella, prudente, trabajadora. Es silenciosa, obediante y respetuosa de la autoridad masculina”.]

Por otra parte, el narrador expresa en un momento dado: “aggiungerò che quel giorno quella passione mi apparve legata e confusa con la sensualità, come si el fatto di averle

---

<sup>31</sup> Las traducciones de la obra de A. Moravia son mías. He utilizado la versión italiana que figura en la Bibliografía. A partir de la próxima cita sólo citaré las páginas correspondientes.

finalmente acquistato un appartamento mi avesse reso ai suoi occhi non soltanto piú amabile, ma anche, in senso tutto físico, piú vicino e piú íntimo (p. 20)” [agregaré que ese día, esa pasión se me apareció ligada y confundida con la sensualidad, como si el hecho de haberle comprado finalmente un departamento me hubiera convertido ante sus ojos, no sólo más amable, sino también, en sentido totalmente físico, más cercano y más íntimo]. La pasión de Emilia por la casa posee, además, un matiz erótico, puesto que constituye una ofrenda realizada por el hombre amado, por quien experimenta también una fuerte atracción carnal, a tal punto que el binomio esposo-casa, es decir, donador-don, en clara relación metonímica, termina constituyéndose en un unidad indisoluble; pero esta proyección esposo-casa se destruirá juntamente con el amor y Emilia no dudará en abandonar la casa, que, de nido acogedor, devendrá casa-prisión.

Además de custodia del hogar, esta nueva Penélope, atenta también al regreso de su esposo, lo recibe siempre con alborozo y experimenta amargura y soledad cada vez que, por razones laborales, él se ausenta demasiadas horas de su lado. Es en esta etapa, entonces, en la que encontramos la figura del doble anterior (c): esa Emilia del pasado, como proyección de la virtuosa Penélope homérica, y que posee, además, connotaciones de doble ideal (a).

Pero al igual que en la esposa de Odiseo, en la figura de Emilia, antes clara y diáfana, comienzan a aparecer ambigüedades que el narrador no logra desentrañar y que surgen a partir del momento en que su marido sospecha que ha dejado de amarlo. Se transforma, por consiguiente, ante los ojos del protagonista, en un ser indescifrable, oscuro, que vira abruptamente hacia esa nueva Penélope plagada de contradicciones. Va emergiendo, entonces, el doble idéntico (b), la Emilia de la actualidad, es decir, la proyección de esa Penélope homérica en sus aspectos ambiguos, reforzados por la tradición poshomérica.

El discurso del narrador, en torno al análisis de su relación matrimonial, se estructura sobre la base de la polaridad antitética ayer-hoy, lo que correspondería a los dos dobles que hemos mencionado: b) el doble idéntico (hoy), y c) el doble anterior (ayer), una suerte de *ubi sunt*, en la afanosa búsqueda de un ser que ya no existe. Los rasgos de timidez, silencio y discreción, vistos como virtudes en los tiempos idos, se tornan una muralla infranqueable a la hora de conocer las causas del desamor. A pesar de la fuerte presión ejercida por su marido, Emilia se niega a dar explicaciones. ¿No comprende lo que le sucede, no posee respuestas claras o, simplemente, se encierra en su mutismo para no herir a su esposo? Emi-

lia comienza a mostrarse ambigua. Solamente al final de la novela se limita a echarle en cara, de un modo fulminante, su actitud frente a la seducción de Battista:

“Un uomo che è un uomo, per esempio, non si sarebbe comportato come te, ieri sera, dopo aver visto quello che avevi visto...tu invece...” (p. 227); “Non ti perdonerò mai”, gridò, “mai ti perdonerò di aver rovinato il nostro amore... io ti amavo tanto e non avevo mai amato che te... e non amerò mai nessun altro... e tu hai rovinato ogni cosa con il tuo carattere...” (p. 229)

[“Un hombre que es un hombre, por ejemplo, no se habría comportado como tú ayer por la noche, después de haber visto lo que viste... tú, en cambio...”; “No te lo perdonaré jamás, gritó, “jamás te perdonaré haber arruinado nuestro amor... yo te amaba tanto y nunca había amado tanto a nadie como a ti... y no amaré jamás a ningún otro... y tú has arruinado todo con tu carácter...”]

Sólo al cabo de muchas reflexiones, el protagonista llega a la conclusión de que, sin quererlo, arrojó a su mujer en los brazos de Battista y que ésta podría ser la causa del desprecio. No obstante, Emilia nos sigue pareciendo ambigua: si proclama a voz en cuello que no amará a ningún otro, ¿por qué coquetea con Battista y finalmente huye con él, un ser por el que manifiesta un profundo rechazo a lo largo de toda la novela? ¿Por afán de autodestrucción? ¿Por miedo a la soledad o a la pobreza? ¿Por vengarse de Riccardo que no supo protegerla? Existe un sinnúmero de interrogantes sin respuesta posible, dado el uso de la primera persona, que restringe nuestro acceso al personaje. Vemos a Emilia como el “otro” que Molteni construye y no sabremos jamás cómo es en realidad.

La nota que le deja al marido se halla plagada de contradicciones:

Caro Riccardo, visto che tu non te ne vuoi andare, sono io che me ne vado. Da sola forse non avrei avuto il coraggio: approfitto della partenza di Battista, dopo tutto, mi sembra preferibile alla solitudine. Ma a Roma lo lascerò e andrò a vivere per conto mio. Se, però, vieni a sapere che sono diventata amante di Battista, no ti meravigliare: non sono di ferro e vorrà dire che non ce l'ho fatta e che mi è mancato il coraggio. Addio. Emilia. (p. 244)

[Querido Riccardo: visto que no quieres irte, soy yo quien se va. Sola, tal vez, no habría tenido el coraje: aprovecho la partida de Battista; después de todo me parece preferible a la soledad. Pero en Roma lo dejaré y me iré a vivir por mi cuenta. Sin embargo, si llegas a enterarte de que me transformé en la amante de Battista, no te maravilles: no soy de hierro y querrá decir que no lo logré y que me faltó coraje. Adiós. Emilia.]

Tal como Penélope con los pretendientes, a quienes simultáneamente rechaza y seduce, alienta y desalienta, la infidelidad de Emilia queda sumergida en las sombras de la ambigüedad: ¿Había decidido o no irse a vivir con Battista? ¿Es sincera en esa carta o no es explícita adrede? En la misiva, la joven plantea su unión con Battista como una mera hipó-

tesis; no afirma ni niega y utiliza como artilugio una subordinada condicional, reduciendo así la acción a una mera eventualidad; “Se, però, vieni a sapere che sono diventata amante di Battista...”; además, para minimizar la acción, la desrealiza utilizando una segunda máscara, pues la expresión “sono diventata l’amante di Battista” queda oculta bajo el manto de una frase verbal: “vieni a sapere”, que implica no una experiencia directa, sino una acción de orden intelectual, un conocimiento que, por provenir de terceras personas ajenas al hecho, puede ser tan verdadero como falso; además, de esta manera, Emilia se victimiza desde su posición de mujer sola, incapaz de sostenerse sin la ayuda de un hombre proveedor, clara consecuencia de la situación femenina correspondiente al modelo de la familia de la época industrial, que ya hemos explicado. Nos recuerda a esa Penélope instada a elegir marido entre esos seres aborrecidos, porque una mujer sola era indadmisible en la sociedad homérica. En su carta, la joven logra, finalmente, que su culpabilidad se diluya en una verdadera nebulosa de incertidumbres. La sencilla e inculta Emilia, al fin y al cabo, no parece tan ingenua ni tan rústica como nos la quiere pintar el protagonista, sino portadora de una *metis* que, al igual que Penélope con sus pretendientes, despliega con habilidad. Emilia también teje y desteje su destino, no con hilos sino con palabras, a través de un lacónico “sudario” textual. Por otra parte, la posible causa aducida de que fracase en el intento de poder vivir sola y ser autosuficiente se debe, en definitiva, a la misma falla que adjudica al marido y por la cual lo desprecia: debilidad y falta de coraje para enfrentar las vicisitudes de la vida, incapacidad para luchar por lo que se quiere, imposibilidad de alcanzar por sí misma los objetivos propuestos, más allá de su condición de mujer. Es por todo lo explicado que en su discurso abundan expresiones (subrayadas) pertenecientes al campo semántico relativo a “falta de valor” y “soledad”, en las que Emilia insiste de manera particular: “Da sola”, “non avrei avuto il coraggio”, “solitudine”, “non ce l’ho fatta”, “mi è mancato il coraggio”. En realidad, odia en Riccardo lo que no es más que una proyección de un aspecto negado y detestado de sí misma. En este sentido, el marido representaría su propia sombra, en la acepción jungueana del término.

Para L. Crocenzi (1964), la relación que liga A. Moravia a las mujeres es de neta hostilidad; observa en él una voluntad de denigrarlas y ofenderlas. Agrega que algunas mujeres moravianas pueden aparecer, incluso en el plano moral, aceptables, pero...

...se piú addentro affissiamo lo sguardo nella parola del nostro autore, non sarà difficile accorgerci che anche sotto la scorza, ad esempio, di una tal quale gagliarda schiettezza

popolana sonnecciano, subdoli, nascosti, istinti malvagi e perversi, deficienze psichiche, deviazioni morali che, non fácilmente perceptibili di primo acchito, lavorano al di dentro, in silenzio, con sottile insidia, il personaggio, conferendogli quella fisonomia sgradevole, urtante, repulsiva, tipicamente moraviana; che suscita, in chi legge, un moto di irresistibile antipatia, di sorda irritazione e, a volte, addirittura di esasperata ostilità. (pp. 5-6)

[...si nos adentramos en la profundidad de la palabra de nuestro autor, no será difícil darnos cuenta de que también, bajo la corteza, por ejemplo, de una gallarda franqueza popular dormitan solapados, escondidos, instintos malvados y perversos, deficiencias psíquicas, desviaciones morales que, no fácilmente perceptibles a primera vista, trabajan por dentro, en silencio, con sutil insidia, al personaje, confiriéndole esa fisonomía desagradable, chocante, repulsiva, típicamente moraviana, que suscita, en quien lee, un movimiento de irresistible antipatía, de reprimida irritación, y, a veces, incluso, de exasperada hostilidad.]

Según este juicio negativo de Crocenzi -que nos resulta exagerado y pasional- Emilia participa de dicha galería de personajes femeninos antipáticos; la define como una “borghesuccia”, en el sentido más peyorativo de la palabra, con un ideal limitado de ama de casa, con una admiración y un amor totalmente egoístas y prácticos para con el marido (p. 97).

En reiteradas oportunidades, el protagonista menciona el origen humilde de su mujer, a la que caracteriza como una “popolana” [mujer del pueblo]. Ya hemos comentado que Pullini ha dividido los personajes en burgueses y populares. Los primeros, portadores de cierta aridez moral, y los segundos, dotados de una frescura que los hace más libres y sanos – mirada no exenta de idealismo- como Adriana de *La romana* o Cesira, de *La ciociara*. Sin embargo, esta simplicidad de Emilia, que en un comienzo pudo haber cautivado a su esposo, se le torna adversa, puesto que, al pertenecer a la pura esfera de los sentidos, a lo “natural”, permanece ajena a las problemáticas intelectuales y artísticas del esposo, de las que no comprende absolutamente nada; por consiguiente, no es desatinado que concluyan en la incomunicación de dos mundos inconciliables:

Ella era di familia povera; lei stessa, quando la connobi, faceva la dattilografa; nel suo amore per la casa penso che si esprimessero inconsapevolmente le aspirazioni frustrate di gente diseredata, crónicamente incapace di meter su una propria dimora” (18); ...Emilia non aveva ricevuto una buona educazione: [...]...era cresciuta in povertà, e per l’educazione e la maniera di pensare poteva definirsi quasi una popolana; e come certe popolane non pareva poter contare che sul buon senso, così solido da sembrare talvolta stupidità o per lo meno ristrettezza di idee. Ma con il solo strumento de questo buon senso, in maniera del tutto impreveduta e per me oscura, riusciva talvolta a formulare riflessioni e apprezzamenti assai acuti; un po’ come succede, appunto, alle persone del

popolo, piú vicine delle altre alla natura, alle quali nessuna convenzione o pregiudizio offusca la coscienza. (pp. 113-114)<sup>32</sup>

[Ella era de familia pobre; cuando la conocí trabajaba de dactilógrafa; en su amor por la casa pienso que se expresaban inconscientemente las aspiraciones frustradas de gente desheredada, crónicamente incapaz de tener una casa propia];[Como ya he dicho, Emilia no había recibido una buena educación [...] había crecido en la pobreza, y por su educación y su manera de pensar podía definirse casi como una mujer del pueblo; y, como ciertas mujeres del pueblo, sólo parecía poder contar con el sentido común, tan sólido, que a veces parecía estupidez o, por lo menos, estrechez de ideas. Pero con sólo aquel instrumento del sentido común, de una manera totalmente imprevista y oscura para mí, lograba a veces formular reflexiones y apreciaciones muy agudas. Es lo que suele ocurrir con las personas del pueblo, que se hallan más cerca de la Naturaleza que las demás y a las cuales ninguna convención o prejuicio ofusca la conciencia.]

Riccardo encarna el arquetipo moraviano del burgués rebelde que odia la clase a la que pertenece, como tantos otros de sus protagonistas, y que por ello se unen a mujeres “del pueblo”, a quienes juzgan más naturales, transparentes y puras, pero acaban en una relación fallida, porque ellas no logran desentrañar los intrincados matices de esas personalidades laberínticas. Resultan reveladoras las palabras de A. Moravia, con respecto a la relación entre Giacomo y Adriana, en *La romana*<sup>33</sup>:

Il rapporto tra Adriana e lo studente è proprio quello che corre tra chi accetta il destino, ossia il temperamento e le determinazioni naturali e sociali, e chi non le accetta. È anche il rapporto tra una natura passiva, anzi la natura senz'altro, e un principio attivo”.

[La relación entre Adriana y el estudiante es propiamente aquella que se entabla entre quien acepta el destino, o sea el temperamento y las determinaciones naturales y sociales, y quien no las acepta. Es también la relación entre una naturaleza pasiva, o mejor, la naturaleza, ciertamente, y un principio activo.]

De este modo, A. Moravia por primera vez lleva al centro enérgicamente al personaje femenino, utilizando el mito de la pasividad y, por decir así, de la “naturalidad” natural de la mujer (Sanguinetti, 1977: p. 92). Pero en *Il disprezzo*, según Sanguinetti, A. Moravia echa por tierra este mito en la figura de Emilia:

La ‘naturalità’ di Emilia scioglie infine l’equivoco mito ‘naturale’ di A. Moravia, scoprendo che la natura non esiste, storicamente, che come possibilità astratta, perduta e deturpata nella sua storica alienazione. Emilia è così figura storica di quella ‘naturalità’

---

<sup>32</sup> A. Moravia reedita el antiguo conflicto homérico entre naturaleza y cultura, sólo que vierte esta dicotomía en la oposición entre lo masculino y lo femenino, lo burgués y lo popular. Al respecto véase la excelente propuesta de Redfield, J (1978<sup>2</sup>, capítulo 1)

<sup>33</sup> Cita de E.Sanguinetti.

alienata che si crede natura, e che giudica “spregevole” ogni nostalgia storica perché non può comprenderla ‘naturalmente’. (1977, p. 118)

[La naturalidad de Emilia disuelve, finalmente, el equívoco mito natural de A. Moravia, al descubrir que la naturaleza no existe, históricamente, más que como posibilidad abstracta, perdida y mancillada en su alienación histórica. Emilia es así figura histórica de esa naturalidad alienada que se cree naturaleza, y que juzga despreciable toda nostalgia histórica porque no puede comprenderla naturalmente.]

Emilia se nos presenta, entonces, como una figura plagada de ambigüedades, visión que encaja perfectamente con la construcción que toma como eje la figura de una Penélope que excede el arquetipo tradicional de la esposa y madre ejemplar. Este aspecto ambiguo queda reforzado por la utilización de un narrador intrahomodiegético, con lo cual ocluye la solución de todas las incógnitas y reafirma la impenetrabilidad del otro, clara expresión de una realidad imposible de aprehender.

## II.6. El motivo del viaje en *Il disprezzo*

Para C. Magris (2009) la figura de Odiseo -que reaparece una y otra vez en la literatura- y, en particular, toda *Odisea*, está ligada al regreso y a la gran pregunta de si el viaje de la vida permite o no el regreso. Cada odisea plantea el interrogante sobre la posibilidad de atravesar el mundo haciendo de ello real experiencia y formando así la propia personalidad. La pregunta es si Odiseo –especialmente el moderno– luego de varias aventuras, al final regresa a casa consolidado en la propia identidad y habiendo encontrado o confirmado un sentido de la existencia, o si descubre solamente la imposibilidad de formarse, si pierde el significado de su vida, disgregándose en lugar de construirse en ese camino. En el modelo clásico, Odiseo descubre la propia verdad, que al inicio en él es sólo potencial y latente y que traduce en realidad a través de la confrontación con el mundo. Este periplo es circular: se parte de casa, se atraviesa el mundo y se regresa a casa consolidado. En el *Bildungsroman*, la novela de formación, se plantea un problema central de la modernidad, o sea, si el individuo puede realizar o no la propia personalidad, insertándose en el cada vez más complejo engranaje de la sociedad. Pero para C. Magris, en la máquina de la sociedad moderna, el viajar se vuelve también un rehuir, una violenta fractura de límites y vínculos. Este viaje descubre no sólo la precariedad del mundo, sino también la del viajero, que comienza a disgregar la propia identidad y la propia unidad. *Odisea* es, sobre todo, transformación del hombre mismo en sí. Pero el Odiseo de la modernidad y aun más de nuestra contempora-

neidad, se hace verdaderamente *Nadie*, figura de ese nadie que es el individuo contemporáneo. El viaje se vuelve entonces un camino sin regreso: el viaje circular, tradicional, clásico, es sustituido paulatinamente por el viaje rectilíneo (p. 177-179).

### II.6.1. El viaje de Riccardo Molteni, ¿un viaje circular o rectilíneo?

En la novela del siglo XX, el viaje emerge no sólo como búsqueda de identidad sino como figura de una crisis existencial, particularmente en personajes intelectuales que se cuestionan el contenido y la finalidad de la vida en un mundo tan hostil. Las palabras de F. Rella ilustran claramente el conflicto de Riccardo Molteni:

Esplorare alcune delle direzioni in cui il viaggio s'inoltra nell'ambito della narrativa novecentesca, significa analizzare una figura che testimonia lo smarrimento prima di tutto di quel personaggio che dovrebbe raffigurare l'uomo nella sua essenza morale, sociale, civile. Il *male di vivere* del personaggio raziccinante si avvertiva anche nell'età romantica, ma le sue manifestazioni non andavano mai oltre una tristezza piena di nobili accenti capaci di trasformare il dolore in una condizione umana alta e dignitosa, sublimata dalla bellezza estetica e morale. Nel Novecento, quando l'idea di una linea evolutiva della società umana e dell'individuo che la abita viene meno, la crisi dell'intellettuale assume aspetti radicali "altri" con intonazioni di inaridimento e inquietudine. Ciascuno si ritrova solo, nell'incertezza fondamentale del suo esistere del suo conoscere, perduto nell'inutile ricerca di una meta, di una verità che si scinde e si moltiplica continuamente, non solo all'esterno ma anche dentro il soggetto. È un dramma che travolge tutti ma è soprattutto l'intellettuale, l'individuo pensante, dotato di una certa cultura e soprattutto della facoltà di rifletterci sopra, ad avvertire maggiormente il turbamento causato dalla rivelazione che il sognato futuro della felicità, che si vuole divoratore del passato finisce per essere a sua volta divorato dal presente della contraddizione insuperabile, della violenza, dell'incomunicabilità. (1981, p. 9)

[Explorar algunas de las direcciones en que el viaje se adentra en el ámbito de la narrativa del siglo XX significa analizar una figura que da testimonio antes que nada del desconcierto de ese personaje que debería representar al hombre en su esencia moral, social y civil. El *male di vivere* del personaje raciocinante se advertía también en el Romanticismo, pero sus manifestaciones no iban más allá de una tristeza colmada de nobles acentos capaces de transformar el dolor en una condición humana alta y digna, sublimada por la belleza estética y moral. En el siglo XX, cuando se desintegra la idea de una línea evolutiva de la sociedad humana y del individuo que la habita, la crisis del intelectual asume aspectos radicales distintos, con tonos de aridez e inquietud. El ser humano se encuentra solo, en la incertidumbre fundamental de su existencia, de su conocimiento, perdido en la inútil búsqueda de una meta, de una verdad que se escinde y se multiplica continuamente, no sólo en el mundo exterior sino también dentro del sujeto. Es un drama que atraviesa a todos pero es sobre todo el intelectual, el individuo pensante, dotado de una cierta cultura y sobre todo de la facultad de reflexionar, el que advierte mayormente la turbación causada por la revelación de que el soñado futuro de felicidad, que se supone devorador del pasado, termina por ser a su vez devorado por el presente de la contradicción insuperable, de la violencia, de la incomunicación.]

En una búsqueda desesperada por hallar una respuesta en la conducta de su esposa y revertir la situación, Riccardo Molteni acepta la invitación de viajar a Capri, donde junto al productor Battista y al director Rheingold acordarían las primeras ideas para rodar la película sobre *Odisea*. Capri se configura en la mente del protagonista como espacio de esperanza y de salvación, es su Ítaca, la isla a la que desea arribar para recobrar el amor perdido, luego de vencer al pretendiente:

Io, allora, non potei fare a meno di concepire la speranza di una riconciliazione e nella mia mente la lucertola azzurra che descrivevo annidata tra gli anfratti delle due rupi diventò ad un tratto il simbolo di quello che avremmo potuto diventare noi stessi, se fossimo rimasti a lungo nell'isola: anche noi azzurri dentro il nostro animo dal quale la serenità del soggiorno marino avrebbe gradualmente scacciato la fuliggine dei tristi pensieri della città; azzurri e illuminati dentro di azzurro, come le lucertole, come il mare, come il cielo e come tutto ciò che è chiaro, allegro e puro. (p. 159)

[Y yo entonces no pude evitar concebir nuevamente la esperanza de una reconciliación y, en mi mente, la lagartija azul descrita, que anidaba entre las quebradas de las dos rocas, se convirtió de pronto en el símbolo de aquello en que podríamos habernos convertido nosotros mismos si permanecíamos largo tiempo en la isla: también azules dentro de nuestro espíritu, del que la serenidad de la residencia junto al mar habría expulsado gradualmente el hollín de los tristes pensamientos de la ciudad. Azules, iluminados de azul por dentro, como aquellas lagartijas, como el mar, como el cielo y como lo que es claro, alegre y puro.]

En este fragmento, la esperanza posee el color azul del cielo y del mar, como símbolo del infinito y de los sueños: el mismo mar que devolverá Odiseo a su Ítaca.<sup>34</sup> Pero este viaje fracasa en sus propósitos básicos: ni en lo afectivo ni en lo laboral Riccardo logra alcanzar sus metas. Es más, asiste cobardemente a la seducción de su mujer por parte de Battista, sin tomar cartas en el asunto, actitud que recrudece el desprecio que su mujer siente por él.

En el primer capítulo hemos delineado los rasgos de los héroes moravianos, insistiendo en esa “indiferencia”, en esa incapacidad para actuar, y hemos relacionado esta actitud con la visión del mundo en la Europa de la posguerra. Y Riccardo Molteni no constituye una excepción. Es por ello que su viaje, a pesar de plantear un regreso, en realidad se articula como una línea recta y no como un esquema cíclico, razón por la cual se convierte en un

---

<sup>34</sup> Aunque se trata del accidente geográfico que identifica a Capri, resulta inevitable pensar en las Rocas Errantes, Cianeas o Simplégades, mencionadas por Circe en *Odisea* 12 vv.59-72, como un escollo a superar por Odiseo en su trayecto futuro, solamente superado en el pasado por la nave Argo, conducida por Jasón. En todo caso la idea de conciliación coincide con los héroes que superan la dificultad urgidos por el afecto o por la predilección de una diosa, como sucede con Hera en el caso de Jasón.

Odiseo fallido, su doble ideal, que logra reencontrarse consigo mismo. En lo que sigue analizaremos las causas.

## II.6.2. Riccardo Molteni, un intelectual alienado

En el ensayo “I miei problemi” [Mis problemas]<sup>35</sup>, A. Moravia responde con acritud a las críticas de A. Benedetti acerca del uso del término “alienación” como una simple moda de la época.

E prima di tutto prendiamo questa famosa parola “alienazione” che secondo Benedetti è un termine presuntuoso e di moda. Che cos’è l’alienazione? Secondo Marx, l’alienazione è il processo per cui l’uomo diventa estraneo a se stesso fino al punto di non riconoscere se stesso. L’operaio è alienato prima di tutto perché il prodotto del proprio lavoro non gli appartiene e poi perché egli non s’esprime attraverso quel lavoro in quanto il lavoro non lo riguarda in alcun modo. In termini più generali, diremmo che c’è alienazione ogni volta che l’uomo è adoperato come mezzo per raggiungere un fine che non è l’uomo stesso bensì qualche feticcio che può essere via il denaro, il successo, il potere, l’efficienza, la produttività e via dicendo. Così, secondo noi, è altrettanto alienato l’operaio di Ford che il suddito di Stalin: l’uno è adoperato come mezzo per raggiungere il fine della produzione, l’altro è adoperato come mezzo per raggiungere il fine del potere.[...] Bisogna aggiungere a questo punto che l’alienazione colpisce al tempo stesso il lavoratore e il datore di lavoro. Simile alla crudeltà che avvilisce così la vittima come il carnefice, l’alienazione, mentre abrutisce l’operaio, corrompe l’industriale. Si spiega così il fenomeno dell’industria culturale, cioè della corruzione della cultura; e più generalmente la volgarità e irrealtà da cui è afflitto il mondo moderno. [...] Stando così le cose, cioè essendo l’alienazione ossia la crisi del rapporto con la realtà, el fenomeno fondamentale del mondo moderno, non è affatto sorprendente che gli scrittori se ne occupino sia parlandone direttamente nei saggi, sia cercando di rappresentarlo nelle opere di narrativa. (1964, pp. 377-379)

Ante todo, tomemos esta famosa palabra, “alienación”, que para Benedetti es un término presuntuoso y está de moda. ¿Qué es la alienación? Según Marx, la alienación es el proceso por el que el hombre se convierte en ajeno para sí mismo, hasta el punto de no reconocerse ya. El obrero está alienado, en primer lugar, porque el producto de su trabajo no le pertenece, y en segundo lugar porque no puede expresarse a través de un trabajo que no le atañe de ninguna manera. En términos más generales, diríamos que hay alienación cada vez que el hombre es utilizado como medio para lograr un fin que no consiste en el hombre mismo, sino en algún fetiche, como sería el dinero, el éxito, el poder, la eficiencia, el rendimiento, etc.

Así, a nuestro parecer, tan alienado está el obrero de Ford como el súbdito de Stalin; uno es utilizado como medio para lograr el fin de la producción, el otro es utilizado como medio para lograr el fin del poder. [...] En este punto es preciso agregar que la alienación afecta al mismo tiempo al trabajador y al dador de trabajo. Semejante a la crueldad, que así rebaja a la víctima como al verdugo, la alienación, en tanto que embrutece al obrero, corrompe al industrial. Así se explica el fenómeno de la industria cultural, o sea de la co-

---

<sup>35</sup> Tomado de *El hombre como fin* (1967).

rupción de la cultura; y, más generalmente, la vulgaridad y la irrealidad que afligen al mundo moderno. [...] Siendo así, o sea siendo la alienación, vale decir la crisis de la relación con la realidad, el fenómeno dominante del mundo moderno, no ha de sorprender que los escritores se ocupen, ya sea hablando de él directamente en ensayos, ya sea tratando de representarlo en obras narrativas. (1967, pp. 278-279)

Estas palabras resultan pertinentes para aclarar la situación de Riccardo Molteni: un intelectual con vocación de dramaturgo, que como tal desea dar cuenta del mundo en el que vive a través de sus obras, pero que, por razones estrictamente económicas, se ve obligado a trabajar en un área dominada por la industria cultural: en el cine, para lo cual debe escribir un guion banal, bajo las directivas de un productor intelectualmente limitado, pero hábil para los negocios e interesado exclusivamente en la retribución pecuniaria<sup>36</sup>. Es por esta razón que el guionista, en principio, se siente alienado, ajeno al mundo del trabajo y de la sociedad y sus valores, en crisis consigo mismo, por no poder desarrollar sus propias potencialidades en el ámbito deseado, de ahí que se sienta ajeno a sí mismo y, por consiguiente, a la realidad misma, puesto que la alienación es, en definitiva, “*estraneità da se stessi e dunque dalla realtà*” (1964, p. 379) [ajenidad de sí mismo y por consiguiente de la realidad]. El conflicto que se agrega es que su relación con la realidad y el arte se plantea a través del complejo vínculo generado con su mujer. Ella, sin saberlo ni quererlo, se erige en una suerte de *donna dello schermo*, que ocluye el contacto directo con la realidad y lo insta a fijar su propio centro en ella, blanco de todas sus acciones. Molteni se queja constantemente de sus malos hados, que no son tales, sino que más bien obedecen a su imposibilidad de conciliar sus propias aspiraciones con los mandatos sociales:

Ora, a ventisette anni, si hanno invece quelli che di solito si chiamano degli ideali... e il mio ideale è scrivere per il teatro... Perché non posso farlo? Perché il mondo oggi è congengnato in modo che nessuno può fare quello che desiderebbe e deve invece fare quello che gli altri desiderano? Perché c'è in mezzo il denaro, in quello che facciamo, in quello che siamo, in quello che vogliamo diventare, nel nostro lavoro, nelle nostre aspirazioni migliori, persino nei nostri rapporti con le persone che amiamo (pp. 176-177).

[Ahora, a los veintisiete años, se tienen los llamados ideales... y mi ideal es escribir para el teatro... ¿Por qué no puedo hacerlo? ¿Por qué el mundo de hoy está montado de modo tal que nadie puede hacer lo que desearía y debe, en cambio, hacer lo que los otros quieren? Porque siempre está de por medio el dinero, en lo que hacemos, en lo que somos, en lo que deseamos convertirnos, en nuestro trabajo, en nuestras mejores aspiraciones, hasta en nuestras relaciones con las personas que amamos.]

---

<sup>36</sup> Las cuestiones relativas al cine las analizaremos en el próximo capítulo.

Es por ello que su mujer acaba huyendo con Battista, “un vero uomo”, bestial, pero pragmático y pronto para la acción, que no desgasta su energía en meras disquisiciones intelectuales. Riccardo es, en este sentido, heredero de Michele, el protagonista de *Gli Indifferenti*. Ambos personajes sufren el avance de seres inescrupulosos –como Leo Merumecci, muy similar a Battista- pero son incapaces de tomar una decisión o establecer un límite:

“...ma questa volta la difficoltà non è nella sceneggiatura.”

“È dov'è?”

“In me stesso”.

“Sarebbe a dire?”.

“Battista che ti baciava”, avrei voluto rispondere. Ma mi trattenni” (p. 183).

[...pero esta vez el problema no está en el guion.

-¿Y dónde está?

-Dentro de mí mismo.

-¿Qué quiere decir?

Battista que te besaba -habría querido responder. Pero me contuve...]

El tiempo condicional es el que caracteriza a estos seres débiles que viven en el mundo de las hipótesis y de las probabilidades. Y Carla, al igual que Emilia, acaba junto a a Leo, un hombre al que detesta, pero que, de algún modo, la atrae como modelo masculino de éxito en la sociedad contemporánea.

La pregunta acerca de en qué consiste ese paradigma al que ni Michele ni Riccardo pueden acceder, no ofrece una respuesta sencilla.

Para D. Gilmore<sup>37</sup>, en las culturas mediterráneas, tanto en Creta como en Andalucía, ser un hombre significa poseer una modalidad pragmática y activa, involucrarse en la vida pública, en la interacción con otros hombres, mediante actos y logros visibles y concretos. Existe una búsqueda de éxito y fama, que también se expresa a través de servicios prestados a otros varones y a sus familias. Gilmore caracteriza la masculinidad mediterránea como una agorafilia social, un amor por el proscenio de la vida. Curiosamente cita a Odiseo como ejemplo histórico de portador de estos rasgos. I. Meler disiente de esta mirada en algunos puntos. Por ejemplo, explica que Gilmore lo presenta como un ser benévolo y generoso, arriesgado y algo ostentoso, mientras que también podemos verlo como un sujeto narcisista, en constante búsqueda de convalidación pública, que no vacila en abandonar su familia en aras de aventuras o figuración, y que exige una fidelidad a la cual no responde. La autora,

---

<sup>37</sup> Cfr. Meler (2004, pp. 80-83)

siguiendo a Gilmore, plantea otros rasgos típicos de la masculinidad mediterránea, como por ejemplo, la autosuficiencia económica, que se mide al menos parcialmente en dinero; o bien, la protección, el coraje físico, enfrentar peligros, involucrarse en conflictos, aparecen como condiciones del “hombre de verdad”. El varón se expone a ser herido, pero con el objeto de tomar ventaja de tal exposición y dañar al adversario. La finalidad última es obtener el reconocimiento del heroísmo. Gilmore también incluye como atributo masculino la asertividad sexual y la competencia en la fecundación: un verdadero hombre debe despararrar su semilla por doquier (Burin & Meler, 2004, pp. 79-81).

Se comprende, entonces, que Riccardo Molteni constituya, en este sentido, un anti-héroe, la contracara de Odiseo, quien se convierte en un doble ideal<sup>38</sup>, pero inalcanzable; por otro lado, no sólo sucede que ninguno de estos rasgos le pertenecen, sino que abjura de ellos: no posee dinero y le importa sólo en la medida de poder satisfacer sus necesidades básicas y, principalmente, los deseos de su mujer. No le place lucirse en público, ya que es más bien introvertido ni tampoco corre en busca de aventuras ocasionales, ya que su energía se concentra exclusivamente en recobrar a Emilia. Por eso comprende que la joven admire a Battista, puesto que ella, en realidad, pertenece a otro mundo, al de la realidad y no al de la idealidad, como Molteni, quien sueña con universos utópicos, donde lo crematístico no constituya la medida de todas las cosas:

In questo mondo, un uomo che era un uomo era, per esempio, appunto, Battista, con la sua forza animalesca e i suoi successi grossolani. E che questo fosse vero me lo dimostravano gli sguardi di ammirazione che ella gli aveva rivolto a tavola, il giorno prima; e il fatto che ella si fosse finalmente arresa alle su voglie, sia pure per disperazione. Insomma Emilia disprezzava e voleva disprezzarmi perché, nonostante la sua schiettezza e semplicità o meglio a causa appunto di esse, ella era completamente irretita nei luoghi comuni del mondo dei Battista; e tra questi luoghi comuni c'era appunto l'incapacità dell'uomo povero di essere indipendente dall'uomo ricco, ossia, in altri termini, di essere un uomo (pp. 237-238).

[En este mundo, un hombre que pudiera preciarse de tal era, por ejemplo, Battista, con su fuerza animalesca y sus éxitos vulgares. Y que esto era verdadero me lo demostraban las miradas de admiración que ella le había dirigido en la mesa el día anterior y el hecho de que se hubiese entregado a sus deseos, aunque fuera por desesperación. En suma, Emilia me despreciaba y quería despreciarme porque, a pesar de su llaneza y simplicidad o mejor dicho, a causa propiamente de ellas, estaba completamente atrapada en los lugares comunes del mundo de Battista; y entre estos lugares comunes se encontraba justamente la incapacidad del hombre pobre de independizarse del hombre rico, o sea, en otros términos, de ser un hombre.]

---

<sup>38</sup> Completaremos esta idea de Odiseo como doble ideal de Riccardo, en el capítulo IV, a raíz del modelo de transposición cinematográfica que elige el protagonista.

Observamos por otro lado, que tanto Molteni, como otros protagonistas de las novelas de los 50, responden al paradigma sartriano-gramsciano del intelectual de acción, *engagé*, explicado en la Introducción; pero el problema es que este modelo se les propone como un ideal inalcanzable, porque en realidad se instaura como una voz exterior o como un *super-ego*, que les impone reaccionar, rebelarse, luchar, y no como una voz interna, capaz de generar acciones genuinas y sinceras, que impliquen plena adhesión a los valores que pregonan. Tal vez por eso mismo Emilia termina despreciándolo, al observar en él una personalidad escindida, donde pensamiento y acción nunca marchan de la mano.

### II.6.3. Una catábasis para Riccardo Molteni

La aventura por excelencia del héroe mítico es la del viaje al mundo de los muertos, Hades, Tártaro o Inframundo<sup>39</sup>. Aunque se trata de un oscuro y temible reino al que se entra cuando uno muere y del cual ya no se retorna, algunos mortales o semidioses han logrado descender a sus dominios —motivados por algún interrogante, prueba impuesta o asunto para resolver— y luego emerger sanos y salvos a la superficie. En general, los mitos reportan la necesidad de una preparación espiritual previa a embarcarse en esa travesía, la que solía consistir en rituales, purificación o sacrificios. Y luego, regresan más sabios e íntegros, convertidos en ejemplo, y hasta con conocimientos de carácter iniciático. Suele aparecer también, en muchas de estas historias, la figura del guía o “ayudante sobrenatural”, como lo llama J. Campbell en su famoso estudio sobre las etapas y vicisitudes del viaje del héroe. Es un maestro, un incitador que orienta, en ocasiones incluso es una presencia directa que nos conduce al otro mundo. Dentro del mito clásico, el dios que cumple este papel por excelencia es Hermes, o Mercurio para los romanos<sup>40</sup>, una de las deidades más complejas y multiformes del Olimpo griego. Dante tuvo a Virgilio, quien es reemplazado luego por Beatriz al llegar al Paraíso; Odiseo, a Circe y a Tiresias; Eneas, a la Sibila. Ellos represen-

---

<sup>39</sup> En el mito griego el viaje al Hades es una experiencia que comparten tres figuras heroicas, a saber, Odiseo, Teseo y Heracles, y un poeta, Orfeo.

<sup>40</sup> Esta función de conductor de las almas en sus peregrinaciones por el Hades le valía el nombre de Psicopompo (el acompañante de las almas). Se lo representaba calzado con sandalias aladas, con la cabeza cubierta por un sombrero de ancha ala (el pétaso) y empuñaba el caduceo, símbolo de sus funciones de heraldo de los dioses. Como tal, interviene dos veces en *Odisea*, para salvar a Odiseo: una, al transmitir a Calipso la orden de dejarlo en libertad y ayudarlo a construir una balsa capaz de llevarlo a Ítaca; otra, al darle a conocer, en los dominios de Circe, el *moly*, la planta mágica que lo protegerá contra los hechizos y le ahorrará la transformación degradante en cerdo, sufrida por sus compañeros (*Odisea*, 10, vv. 275-308).

tan el apoyo de nuestra personalidad consciente dentro de ese ámbito mucho más grande que nos adentramos a explorar, el inconsciente; son como el hilo de Ariadna, que devuelve al héroe sano y salvo luego de sus andanzas en el laberinto.

Tras distintas peripecias en su lucha por el reencuentro con su patria, el Odiseo homérico visitará la morada de los muertos. Él mismo relata su experiencia al rey Alcínoo. Habiendo llegado al lugar en cuestión, realizan una serie de ofrendas y libaciones a los muertos –tal como le había ordenado Circe-, que comienzan a aparecer paulatinamente. Algunos de ellos, los conocidos por Odiseo y sus compañeros, se presentan, cuentan el motivo de su desgraciada muerte e incluso, como en el caso de Elpénor, conversan con los visitantes. Allí encuentra al adivino Tiresias, quien le vaticina que llegará solo a su patria y en un barco extranjero, que tendrá que vengarse en ella de los pretendientes y, más tarde, partir con un remo al hombro, en busca de un pueblo que no conozca la navegación. Allí ofrecerá un sacrificio expiatorio a Poseidón y, finalmente, morirá de edad avanzada, en medio de la dicha y lejos del mar. Otro conocimiento clave que el héroe extrae del mundo de los muertos es que su “existencia” resulta penosa y eterna. Los hombres son allí simplemente sombras de lo que fueron en vida desprovistos de toda inteligencia: un destino trágico que de ninguna manera puede ser deseado por el ser humano.

Al terminar de narrar estos sucesos, el rey Alcínoo y su corte se comprometen a ayudar a Odiseo a llegar a su amada patria. En definitiva, el viaje al Hades o *nekya*, resulta plenamente satisfactorio, pues Odiseo obtiene el consejo y la predicción que necesitaba, y se convierte en el primer hombre capaz de llegar hasta allí y volver para contarlo. El Odiseo que ingresa en el Hades ya no es el mismo que sale de allí: emerge más íntegro y pleno, y dueño de una experiencia y una sabiduría que el resto de los mortales nunca llegaría a adquirir.

En el contexto del viaje de Riccardo Molteni, se produce también una catábasis, un viaje al mundo de los muertos, al entrar en una gruta. En una escena del capítulo 22, luego de leer la esquila de Emilia, en la que le comunica su decisión de partir, Riccardo, sumido en una profunda desazón, decide dejar la villa para pasear por la playa. Se acerca a los botes y extrañamente divisa en uno de ellos a su joven esposa. El encargado de las embarcaciones lo ayuda a subir y empuja la barca hacia el mar. La muchacha aparece radiante bajo la luz del sol estival y, en una actitud diametralmente opuesta a la sostenida en los últimos

tiempos, le asegura a su marido que lo perdona, que reconoce que realmente se había producido un malentendido, y que, por consiguiente, lo ama como siempre y desea continuar su vida junto a él. Luego de remar un trecho, se sumergen en una gruta, la llamada “Verde” y posteriormente, en la famosa *Grotta Rossa*, donde deciden hacer el amor. Pero he aquí, que en medio de la oscuridad, Riccardo descubre que Emilia ya no se halla allí. Este excepcional episodio<sup>41</sup>, que podríamos catalogar en un sentido literal como una tenerísima escena de amor<sup>42</sup>, en realidad amerita una interpretación en un doble plano: el de la realidad psicofísica y el plano simbólico-mítico. Sólo del entrecruzamiento de ambos puede emerger la comprensión cabal del pasaje.

### a) El plano psicofísico

Ante una experiencia de tal magnitud, Riccardo, en el capítulo posterior, intenta hallar una respuesta lógica, pero no logra arribar a una conclusión certera:

Che cosa era avvenuto in realtà nel momento preciso in cui mi ero disteso sulla spiaggia, in fondo alla grotta? Mi ero addormentato e avevo sognato di essere stato con Emilia, la vera Emilia in carne e ossa? Oppure mi ero addormentato e avevo sognato di essere stato visitato dal fantasma di Emilia? Oppure ancora mi ero addormentato e avevo sognato di dormire e di sognare sia l'uno che l'altro dei due sogni già detti? [...] mi domandai se avessi sognato o avessi avuto un'allucinazione o, più insolitamente, mi fosse davvero apparso un fantasma; e alla fine giunsi alla conclusione che non mi era possibile saperlo e che, con ogni probabilità, non l'avrei mai saputo. (p. 255)

[¿Qué había ocurrido, en realidad, en el momento preciso en que me había tendido en la pequeña playa, en el fondo de la cueva? ¿Me había quedado dormido y había soñado que había estado con Emilia, la verdadera Emilia de carne y hueso? ¿O bien me había dormido y había soñado que era visitado por el fantasma de Emilia? ¿O bien, aún, me había dormido y había soñado que dormía y soñaba uno u otro de ambos sueños? [...] me pregunté si había soñado o había tenido una alucinación o, más insólitamente, se me había aparecido en realidad un fantasma. Finalmente, llegué a la conclusión de que no me era posible saberlo y que, con toda probabilidad, no lo sabría jamás.]

Cabe agregar que esta escena se vincula con otra anterior, de características similares, que posee de este modo una función proléptica. En el capítulo 18, Emilia se ha tendido en la playa, desnuda, para broncearse al sol, pero cubierta con un sombrero de paja. El marido

---

<sup>41</sup> En un principio, A. Moravia había pensado en llamar a su obra, teniendo en cuenta la fuerza de esta escena, *Il fantasma di mezzogiorno*, pero luego la tituló tal como la conocemos. No obstante, la versión en lengua inglesa mantiene el título original *A Ghost at Noon*, tal vez por la afición de las culturas nórdicas al elemento fantástico.

<sup>42</sup> Reléase la opinión de Jean Luc Godard acerca de esta novela en la *Introducción*, quien, seguramente, tenía en mente esta escena al pronunciar el juicio negativo sobre la obra.

se le acerca, permanece un instante contemplándola y luego la besa, pero, extrañamente, ella responde de modo favorable:

Con una scossa violenta, traslì e mi destai da quello che, evidentemente, era stato una specie di assopimento provocato dal silenzio e dal calore del sole. Davanti a me, Emilia stava distesa sui sassi, como prima; e il suo viso era tuttora nascosto dal cappello di paglia. Capii che avevo sognato il bacio, o meglio che l'avevo vissuto in quella condizione di delirante nostalgia che pareva continuamente sostituire un fantasma piú conveniente alla squallida realtà. Io l'avevo baciata e lei mi aveva reso il bacio; ma chi aveva baciato e chi aveva reso il bacio erano due fantasmi evocati dal desiderio e dissociati dalle nostre due persone immobili e lontane. (p. 207)

[Con una violenta sacudida, me sobresalté y me desperté de aquello que, evidentemente, había sido un especie de sopor provocado por el silencio y el calor. Ante mí, Emilia seguía tumbada sobre los peñascos, y su cara, tapada por el sombrero de paja. Comprendí que había soñado aquel beso o, mejor dicho, que lo había vivido en aquella condición de delirante nostalgia en la que un fantasma parecía sustituir continuamente a la triste realidad. Yo la había besado y ella me había devuelto el beso. Pero quien había besado y quien había devuelto el beso eran dos fantasmas evocados por el deseo y disociados por nuestras dos personas, inmóviles y lejanas.]

Encontramos en ambos episodios los mismos pasos:

- fuerte calor y luminosidad estival que tiende a producir somnolencia,
- ensoñación con imágenes eróticas vinculadas a un deseo insatisfecho,
- aparición de una Emilia enamorada y feliz,
- sentimientos de nostalgia y decepción al descubrir que carece de realidad,
- percepción de Emilia como figura fantasmal,
- búsqueda de una explicación racional a la experiencia vivida.

Consideramos que no correspondería atribuir a esta escena una interpretación de índole fantástica<sup>43</sup>. Si bien el protagonista plantea diversas dudas al respecto, estas extrañas experiencias vividas no son más que “ensoñaciones”, tal como explica Freud en “El creador literario y el fantaseo” (1992):

---

<sup>43</sup> No es éste el espacio adecuado para plantear un debate sobre el concepto de lo fantástico. A los efectos del análisis de esta secuencia sigo los lineamientos teóricos de Rosemary Jackson en su célebre ensayo *Fantasy. Literatura y subversión* (1986), donde expresa: “La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que –en esos términos- es manifestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como ‘real’. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo” (pp. 31-32).

A nosotros, los legos, siempre nos intrigó poderosamente averiguar de dónde esa maravillosa personalidad, el poeta, toma sus materiales [...] ¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada.[...] El adulto deja, pues, de jugar; aparentemente renuncia a la ganancia de placer que extraía del juego. Pero quien conozca la vida anímica del hombre sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció. En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado. Así, el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de jugar, ahora fantasea. Construye castillos en el aire, crea lo que se llama sueños diurnos (pp. 127-128).

Agrega más adelante:

Procedamos a tomar conocimiento de algunos de los caracteres del fantasear. Es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad. Los deseos pulsionantes difieren según sexo, carácter y circunstancias de vida de la personalidad que fantasea; pero con facilidad se dejan agrupar siguiendo dos orientaciones rectoras. Son deseos ambiciosos, que sirven a la exaltación de la personalidad, o son deseos eróticos. En la mujer joven predominan casi exclusivamente los eróticos, pues su ambición acaba, en general, en el querer-alcantar amoroso; en el hombre joven, junto a los deseos eróticos cobran urgencia los egoístas y de ambición. Sin embargo, no queremos destacar la oposición entre ambas orientaciones, sino más bien su frecuente reunión. (pp. 129-130)

De este modo, nuestro protagonista activa el motor de sus fantasías y proyecta en sus ensoñaciones, como un mecanismo compensatorio, lo que la realidad se afana en arrebatarle y, si bien se trata aquí de una fantasía erótica, también aparece el deseo de elevación, dado que se revierte la opinión negativa de su mujer, quien ya no lo juzga como un ser vil y despreciable. Tengamos en cuenta, además, que el narrador-protagonista es también un poeta (en sentido etimológico) y, como tal, termina con la creación de una obra literaria: el relato de su propia experiencia. Pues como afirma Freud en este ensayo, el poeta es, en definitiva, un soñador diurno que vierte sus fantasías en su obra literaria.

Volviendo a la escena de la gruta –bastante más compleja que la de la playa– notamos que se efectúa una transferencia muy peculiar: recordemos que en la versión psicoanalítica de Rheingold, Penélope desprecia a Odiseo por no haber demostrado la suficiente virilidad al no expulsar a los pretendientes que acosaban a su mujer, ya antes de la partida del héroe. Pero a su vuelta, cuando logra vengar los ultrajes, recupera la estima de su esposa. En esta versión, Riccardo descubre un paralelismo perfecto entre esta historia y su propia vida, así

que decide imitar al Odiseo de Rheingold para recobrar el amor de Emilia, aclarando en primer término lo sucedido y luchando contra Battista. Pero la realidad se le impone con toda su crueldad: ya es tarde y el protagonista no logra revertir el concepto negativo que ella se ha formado de él. Como mecanismo de evasión, entonces, Riccardo fantasea y pone en boca de Emilia-fantasma las palabras que tanto hubiese deseado escuchar. De este modo, esta Emilia-fantasma, apenas esbozada en la escena de la playa, aparece aquí delineada de modo completo y cabal, como el croquis en lápiz en una tela, que luego el artista completa hasta otorgarle un forma definitiva que se plasmará, en este caso, en un nuevo doble: la Penélope del director alemán, en un juego especular que parece articularse *ad infinitum*: “Come nelle scatole cinesi, ciascuna delle quali ne contiene una piú piccola, la realtà pareva contenere un sogno il quale a sua volta conteneva una realtà che a sua volta conteneva un sogno e così al infinito” (p. 255). [“Como en las cajas chinas, cada una de las cuales contiene una más pequeña, la realidad parecía contener un sueño que, a su vez, contenía una realidad, que, a su vez, contenía un sueño y así hasta el infinito.”] Se trata de esa Penélope metaficcional, el doble ideal que, luego de la prueba de heroísmo, perdona a su marido por no haberla defendido de los pretendientes antes de la partida a Troya y, así, se “re-enamora”.

He aquí el diálogo imaginario entre Riccardo y Emilia, o más bien el de Odiseo y Penélope, que podría caber en el film del Rheingold:

“E perché non sei partita con Battista come avevi deciso? Perché sei rimasta?”. “Perché stamani, ripensandoci, ho capito che mi ero sbagliata su di te... e che era stato tutto un malinteso”.

“Che cos’è che te ha fatto capire?”

“Non so... forse soprattutto il tono della tua voce, ieri sera”.

“E ora sei convinta veramente che io non ho mai fatto le brutte cose di cui mi accusavi?”

“Sì, ne sono convinta”.

Mi restava, tuttavia, ancora da fare un’ ultima domanda, forse la piú importante di tutte:

“Ma tu”, dissi, “tu non credi che io sia spregevole... anche se non ho fatto quelle cose... spregevole perché fatto di materia spregevole... di”, tu non credi questo, Emilia”.

“Non l’ho mai creduto... pensavo che tu ti fossi comportato in un certo modo e per questo non ti stimavo piú...ma adesso so che è stato tutto un malinteso... non parliamone piú, vuoi?” (248-249)

[–¿Y por qué no marchaste con Battista, como lo habías decidido? ¿Por qué te quedaste?

–Porque esta mañana, volviéndolo a pensar, comprendí que me había equivocado con respecto a ti... y que todo había sido un malentendido.

–¿Qué es lo que te hizo entenderlo así?

–No lo sé... tal vez, anoche, principalmente el tono de tu voz.

-¿Y ahora estás convencida verdaderamente de que yo no hice esas cosas malas de las que me acusabas?

-Sí, estoy convencida.

Sin embargo me quedaba aún hacerle una última pregunta, tal vez la más importante de todas:

-Pero tú –dije– no crees que sea despreciable... aunque no haya hecho esas cosas, no crees que sea despreciable simplemente por estar hecho de materia despreciable... Dime, ¿verdad que no crees eso?

-Nunca lo he creído... Creía que te habías comportado de cierta forma y por eso había dejado de estimarte... Pero ahora sé que ha sido todo un malentendido... no hablemos más de ello, ¿quieres?]

## b) El plano simbólico-mítico

Un conjunto de elementos adquiere un valor diferente al de su mero “designatum”. Al llegar a la zona de embarque en Capri, inesperadamente, Riccardo divisa a Emilia en un bote; de inmediato se le acerca un hombre, el encargado, para ayudarlo a embarcarse:

...il bagnino, un vecchio magro e vigoroso, bruno come el cuoio, con un cappelluccio di paglia calcato sugli occhi, stava ritto presso la barca che aveva già spinto nel mare per metà [...] in silenzio, piú morto che vivo,<sup>44</sup> turbato e col cuore in tumulto, accetai meccanicamente la mano che il bagnino mi offriva e saltai nella barca. Il bagnino entrò nell'acqua fino a mezza gamba, infilò i remi negli scalmi e poi spinse la barca verso il largo. Sedetti, afferrai i remi e presi a remare a testa bassa, nel sole che ardeva, dirigendomi verso il promontorio che chiudeva la piccola baia (p. 246).

[...el encargado, un viejo delgado y vigoroso, oscuro como el cuero, con un sombrero de paja calado hasta los ojos, estaba de pie junto a la barca que ya había introducido a medias en el mar [...] en silencio, más muerto que vivo, turbado y con el corazón agitado, acepté mecánicamente la mano que el encargado me ofrecía y subí a la barca. El encargado entró en el agua hasta cubrir la mitad de la pierna, metió los remos en los escalmos y luego empujó la barca mar adentro. Me senté, aferré los remos y me puse a remar con la cabeza gacha bajo el sol que ardía, y me dirigí hacia el promontorio que cerraba la pequeña bahía.]

Este personaje viejo pero vigoroso, de piel morena, porta un sombrero de paja –que suele ser de alas anchas para protegerse del sol- calado hasta los ojos<sup>45</sup>. Estos datos nos remiten claramente al dios Hermes, pero también podemos vincular al *bagnino* con Caronte, el barquero infernal, cuya misión era pasar las almas a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos. Se lo representaba como un anciano de acusada fealdad, de barba gris e hirsuta, vestido de harapos y con un sombrero redondo. Ambas figuras nos reenvían al mundo de los muertos y a un viaje al Más Allá. ¿Pero quié-

---

<sup>44</sup> El subrayado es mío.

<sup>45</sup> En la escena de la playa, es Emilia quien porta un sombrero de paja, en clara alusión a su cercana muerte.

nes son los que viajan al Hades? Por un lado, la “divinidad” ayuda a trasladar el alma de Emilia, que está próxima a expirar. El narrador, luego de una serie de cálculos, deduce que ella fallece en el accidente, en el preciso instante en que él se queda adormecido en la *Grotta Rossa* (recordemos que Hermes,<sup>46</sup> también se caracteriza por llevar el sueño a los mortales). Por el otro, también se vincula con la catábasis del propio protagonista, que si bien no pierde la vida, experimenta un proceso simbólico de muerte-resurrección. A partir de ese instante, Riccardo comienza a aceptar la pérdida definitiva de Emilia y, por ende, a diseñar su vida sin ella. La gruta constituye un símbolo uterino vinculado al nacimiento y, en éstas, en particular, hay que agregar el elemento líquido –se encuentran en las cavidades marinas– ligado al vientre materno y al nacimiento.

La primera gruta que recorren los amantes es de color verde y se llama también “Gruta esmeralda”. El verde es color muelle, tierno, de fecundidad vegetal; en tal sentido se asocia con el *regressus ad uterum*. Por otro lado, simboliza tradicionalmente la esperanza, porque en la primavera, al cubrir con sus tonalidades los campos y los árboles, señala el ciclo vegetal de la tierra que ha de dar sus frutos. El gozo por la esperanza en el futuro y el renacimiento a una nueva vida de felicidad, una vuelta al paraíso perdido, a su Ítaca, signan el breve paso por la *Grotta Verde*:

Questa volta tacqui e anche lei e io presi a remare con forza maggiore, raddoppiata, ora, come mi pareva, da una gioia che pian piano, come un sole nascente, sorgeva e si levava a riscaldare il mio animo fin allora intirizzito e inerte. Intanto eravamo giunti all’altezza della Grotta Verde [...] Dissi ancora: “E tu mi ami?  
Ella esitò e poi rispose: “Ti ho sempre amato... ti amerò sempre”; ma con una specie di tristezza che mi sorprese. Insistetti, allarmato: “Perché lo dici in maniera così triste?”  
“Non so... forse perché sarebbe stato piú bello che nessun malinteso ci avesse mai separati e che ci fossimo sempre amati, come in passato”.  
“Sì”, dissi, “ma ormai tutto questo è finito... non dobbiamo pensarci piú... adesso ci ameremo per sempre”. (p. 249)

[Esta vez me callé y ella también, y volví a remar con mayor fuerza, ahora redoblada, tal como me parecía, con un gozo que, como el sol naciente, surgía de a poco y se alzaba para calentar mi ánimo hasta ahora entumecido e inerte. Entre tanto habíamos llegado a la altura de la Gruta Verde [...] Dije entonces: -¿Y tú me amas?  
Ella dudó y luego respondió: -Te he amado siempre... te amaré siempre -pero con una especie de tristeza que me sorprendió. Insistí alarmado: -¿Por qué lo dices de ese modo tan triste?  
-No lo sé... tal vez porque hubiera sido más bello que ningún malentendido nos hubiese separado jamás y que nos hubiéramos amado siempre, como en el pasado.

<sup>46</sup> Sobre las funciones de Hermes, cfr. Burkert (2007, pp.211-214)

-Sì –dije- pero todo esto ya ha acabado... no debemos pensar más... ahora nos amaremos por siempre.]

Inmediatamente se dirigen a la *Grotta Rossa*, “...piú piccola e molto profonda che si trova dopo la Grotta Verde... in fondo c’è una spiaggia, al buio... lì ci ameremo, Emilia, vuoi? La vidi levare il viso e accenare di sí con il capo, in silenzio...” (p. 249). [...más pequeña y muy profunda que se encuentra después de la Gruta Verde... al fondo hay una playita, en la oscuridad... allí, nos amaremos, Emilia, ¿quieres? La vi levantar la cara y esbozar un sí con la cabeza, en silencio...”]

Poco a poco, el espacio se va tornando más oscuro:

Questa seconda parte è immersa in un’oscurità quasi completa e bisogna abituare gli occhi alle tenebre prima di intravedere la spiaggia sotterranea... [...] Finalmente udii la prua urtare la spiaggia, [...] Allora lasciai i remi [...] e dissi: “Dammi la mano, Emilia, cosí ti aiuto a scendere”. [...] Ma la mia mano non incontrò che il vuoto e, abbassandola, sentii sotto le mie dita, là dove avrei dovuto incontrare il corpo di Emilia, il legno liscio del sedile vuoto. [...] Piú tardi mi levai, macchinalmente risalii sulla barca e la spinsi fuori della grotta. All’imbocatura mi colpí la forte luce del sole riflessa dal mare. Guardai l’orologio che tenevo al polso e vidi que erano le due del pomeriggio. Ero rimasto nella grotta piú di un’ora. Mi ricordai che il mezzogiorno é l’ora dei fantasmi; e capii che avevo parlato e pianto davanti ad un fantasma. (pp. 250-251)

[Esta segunda parte está inmersa en una oscuridad casi total y es necesario acostumbrar los ojos a las tinieblas antes de entrever la playita subterránea... [...] Finalmente oí que la proa chocaba contra la playa, [...] Entonces dejé los remos [...] y dije: -Dame la mano, Emilia, así te ayudo a bajar-. [...] Pero mi mano sólo se topó con el vacío y al bajarla sentí sobre mis dedos, donde debería haber encontrado el cuerpo de Emilia, la madera lisa del asiento vacío. [...] Más tarde me levanté, maquinalmente volví a subir a la barca y la empujé fuera de la gruta. En la embocadura me impresionó la fuerte luz del sol reflejada por el mar. Miré el reloj que tenía en la muñeca y vi que eran las dos de la tarde. Había permanecido en la gruta por más de una hora. Recordé que el mediodía es la hora de los fantasmas; y comprendí que había hablado y llorado delante de un fantasma.]

En el último capítulo, el narrador llega a la conclusión de que Emilia se hallaba viva cuando había creído verla sentada en la popa de la embarcación. Pero ya estaba muerta, con toda probabilidad, durante su letargo en el fondo de la *Grotta Rossa*. La desaparición abrupta de la joven en el ensueño del protagonista tiene su correlato en la muerte real, pero también esta desaparición posee tintes míticos-simbólicos.

En principio, el color rojizo de la gruta (“la spiaggia sotterranea, colorata stranamente della luce rossastra che appunto dà il suo nome alla grotta”) (p. 250) [la playita subterránea, coloreada extrañamente por la luz rojiza que justamente da el nombre a la gruta] se asocia con dos ideas clave: amor y muerte o, mejor, Eros y Thánatos. El espacio *rossastro*

que debería haber acogido a los amantes en su entrega carnal y espiritual deviene un espacio sepulcral, idea reforzada por expresiones relativas a la negra oscuridad y al frío: “un’oscurità quasi completa”, “tenue eco gelata”, “la spiaggia di diminuta ghiaia nera” (pp. 250-251). El rojo, entonces, lentamente va virando hacia el negro, y el calor, hacia el frío<sup>47</sup>, en una clara ambientación infernal. Por otro lado, no sólo Emilia, sino él mismo se asume como un fantasma –veremos luego por qué–: “; ma chi aveva baciato e chi aveva reso il bacio erano due fanasmi evocati dal desiderio e dissociati dalle nostre due persone immobili e lontane (p. 207). [Pero quien había besado y quien había devuelto el beso eran dos fantasmas evocados por el deseo y disociados por nuestras dos personas, inmóviles y lejanas.]

Muerta Emilia, el narrador vuelve a Capri en su busca, con la esperanza de reencontrarla en una nueva visión alucinatoria, pero fracasa: “... fui così vicino ad una specie di demenza ragionata, in bilico tra la ripugnanza per la realtà e la nostalgia dell’allucinazione” (p. 258). [estuve cerca de una especie de demencia razonada, en equilibrio entre la repugnancia por la realidad y la nostalgia de la alucinación.]. Y hacia el final de la novela, el protagonista se da cuenta de la absurdidad de persistir en esta búsqueda insensata y expresa:

Dipendeva da me e non da un sogno o da un’allucinazione, di ritrovarla e di continuare in maniera rasserenata il nostro dialogo terreno. Soltanto in questo modo ella sarebbe uscita da me, sarebbe stata liberata dai miei sentimenti e si sarebbe chinata su di me come un’immagine di consolazione e di bellezza. E decisi di scrivere queste memorie, nella speranza di riuscire in questo intento.” (p. 258).

[Dependía de mí y no de un sueño o de una alucinación, encontrarla o continuar serenamente nuestro diálogo terreno. Solamente de este modo ella habría salido de mí, habría sido liberada de mis sentimientos y se habría inclinado sobre mí como una imagen de consolación y de belleza. Y decidí escribir estas memorias, con la esperanza de lograr este intento.]

---

<sup>47</sup> Recordemos que no sólo las imágenes de fuego o extremo calor se asocian al Infierno. El río Cocito, por ejemplo, era para los griegos uno de los ríos del Hades, de agua muy fría, que fluía paralelamente al Éstige, igual que el Piriflegetone, el Río de las llamas. Estos ríos formaban en conjunto la extensión de agua que debían atravesar las almas antes de llegar al reino de Hades. En el marco del sincretismo medieval, Dante, en el Canto XXXII del Infierno de la *Divina Comedia*, nos presenta el Cocito como un inmenso lago congelado, situado en el noveno círculo del Infierno: “Per ch’io mi volsi, e vidimi davante / e sotto i piedi un lago che per gelo / avea di vetro e non d’acqua sembiante” (vv.22-24). [Por eso me di vuelta, y vi delante / y allí a mis pies un lago, donde el hielo / tenía faz de vidrio y no de agua.] Allí se castiga a los traidores, sepultados por el hielo y continuamente torturados por la picadura de las heladas, con extremidades y rostros congelados por el extremo frío. También sufren las frías ráfagas de viento producidas por las inmensas alas de Lucifer.

En realidad, lo que ansía es el proceso inverso: no es ella quien debe liberarse de él, sino él, de sus propios fantasmas interiores: “Ma bisognava pur vivere” (p. 258).

Para ahondar en este proceso de muerte-resurrección del protagonista, detengámonos con más detalle en la muerte de Emilia. El narrador nos explica que la joven muere de un modo extraño en un accidente automovilístico, cuando se fugaba con Battista. Ella se quedó dormida en el auto por el calor y el cansancio, con la cabeza gacha y el mentón sobre el pecho. El productor manejaba, como de costumbre, a gran velocidad<sup>48</sup>. Imprevistamente, un carro tirado por bueyes<sup>49</sup> apareció por una calle lateral, por lo cual el automovilista frenó abruptamente. El productor observó que la cabeza de Emilia quedó balanceándose de modo pendular: estaba muerta; la frenada brutal había provocado un brusco movimiento del cuello que le quebró la columna vertebral. Emilia murió casi sin darse cuenta y sin pérdida de sangre.

Una vez más debemos ingresar en el plano simbólico-mítico. La imagen del deceso de Emilia posee elementos que podemos relacionar con la muerte por ahorcamiento: balanceo de la cabeza, rotura del cuello, inconsciencia, no derramamiento de sangre. En Grecia, el ahorcamiento era una muerte típicamente femenina, ya sea por ajusticiamiento o por suicidio. Los ejemplos son innumerables: Yocasta, Antígona... Según E. Cantarella (2004), este tipo de muerte se vincula con ritos de pasaje relacionados con la sexualidad femenina.<sup>50</sup> Es por eso que las esclavas de Odiseo que se habían acostado con los pretendientes mueren ahorcadas, como castigo por su infidelidad:

τοῖσι δὲ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἦρχ' ἀγορεύειν:  
μὴ μὲν δὴ καθαρῶ θανάτῳ ἀπὸ θυμὸν ἐλοίμην  
τάων, αἶ δὴ ἐμῆ κεφαλῆ κατ' ὀνειδέα χεῦαν  
μητέρι θ' ἡμετέρῃ παρά τε μνηστῆρσιν ἴανον  
ὥς ἄρ' ἔφη, καὶ πείσμα νεδὸς κυανοπύροιο  
κίονος ἐξάψας μεγάλης περιβάλλε θόλοιο,

<sup>48</sup> La velocidad constituye un icono de la sociedad industrial y capitalista, a la que el Futurismo había rendido culto. El narrador insiste en este aspecto de Battista, como modelo de esta sociedad superficial y hedonista, que no se detiene en lo profundo de las cosas y de las situaciones, y a la que Italia marcha ineluctablemente. En este sentido, la vinculación con el protagonista del filme *Il sorpasso* (Dino Risi-1962) es muy clara. Ambos empujan a la muerte –en automóvil a alta velocidad– a dos jóvenes inocentes, a los que utilizan para sus fines hedonísticos.

<sup>49</sup> Los bueyes eran animales consagrados a los sacrificios. En *Odisea* 3, vv.1-12 se describe un luminoso amanecer y la hecatombe de bueyes que los pilios están realizando en honor de Poseidón. Sobre los sacrificios de animales y su valor sagrado véase Burkert, W. (2007, pp.79-89)

<sup>50</sup> Cfr. Las opiniones de N. Loraux (1989, p.33), sobre cómo se ha reflejado la muerte de las mujeres en la tragedia griega. El ahorcamiento suele ser recurrente y expresa una sublimación de la femineidad, porque generalmente se realiza con algún elemento de la vestimenta.

ὕψος' ἐπενανύσας, μή τις ποσὶν οὐδας ἴκοιτο.  
ὥς δ' ὅτ' ἂν ἡ κίχλαι τανυσίπτεροι ἢ ἐπέλειαι  
ἔρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ' ἐστήκη ἐνὶ θάμνω,  
αὐλὶν ἐσιέμεναι, στυγερὸς δ' ὑπεδέξατο κοῖτος,  
ὥς αἶ γ' ἐξείης κεφαλὰς ἔχον, ἀμφὶ δὲ πάσαις  
δειρῆσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοιεν.  
ἦσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ οὔ τι μάλα δῆν.

Entonces, Telémaco comenzó entre ellos a hablar discretamente: «No podría yo quitar la vida con muerte rápida a éstas que han vertido tanta deshonra sobre mi cabeza y la de mi padre cuando dormían con los pretendientes.» Así diciendo, ató el cable de una nave de azul oscura proa a una larga columna y rodeó con él la rotonda, tensándolo hacia arriba, de forma que ninguna llegara al suelo con los pies. Como cuando se precipitan los tordos de largas alas, o las palomas, hacia una red que está puesta en un matorral cuando se dirigen al nido –y en realidad las acoge un odioso lecho-, así las esclavas tenían sus cabezas en fila -y en torno a sus cuellos había lazos-, para que murieran de la forma más lamentable. Estuvieron agitando los pies entre convulsiones un rato, no mucho tiempo. (*Odisea*, 22, vv. 460-473)

La muerte de Emilia, entonces, en un plano simbólico-mítico, posee un valor ritual: como expiación de culpas por su infidelidad, pero también como víctima propiciatoria para que Riccardo-Odisseo pueda acceder a una nueva vida, una vez superada la catábasis en las grutas de Capri. Es necesario que Emilia ya “no sea” para que Riccardo pueda “comenzar a ser”.

Un aspecto importante en el que vale la pena detenerse en este plano mítico-simbólico es en la figura del Sol. En las dos escenas de la alucinación se hace presente un sol radiante, que tiende a obnubilar la razón: “una specie de assopimento provocato dal silenzio e dal calore del sole” (p. 207), [un especie de sopor provocado por el silencio y el calor] en la primera escena; y, en la segunda: “Il sole di giugno stava sulla mia testa, mi circondava di una luce forte, mi bruciava la schiena”. [El sol de junio daba sobre mi cabeza, me circundaba con una fuerte luz, me quemaba la espalda.] “Era una sensazione di benessere e contrastava amaramente con il mio stato d’animo tramortito e sospeso” (p. 246) [Era una sensación de bienestar y contrastaba amargamente con mi estado de ánimo amortecido y en ascuas.]

La isla de Capri pertenece al sur de Italia, una región en la que el sol brilla con toda su fuerza y esplendor; es el mismo sol mediterráneo que adormece los sentidos de Mersault en

*El extranjero* de Camus y lo impulsa al asesinato.<sup>51</sup> Ya habíamos comentado en el Capítulo I, el motivo del malentendido que este autor había trabajado en la obra dramática homónima y que A. Moravia retoma en clave erótica en esta novela. Con respecto al sol<sup>52</sup> en *El extranjero*, Roland Barthes expresa:

Esta mezcla de sol y de nada sostiene el libro a cada palabra: Mersault no sólo se enfrenta con una idea del mundo, sino también con una fatalidad –el Sol- extensiva a todo un orden ancestral de signos, pues en este caso el Sol lo es todo: calor, adormecimiento, fiesta, tristeza, potencia, locura, causa e iluminación. (2003, p. 78)

Estas palabras podrían también aplicarse a nuestra obra. El Sol mediterráneo del sur de Italia o bien el de la Magna Grecia o bien el del mundo árabe -que también plantó sus huellas en estos parajes- se nos aparece como una fuerza arrolladora e ineluctable, que arrastra al protagonista al delirio de una alucinación febril y deviene fatalidad –de *Fatum*: divinidad ciega del destino humano- para cumplir con un destino de expiación y muerte, acabando con la vida de Emilia-víctima propiciatoria.

Cabe agregar la referencia a una tercera escena vinculada con el sol y con el “soñar despierto” al que alude Freud, y que también posee una fuerte carga de erotismo y autoelevación. Aquí aparece claramente esa Emilia construida como el doble ideal de Penélope, la homérica, con sus clásicas virtudes domésticas. La escena refleja un nítido paralelismo con *Odisea*, que, por otro lado, el propio protagonista establece. Pero no es más que otra ensoñación y la realidad vuelve a erigirse con su mirada cruel:

... E allora pensai: “Eppure, ecco una situazione che avrebbe potuto verificarsi anche tante migliaia d’anni fa, al tempo di Omero... la padrona che parla con l’ancella, dandole istruzioni per il pasto della sera”. Ricordai, a questo pensiero, la bella luce radiosa e mitigata del pomeriggio che riempiva il salotto e, come d’incanto, mi sembrò che la villa di Battista fosse la casa di Itaca, ed Emilia Penelope, in atto di parlare alla domestica. Sì, avevo ragione, tutto era, avrebbe potuto essere come allora; sebbene tutto fosse così amaramente diverso. (p. 222)

[...Y entonces pensé: -He aquí, sin embargo, una situación que también podría haberse producido hace miles de años, en los tiempos de Homero... el ama que habla con la esclava, para darle instrucciones sobre la comida de la cena-. Ante este pensamiento re-

---

<sup>51</sup> También resulta inevitable un vínculo con la mitología solar a través de Circe y de Helios, especialmente. Ya que en *Odisea*, a raíz de una comida impropia, es decir de un hecho que podría leerse como la inversión de un sacrificio correcto, se produce la muerte de la tripulación que acompaña a Odiseo.

<sup>52</sup> A. Moravia fue director de cine una sola vez, en 1951, cuando dirigió un corto de seis minutos titulado *Colpa del sole*, que no obtuvo mayor trascendencia. El título constituye un claro intertexto de *El extranjero* de Camus, cuando Mersault responde por qué mató al árabe; se trata de una historia de amor y muerte, bajo un sol enceguedor de mediodía, que obnubila los sentidos. El corto constituye una transposición de un cuento homónimo del propio autor.

cordé la bella luz radiante y mitigada de la tarde que colmaba el salón y, como por encantamiento, me pareció que la villa de Batista era la casa de Ítaca y Emilia, Penélope, en el acto de hablar con la doméstica. Sí, tenía razón, todo era, habría podido ser como entonces, aunque todo fuese así, amargamente distinto.]

La figura del sol, una vez más, con sus cálidos rayos incita al desborde de la imaginación. Capri, entonces, es la Ítaca de Riccardo: el espacio de la esperanza. Y hacia allí se encamina para recuperar los bienes perdidos: el amor de su mujer y su carrera profesional, es decir, su espacio perdido de *basileus*. Pero, a diferencia de Odiseo, fracasa. En principio no existe un camino de vuelta, porque el héroe no ha logrado obtener el bien tan buscado ni se encontró a sí mismo, y queda amargamente suspendido en un viaje sin retorno.

No obstante, al salir de la *Grotta Rossa*, en medio de las tinieblas, comienza a percibir una luz cada vez más intensa:

...all'imbocatura mi colpí la forte luce del sole riflessa dal mare. Guardai l'orologio che tenevo al polso e vidi che erano le due del pomeriggio. Ero rimasto nella grotta piú di un'ora. Mi ricordai che il mezzogiorno è l'ora dei fantasmi; e capii che avevo parlato e pianto davanti a un fantasma". (p. 251)

[...en la embocadura me impactó la fuerte luz del sol, reflejada por el mar. Miré el reloj que tenía en la muñeca y vi que eran las dos de la tarde. Había permanecido en la gruta más de una hora. Recordé que el mediodía era la hora de los fantasmas; y comprendí que había hablado y llorado delante de un fantasma]

Este sol se presenta diferente de los otros tres que presiden las alucinaciones: es la luz de la razón y del saber, el que conduce de las tinieblas a la luz, de la ignorancia al conocimiento de sí mismo. Porque poco a poco el protagonista va comprendiendo que debe saldar sus cuentas con Emilia y aceptar su pérdida definitiva. Como ya hemos delineado, la muerte de Emilia constituye, simbólicamente, un acontecimiento necesario para que el protagonista pueda avanzar en su periplo interior. No deberá olvidarla, sino integrarla como parte de su identidad y, lentamente, desprenderse de ella. La alienación de Riccardo se plantea no sólo en el plano social, que ya hemos explicado, sino también en el plano individual, ya que su yo se halla des-centrado y centrado en la figura de Emilia –nueva *donna dello schermo*–, el vehículo por el cual se contacta con el mundo. Por ello le resulta fundamental retomar la centralidad, des-alienar y replantear nuevamente el vínculo consigo mismo y con la realidad. Es por eso que Emilia debe morir simbólicamente, dejar de “ser” para que Riccardo “sea”.

¿Pero cómo lograrlo si hasta ahora había fracasado? Surge entonces la posibilidad de un nuevo viaje: la salvación por la escritura<sup>53</sup>, es decir, la voluntad de escribir la novela –o más bien las memorias- que acabamos de leer. Para constituirse definitivamente como sujeto, Riccardo decide abocarse a la construcción de sí mismo como relato, como narración. El sujeto aparece precisamente como una maniobra narrativa sobre lo simbólico, a partir de un texto, de un relato, que hunde sus raíces en otro relato de la Antigüedad clásica, al que toma como paradigma. Sin ese relato no hay sujeto, pues el sujeto ya es una reflexión del yo, es decir, una imagen reflejada en la imaginación mediante una conceptualización. De este modo se genera el cuarto doble del que habíamos hablado, el doble por desasimiento: d) la obra literaria, el único acto libre y auténtico en la vida del protagonista.

---

<sup>53</sup> Muchas novelas del siglo XX se constituyen como actos de reconstrucción del propio sujeto alienado, a través de la escritura. Mencionamos por ejemplo, *Il fu Mattia Pascal* (1904), de Luigi Pirandello; *La modificación* (1957), de Michel Butor, entre otras.

## Capítulo III: El cine, un debate crucial

### III. 1. Panorama general del cine en los años 50

En los años cincuenta, el cine occidental, particularmente el norteamericano, se hallaba en crisis. El nacimiento de la televisión<sup>54</sup>, hecho sociológico de relevancia, obligó a revisar los esquemas de la industria cinematográfica, que hasta ese momento parecían incuestionables. La audiencia decayó a niveles nunca sospechados y muchos técnicos debieron pasar al mundo televisivo. Nacieron así los telefilmes, con el fin de adecuarse económicamente a los cambios y comenzaron a venderse para la televisión las películas antiguas.

Fue el momento en el que las grandes productoras norteamericanas decidieron, por un lado, aliarse con la televisión y, por el otro, competir por los espectadores de la pequeña pantalla, todavía en blanco y negro, con medios tecnológicos a los que la televisión no podía acceder. Así fue como surgieron nuevas técnicas que permitieron efectos de diferente espectacularidad, como el Cinerama, el Cinemascope y Vistavisión. Las dimensiones de las pantallas, que se agigantaron notablemente, permitieron filmar grandes escenas de masas, pero que resultaban ineficaces para los primeros planos a los que el público se hallaba acostumbrado. Por esta razón, los guionistas y realizadores debieron cambiar su forma de contar historias adaptándose más a la espectacularidad que a la dinámica del relato. Estas megap Películas reunían actores y actrices *superstars*, metrajes desmesurados, grandes planos de paisajes -para impedir que pudieran ser proyectadas en televisión- y temas de carácter universal, para ser vendidas en todo el mundo. El mercado del cine fue entonces captado por las superproducciones de aventuras, como las bíblicas y, en especial, las referidas a la Antigüedad clásica, llamadas péplum. De esta época datan los célebres filmes que han pasado a la historia del cine como *Quo Vadis?* (1951), de Mervyn Le Roy; *La túnica sagrada* (1953), de Henry Coster; *Los Diez Mandamientos* (1956), de De Mille; *Ben-Hur* (1959), de

---

<sup>54</sup> Si bien la prehistoria de la televisión se extiende, aproximadamente, desde finales del siglo XIX hasta 1935, fue en Gran Bretaña en 1937 y en los Estados Unidos en 1939 cuando comenzó la fabricación de aparatos receptores en serie para uso doméstico familiar. Pero estos avances se vieron congelados por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que obligó a los gobiernos a concentrar su esfuerzo económico en armas de guerra. Tras la Segunda Guerra se volvió la mirada hacia este invento y los años 50 fueron considerados por algunos analistas como los del gran salto de la televisión, al ser la década de la extensión por el mundo.

William Wyler, en la que se probaron los efectos más espectaculares de la época; *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick.

### III. 2. El cine italiano de los 50

Por su lado, Italia no se mantenía ajena a esta crisis, a lo que se suma la inminente decadencia del neorrealismo cinematográfico, razón por la cual, los cineastas italianos se vieron obligados a experimentar nuevas fórmulas.

Hemos explicado que dicha estética había surgido hacia fines de la Segunda Guerra Mundial con fuerte conciencia social y había buscado basarse en la realidad para representarla del modo más simple, pero también de una manera crítica y coral. Hasta ese momento le había sido imposible a la cinematografía italiana tanto criticar la realidad como contar la vida de la gente común. En este período, en cambio, se intenta usufructuar la pobreza de medios y convertirla en capacidad expresiva. No pudiendo ya utilizar los grandes estudios, se filma en exteriores o en espacios interiores reales. Gente tomada de la calle sustituye a los actores profesionales, que, provenientes del teatro de los años 30 y ligados al pasado, resultaban ya inadecuados para interpretar este tipo de historias, en las que se mostraban las consecuencias nefastas de la guerra: pobreza extrema, desocupación, violencia, marginalidad. Su objetivo era *tagliare i fili dei telefoni bianchi* [cortar los cables de los teléfonos blancos], es decir, cortar con las tendencias cinematográficas instituidas por el fascismo, en cuyas películas abundaba la propaganda del régimen y los célebres interiores de mansiones burguesas, reconstruidos en los estudios, y que mostraban un aparente bienestar social, representado por teléfonos blancos, automóviles, pequeños electrodomésticos, muebles modernos y personajes vestidos a la última moda, con la exclusiva intención de enmascarar la realidad.

Si bien no existe un consenso generalizado acerca de los límites del neorrealismo en cine, podemos considerar que su crisis se plasma en el año 1952 a raíz de la polémica surgida por dos películas: *Umberto D.* (Vittorio de Sica) y *Due soldi di speranza* [*Dos centavos de esperanza*] (Renato Castellani). Ambas poseían un claro tono neorrealista y reflejaban la sociedad italiana del momento, pero con una gran diferencia: la primera planteaba una imagen muy pesimista (trata sobre la desesperación de un anciano ante su situación de jubilación y pobreza) y no obtuvo buena acogida en el público, mientras que la segunda contaba, como refiere su título, una historia de esperanza que reflejaba la recuperación y

comienzo de la modernidad de los 50; es decir, que se hallaba más acorde con el espíritu de la época, razón por la cual tuvo una gran acogida. De este modo, el público italiano, ante el agotamiento de las temáticas neorrealistas, expresaba su necesidad de un soplo renovador. Así nacieron en los inicios de los 50 obras catalogadas como “neorrealismo endulzado”, una versión menos dura con respecto a las películas anteriores y que constituyeron el *degradé* que dio lugar a partir de 1952 a otro tipo de obras, más divertidas que denunciatorias, generatrices de una nueva época del cine italiano que pasaría a la historia como “postneorrealismo”, conocido también como “neorrealismo rosa”.

### **III. 2. 1. La *Hollywood sul Tevere***

Hacia 1947, los famosos estudios de *Cinecittà* eran un gran campo de refugiados. Pero a partir de 1948 en sus restauradas salas comenzaron a doblarse películas extranjeras y se recibían producciones norteamericanas que encontraban económicamente conveniente recurrir al genio italiano. Giulio Andreotti, en ese entonces Subsecretario del Gobierno de De Gasperi, propuso bloquear en Italia un porcentaje de los fabulosos ingresos de taquilla de los filmes hollywoodenses: para poder acceder a ese monto, los productores estadounidenses debían reinvertirlos en Italia. Roma, en los primeros años cincuenta, se transforma así en la meca del cine y *Cinecittà* comienza a llamarse la *Hollywood sul Tevere*. Y es en este período en que el famoso productor napolitano Dino de Laurentis (1919-2010) comienza a captar la atención internacional. Entre tantos títulos filmados en Roma, sobresalen los ya mencionados *Quo vadis?*, *Ben Hur*, como también *Cleopatra*, *Vacanze romane* [*La princesa que quería vivir*] (1953), *Guerra e pace* [*La guerra y la paz*] (1956) o *La contessa scalza* [*La condesa descalza*] (1954). Los *sets* constituidos para los *kolossal* norteamericanos fueron posteriormente reciclados para la filmación de películas italianas de bajo costo, entre las que sobresalieron los *pepla* ambientados en la Antigüedad clásica.

### **III. 3. Alberto Moravia y sus vínculos con el mundo cinematográfico en los años 50**

A. Moravia no solo desarrolló una proficua actividad como novelista y dramaturgo, sino también como crítico cinematográfico: “...faccio parte del cinema italiano, perché prima di tutto ho scritto duemila articoli di critica cinematografica e poi perché almeno venti film sono stati ricavati dai miei romanzi” (Moravia-Elkann, 2007, p. 129) [... soy parte del cine

italiano, en principio, porque escribí dos mil artículos de crítica cinematográfica y luego, porque al menos veinte películas se inspiraron en mis novelas]. Podemos afirmar que fue uno de los escritores italianos del siglo pasado, cuya relación con el cine ha sido de las más intensas y duraderas: se inició en los años cuarenta y culminó con su muerte, en 1990.

Pese a haber elaborado algunos guiones en su juventud, declara que su pasión por el cine se identifica más con la función de espectador que con la de director o guionista:

Voglio dire che non ho mai desiderato esprimermi attraverso un film. Prima di tutto perché la creazione cinematografica è un fatto collettivo, non individuale, e non saprei parteciparvi [...] Infine, perché il cinema invecchia presto, il suo linguaggio è un linguaggio che non resiste il tempo (Moravia -Elkann, 2007, p. 123).

[Quiero decir que nunca deseé expresarme a través de un filme. Ante todo porque la creación cinematográfica es un hecho colectivo, no individual, y no sabría participar en ello [...] En fin, porque el cine envejece pronto, su lenguaje es un lenguaje que no resiste el tiempo.]

En Italia, a partir de la primera posguerra, el literato dedicado a escribir reseñas cinematográficas se convierte en una figura recurrente. No son pocos los directores de periódicos o revistas que convocan a escritores famosos para ocuparse de esta tarea; un poco, por desconfianza de la categoría de crítico de cine y, otro poco, para ennoblecer un arte considerado menor. El escritor dedicado al cine es un no-especialista, camarada del espectador común, que porta como dote su competencia literaria y artística. Desde Aldo Palzeschi a Mario Soldati, desde Alberto Savinio a Tommaso Landolfi, de Corrado Alvaro a Giuseppe Marotta, son muchos los escritores que han cubierto este rol. El caso de A. Moravia, sin embargo, es diferente tanto cuantitativa como cualitativamente. Sus inicios en la crítica de cine podrían remontarse probablemente a fines de 1944 en *Città*, un semanario de existencia breve pero de alto perfil cultural. Aparte de colaboraciones ocasionales, entre los comienzos de 1945 y 1946, A. Moravia escribe habitualmente de cine en el semanario *La Nuova Europa* y en dos periódicos: *L'Epoca* y *Libera Stampa*. Entre 1950 y 1990 redacta casi una reseña por semana, prácticamente sin interrupciones: primero en *L'Europeo* (1950-1954) y luego, en *L'Espresso* (1955-1990).

Antes de dedicarse a la crítica, el escritor italiano se había interesado en los problemas teóricos del cine y, en los años 40, cuando emprende la labor de crítico, probablemente lo hace por casualidad y por necesidad, ante lo cual no esconde cierto fastidio: “Mi sono deciso a fare el critico prima di tutto perché considero il cinema como lo spettacolo moderno per eccellenza, e in secondo luogo per motivi finanziari” (Moravia-Elkann, 2007, p. 123).

[Me decidí a trabajar de crítico ante todo porque considero al cine como el espectáculo moderno por excelencia y, en segundo lugar, por motivos económicos].

A menudo los críticos de oficio han recriminado a A. Moravia no ser un especialista: los instrumentos que utiliza, en efecto, no son tomados de la historia ni de la teoría del cine, pero tampoco pensemos que se trata de un mero aficionado. Si bien proviene del campo literario, nuestro escritor se define fundamentalmente como un intelectual y, para él, un intelectual es ante todo un crítico, y como tal, ya sea que escriba novelas, comentarios de actualidad o discorra sobre cine, no debe jamás abdicar de la razón. Y si el A. Moravia novelista es siempre implícitamente político en cuanto desmonta los mitos de la ideología burguesa y de la familia, más lo es el A. Moravia crítico. Escribir sobre cine implica para él discurrir acerca de la cultura y de la sociedad en la que las películas se hallan inmersas: es un modo cabal de cumplir con la vocación racionalista del intelectual. Poesía y estilo no son ignorados, pero son valorados en función de una mirada abarcadora del mundo.

La voz que subyace en sus reseñas es, entonces, la del crítico intelectual que juzga a la Italia de su tiempo,

...che denuncia un' Italietta squallida e prepotente; quella democristiana che censura *Umberto D* e *La ricotta*; quella piccolo-borghese che perseguita Pasolini; quella, in generale, che non vuole ascoltare la verità, che chiude gli occhi di fronte all'ingiustizia, che si fa scudo col moralismo. Che, per farla breve, ha paura della cultura. Perché in Italia, scrive Moravia, "alemno dalla Controriforma in poi, a causa del divorzio sempre più profondo e irreparabile tra cultura e classe dirigente, tutto ciò che è vivo è considerato con sospetto e paura da coloro che detengono il potere effettivo". (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p. 14)

[...que denuncia una Italia escualida y prepotente; la democristiana que censura *Umberto D* y *La ricotta*; la pequeño-burguesa, que persigue a Pasolini; y en general, la que no quiere escuchar la verdad, que cierra los ojos frente a la injusticia, que se escuda en el moralismo. La que, para sintetizar, tiene miedo de la cultura. Porque en Italia, escribe A. Moravia, "al menos, desde la Contrarreforma en adelante, a causa del divorcio cada vez más profundo e irreparable entre cultura y clase dirigente, todo lo que está vivo es visto con sospecha y miedo por aquellos que ejercen el poder efectivo".]

A través de la extensísima cantidad de reseñas y artículos críticos escritos por el autor romano, podemos singularizar una serie de problemáticas clave relacionadas con el mundo del cine y con la sociedad que refleja. De todas ellas, nos interesan particularmente las abordadas en la novela *Il disprezzo*:

- a) La visión crítica acerca del neorrealismo y la decadencia del cine italiano de los

50.

- b) La división categórica entre cine de masas y cine de autor.
- c) El quehacer cinematográfico en relación con sus agentes principales: directores, guionistas, público.
- d) Los vínculos entre cine y literatura y el problema de la transposición cinematográfica<sup>55</sup>.

Antes de analizar estas temáticas consideramos conveniente plantear una salvedad. Hemos observado que A. Moravia vertió, en numerosísimas reseñas y artículos, sus ideas acerca del cine. Pero a mediados de los años 50 decidió encauzar estas problemáticas no sólo a través de la vía ensayística sino también literaria; es así como dio a luz su novela *Il disprezzo*. Trasponer un contenido teórico-crítico, desde una trama argumentativa a una narrativa implicaba crear situaciones y personajes que actuaran en un marco espacio-temporal delimitado, de manera tal que esas ideas surgieran desde los personajes como fuerzas de choque que encauzaran gran parte del dinamismo de la novela. Podríamos afirmar, entonces, que las relaciones entre los tres personajes masculinos, Riccardo Molteni, el guionista, Battista, el productor y Rheingold, el director, se entretajan a través de un juego de conflictos que emana de sus diversas posturas acerca de las concepciones sobre cine y de las relaciones entre cine y literatura, que a su vez dan cuenta de su particular visión del mundo. Pero dado que la película no llega a realizarse ni se escribirá el guion, lo que nos interesa en este capítulo es el proceso de producción del texto y las diversas relecturas del hipotexto griego, y no la comparación hipotexto-hipertexto, que ya ha sido abordado en el capítulo anterior. Es decir, en términos cinematográficos, nos interesa su *making of*<sup>56</sup>, aunque se trate de una película no realizada. Así como en *Odisea*, el protagonista no experimenta un verdadero desenlace, pues su periplo debe continuar, tal como se lo vaticinó Tiresias, en *Il disprezzo*, algo queda también abierto e inconcluso: el propio filme<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Por razones de extensión, este punto se tratará en el próximo capítulo, pero lo citamos aquí pues constituye un aspecto capital en esta novela.

<sup>56</sup> Denominado en español "cómo se hizo". Se trata de un montaje en el que asistimos al proceso interno de realización de una película. Se asiste al rodaje, creación de los efectos especiales, si fueran necesarios, así como a los momentos de montaje y postproducción necesarios para la consecución de la película. Está sazonado con comentarios de los responsables técnicos y los protagonistas de dicha película. Su fin es principalmente promocional o como acompañamiento a las distribuciones en DVD o formatos similares.

<sup>57</sup> El análisis de las tres versiones cinematográficas y su relación con el mito lo plasmaremos en el capítulo IV de este estudio.

A simple vista podríamos considerar que Riccardo Molteni se erige en el defensor de gran parte de las ideas moravianas, así como Battista representaría esa porción deleznable del mundo cinematográfico que A. Moravia desearía desterrar de la faz de la tierra. No obstante, esta reducción podría arrojarnos a un serio error: el de caer en la identificación narrador-protagonista / autor. Molteni no es A. Moravia. En primer término, porque Riccardo es un profesional fracasado, que no logra encauzarse en su carrera cinematográfica ni literaria, mientras que el A. Moravia de los 50 ya es un escritor, crítico e intelectual reconocido, tanto en su país como en el extranjero. En segundo término, porque no todas las ideas de Molteni se corresponden con las de su creador, y viceversa. Por ejemplo, mientras Molteni critica acremente la posibilidad de plantear una transposición que no sea fiel al hipotexto homérico, A. Moravia aplaude la versión cinematográfica de su novela realizada por Godard pues ha alcanzado para él, un alto nivel estético, gracias a que al apartarse del hipotexto pudo hallar nuevas y fecundas significaciones. Y finalmente, por la sencilla razón de que Molteni no es más que una construcción ficcional que, en definitiva, obedece a una mecánica mucho más compleja que la de encarnar ideas a la manera de una novela de tesis decimonónica.

*Il disprezzo* constituiría, entonces, como toda obra literaria, el llamado “doble por desasimilación”, un doble de su autor empírico —ya lo habíamos planteado en otra instancia como doble del narrador-protagonista—, en el que, por la vía ficcional, encuentra otra modalidad de verter algunas de sus ideas acerca del cine, las cuales entran en fecundo y a veces violento diálogo con otras concepciones que pululan en el ambiente.

Siguiendo estos lineamientos, plantearemos las distintas opiniones de A. Moravia acerca de los puntos enumerados y observaremos de qué modo estas ideas aparecen transpuestas en la obra y dialogan con posturas contrarias.

#### **a- La visión crítica acerca del neorrealismo y de la decadencia del cine italiano de los 50.**

A. Moravia dedica muchos artículos al neorrealismo y analiza con detenimiento las causas de su apoteosis y de su ocaso. Muestra una gran simpatía pero también toma conciencia de que en los 50 ya estaba llegando a su fin.

La scuola cinematografica neorrealista in Italia ha servito tra l'altro a rivelare ai nostri registi le grandi possibilità plastiche, figurative e drammatiche della povera gente e degli ambienti miseri. Prima del neorealismo e, per essere più precisi, prima di

*Ossessione* di Visconti, il cinema italiano inseguiva la Fata Morgana della rappresentazione di luoghi e personaggi della nostra classe dirigente, borghese e nobile. Quest'inseguimento era legittimo [...] Purtroppo però i risultati furono lamentevoli: tutti ricordiamo i brutti, melensi film cosiddetti dei telefoni bianchi, con gli uomini che non sapevano portare il frac e le donne che non si sapevano muovere in vestito da sera.

Il mondo borghese appariva invincibilmente ribelle ad una rappresentazione simpatica ossia positiva e ispirata ai motivi e alle norme che lo reggono. [...] Probabilmente il difetto, come si dice, sta nel manico; ossia nelle deficienze ormai storiche della nostra borghesia, nella sua mancanza di giustificazione culturali ed etiche, nella sua scarsa conoscenza di se stessa. [...] Comunque il cinema, scottato da questa infelice esperienza, non volle più saperne di rimettere il naso nei salotti. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p. 96)<sup>58</sup>

[La escuela cinematográfica neorrealista sirvió en Italia, entre otras cosas, para revelar a nuestros directores las grandes posibilidades plásticas, figurativas y dramáticas de la gente pobre y de los ambientes míseros. Antes del neorrealismo y, para ser más precisos, antes de *Obsesión* de Visconti, el cine italiano perseguía el espejismo de la representación de los lugares comunes y personajes de nuestra clase dirigente, burguesa y noble. Este seguimiento era legítimo [...] Pero desgraciadamente los resultados fueron lamentables: todos recordamos los malos y sosos filmes llamados “de teléfonos blancos”, con hombres que no sabían llevar un frac y mujeres que no sabían moverse con vestidos de fiesta. El mundo burgués aparecía irremediamente rebelde para una representación simpática, es decir, positiva e inspirada en los motivos y normas que lo regían [...] Probablemente el defecto se halla en la raíz; o sea en las deficiencias ya históricas de nuestra burguesía, en su falta de justificaciones culturales y éticas, en su escaso conocimiento de sí misma. [...] De todos modos, el cine, quemado por esta infeliz experiencia no quiso saber nada con volver a asomar sus narices en los salones.]

En un artículo posterior, (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p.300), “I qualunquisti del neorealismo”<sup>59</sup>, A. Moravia explica que en 1958 ya se hallaba concluida la segunda etapa del cine italiano –la primera correspondía al cine mudo-. Intenta, entonces realizar un balance y acude a un libro *Cinema italiano del dopoguerra*, de Fabio Carpi. Coincide con este estudio en que el neorealismo, más que una verdadera escuela fue “un atto d’ottimismo collettivo e rivoluzionario” en el sentido de que demolió las convenciones establecidas que pretendían hacer de cada film un relato cerrado y preestablecido, prefabricado. Pero agrega que el neorealismo nació con un defecto congénito: el hecho de encontrarse demasiado inmerso en la crónica al punto de olvidarse de la historia. Según Carpi, el responsable de este carácter cronístico fue Cesare Zavattini, cuya “instancabile e patetica caccia al docu-

---

<sup>58</sup> Todos los artículos citados de A. Moravia sobre cine, que publicó en diferentes periódicos y revistas entre 1933 y 1990, han sido extraídos de la extraordinaria recopilación realizada por Alberto Pezzotta y Anna Gilardelli en el libro titulado *Alberto A. Moravia. Cinema Italiano. Recensione e interventi 1933-1990*, editado por Bompiani en 2010. Este artículo se intitula “La Bosé è brava nel film borghese”, y fue publicado por vez primera en *L’Europeo*, el 3 de diciembre de 1950.

<sup>59</sup> *L’Espresso*, 22 de junio de 1958.

mento... lungi dal condurci ad un'illuminata conoscenza della realtà nelle sue componenti storiche e sociali, naufraga nel frammento, nell'elzeviro, nel bozzetto" (p. 300) [infatigable y patética caza del documento... lejos de conducirnos a un luminoso conocimiento de la realidad en sus componentes históricos y sociales, naufraga en el fragmento, en el artículo periodístico, en el boceto]. De este modo, acota A. Moravia, el neorrealismo, luego de un inicio prometedor termina en un mero *cronachismo bozzettistico* y hace suyas las palabras de Carpi: "il rifiuto del personaggio a favore dell'uomo vero diventa una trappola che ci allontana dal personaggio e dall'uomo" [el rechazo del personaje a favor del hombre verdadero se transforma en una trampa que nos aleja del personaje y del hombre.] A. Moravia explica en qué consistió este "rechazo del personaje", concepto que Carpi no llega a desarrollar. Para el escritor italiano, el personaje es una forma de juicio moral y, por consiguiente, una expresión de la cultura en un determinado momento de su desarrollo histórico. El gran malentendido del neorrealismo fue el haber abordado la realidad de la posguerra con un bagaje cultural e ideológico mínimo. Una vez acabada su carga sentimental, el personaje neorrealista se reveló incapaz de recibir y expresar nuevos contenidos (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p. 301).

Por otra parte, para A. Moravia la crisis del cine italiano de los 50 no obedece sólo al caso del neorrealismo, sino también a otras razones de tipo estructurales más hondas. En un artículo de 1955, explica que la paralización cinematográfica en Italia se debe fundamentalmente a dos causas estrechamente ligadas entre sí: intimidación y comercialización. Para el escritor, la intimidación surge de la censura estatal y confesional<sup>60</sup>, que esgrime motivos de carácter político, social, moral, sentimental o religioso en el campo de la cinematografía. Frente a esto, los productores, cansados de que se les censuren sus propuestas, terminan realizando un filme que no ofrezca motivo de discusión. Y a partir de esta atmósfera, se inicia entonces la segunda fase del proceso de crisis del cine nacional: la comercialización, es decir, la producción de un filme fácil y de baja calidad: conformista, colosal, cómico-sentimental, etc. Pero como tampoco económicamente se le asegura nada, entonces

---

<sup>60</sup> En las elecciones de 1948 triunfa la Democracia Cristiana (48% de los sufragios), defensora de los valores de la sociedad occidental y del catolicismo, frente a la Izquierda, unida en el Frente Democrático Popular (31%), que se presentaba como sostenedor de las reformas de los trabajadores. La Democracia Cristiana gobernó durante la mayor parte de la segunda mitad del siglo XX. A. Moravia, simpatizante del Partido Comunista, ataca continuamente las medidas del gobierno democristiano, en especial en lo referente a la censura ideológica. Remito al capítulo I, donde se aborda el contexto sociocultural y político de la obra tratada.

terminan asociándose con los norteamericanos. Se pasa entonces a un tercer aspecto de la crisis: el agotamiento de cierta vena y de ciertos motivos de inspiración<sup>61</sup> (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p. 241)<sup>62</sup>.

En este contexto se halla inmersa la novela *Il disprezzo* y todas las consideraciones expuestas subyacen en ella como el lecho que sostiene al río, para salir a la luz, fundamentalmente, a través de las discusiones sobre la realización del filme de *Odissea*.

El público de una Italia que luego de tanto padecer comenzaba a saborear los frutos del incipiente neocapitalismo ya no deseaba seguir contemplando en el cine las miserias de una sociedad oprimida por el fascismo y devastada por la Segunda Guerra Mundial. Battista, como buen productor que maneja una firma cinematográfica, *Trionfo Film*, es el personaje que mejor capta esta situación y posee la clarividencia necesaria para entrever el tipo de película que pueda resultar exitosa. Para ello necesita echar por tierra la languideciente escuela neorrealista, cuyos productos ya no colman de liras las arcas de los cines italianos. Los argumentos que esgrime para validar su propuesta de transposición parten de una premisa válida: la necesidad imperiosa de hallar nuevas fórmulas para el cine italiano:

“Secondo me il film neorealistico ha stancato un po’ tutti soprattutto perché non è un film sano<sup>63</sup>”.[...] “Quando dico che il film neorealistico non è sano, dico che non è un film che incoraggi a vivere, che aumenti la fiducia nella vita... il film neorealistico é deprimente, pessimistico, grigio... a parte il fatto che esso rappresenta l’Italia como un paese di straccioni, con gran gioia degli stranieri che hanno tutto l’interesse a pensare, appunto, che il nostro sia un paese di straccioni, a parte questo fatto dopo tutto già abbastanza importante, esso insiste troppo sui lati negativi della vita, su tutto quello che c’è di brutto, di sporco, di anormale nell’esistenza umana... insomma é un film pessimistico, malsano, un film che ricorda alla gente le sue difficoltà di aiutarla a sormontarle”. (p. 87)

[ -A mi juicio, el filme neorrealista cansó un poco a todos, sobre todo porque no es un filme sano. [...] -Cuando digo que el cine neorrealista no es sano, quiero decir que no es un cine que estimule a vivir, que aumente la confianza en la vida... El cine neorrealista es deprimente, pesimista, gris..., aparte del hecho de que presenta a Italia como un país de harapientos, con gran alegría de los extranjeros, muy interesados en pensar, precisamente, que nuestro país es una tierra de harapientos; aparte de este hecho, ya de por sí muy importante, insiste demasiado sobre los lados negativos de la vida, sobre todo lo que hay de

---

<sup>61</sup> “Cinecittà trema”, *L’Espresso*, 18 de diciembre de 1955.

<sup>62</sup> Acerca de la crisis del cine se discutía mucho en esa época. Según Pezzotta-Gilardelli, A. Moravia se queja con justicia de la censura, pero no tiene en cuenta las medidas precedentes a favor de la industria cinematográfica por parte de Giulio Andreotti, quien en 1953 dejó su cargo de Subsecretario del Espectáculo. Según la tesis más acreditada, la crisis de 1955-1956 depende de una debilidad estructural y económica del sistema productivo. Un neta mejoría comenzó a manifestarse a partir de 1959, con 169 films producidos (2010, p. 241).

<sup>63</sup> El subrayado es mío.

feo, de sucio, de anormal en la existencia humana... En suma, es un cine pesimista, insano, un cine que recuerda a la gente sus dificultades, en vez de ayudarla a superarlas.]

Mediante la figura de Battista, A. Moravia pone en tela de juicio el nuevo rumbo por el que el Gobierno italiano estaba conduciendo a la cinematografía, a su juicio, causa directa de la decadencia y la baja calidad de las películas. Brunetta (2004) rescata un fragmento de un discurso de Giulio Andreotti (Subsecretario de la Presidencia del Consejo de Ministros entre el 47 y el 53), que nos permite apreciar el juego intertextual que realiza el autor, al poner en boca de Battista precisamente las premisas básicas del proyecto oficial:

Per ottenere un'andatura favorevole Andreotti si libera, con una sola netta correzione di rotta senza tanti scrupoli, della zaborra neorealista, che fa sbandare troppo l'imbarcazione a sinistra, pur riconoscendone i meriti in un discorso alla Camera del 27 novembre 1948, che suona come un epicedio: “Noi dobbiamo incoraggiare una produzione sana, moralissima e nello stesso tempo attraente, che può degnamente inserirsi nella corrente della nuova scuola italiana che fa onore alla nostra cinematografia e che all'estero ci viene invidiata”. Dopo le onoranze ai caduti il giovane sottosegretario assume il controllo diretto di tutta la produzione cercando di sfruttare al massimo l'apporto dinamico offerto dai capitali americani. ( p. 15)

[Para alinearse en la dirección correcta, Andreotti se libera, sin tantos escrúpulos, con una sola y neta corrección del rumbo, del lastre neorealista, que hace ladear la embarcación demasiado hacia la izquierda, a pesar de reconocer sus méritos en un discurso en la Cámara del 27 de noviembre de 1948, que suena como un epicedio: “Debemos promover una producción sana, muy moral, al mismo tiempo atractiva, que pueda dignamente insertarse en la corriente de la nueva escuela italiana, que honra nuestra cinematografía y que es envidiada en el extranjero”. Luego de los honores a los caídos, el joven subsecretario asume el control directo de toda la producción, tratando de explotar al máximo el aporte dinámico ofrecido por los capitales norteamericanos.]

Las oposiciones entre las dos estéticas quedan claras y los dos fragmentos transcritos se complementan a la perfección: el nuevo cine posee la misión fundamental de restituir al pueblo la salud y la esperanza, por ello debe ser “sano, moral y atractivo”, frente al cine neorealista “deprimente, pesimista y gris”, que insiste en lo “feo, sucio y anormal”. Obviamente, se vislumbraba detrás de las declaraciones de Andreotti, el proyecto de la derecha cristiana filonorteamericana, que percibía el neorealismo como un peligroso bastión de la izquierda.

El productor, entonces, se embarca en la búsqueda de algún género cinematográfico que responda a estos atributos: “sano, moral y atractivo”, que se estimulan desde el poder:

“Reingold mi ha fatto una proposta che mi ha interessato... egli ha notato che in questi ultimi tempi hanno avuto molto successo i film con soggetti tratti dalla Bibbia... sono

effettivamente i film che hanno incassato di piú [...] Ma perché?... Secondo me perché la Bibbia è pur sempre il libro piú sano che sia mai statto scritto in questo mondo... Dunque, Rheingold mi ha detto: gli anglosassoni hanno la Bibbia, voialtri mediterranei avete invece Omero... non è cosí? [...] ...perché non faremo allora un film, per esempio, sull'*Odissea*? [...] rileggendo l'*Odissea*, ho capito finalmente che cosa andavo cercando da tanto tempo senza renderme conto...qualche cosa che sentivo di non poter trovare nei film neorealistici... qualche cosa, per esempio, che non ho mai trovato nei soggetti che lei, Molteni, mi ha proposto via negli ultimi tempi... qualche cosa che, insomma, lo sentivo senza spiegarmelo bene, ci vuole nel cinema come ci vuole nella vita: la poesia” (pp. 87-88).

[Rheingold me ha hecho una propuesta que me ha interesado. Me ha hecho notar que en estos últimos tiempos han tenido mucho éxito las películas con argumentos tomados de la Biblia. Y, en efecto, han sido las películas que más ingresos han proporcionado [...] Pero, ¿por qué? Yo creo que se debe a que la Biblia es el libro más sano que se haya podido escribir jamás en este mundo. Pues bien, Rheingold me ha dicho: los anglosajones tienen la Biblia, y ustedes, los mediterráneos, tienen a Homero, ¿no es así? [...] Entonces, ¿por qué no hacemos una película, por ejemplo, sobre *Odisea*? [...] al releer *Odisea*, he comprendido finalmente qué era lo que buscaba hacía tiempo, sin darme cuenta de ello. Algo que no podía encontrar en las películas neorrealistas..., algo, por ejemplo, que no he encontrado en los temas que usted, Molteni, me ha venido proponiendo en los últimos tiempos. Algo que, en suma, sentía sin saber explicármelo bien, y que es necesario tanto en el cine como en la vida: la poesía.]

De esta manera, el productor halla el género ideal: el *péplum*<sup>64</sup>, que tantos éxitos venía cosechando, y tantos dólares y libras, también. La correlación lógica es clara: Hay que producir películas sanas /la Biblia es el libro más sano / pero como la Biblia es de los sajones / y los mediterráneos tenemos a *Odisea* (leáse “como el libro más sano”) / hagamos entonces –conclusión- una película con el libro más sano de nuestra cultura y cumplamos con el proyecto oficial, que es lo más conveniente desde todo punto de vista.

Battista representa entonces, el filón de ese nuevo cine promocionado por el Estado italiano, de filiación norteamericana, el cual se plantea como una nueva y próspera industria, en el marco de un plan de reconstrucción social y económica<sup>65</sup>.

### c) Cine de masas y cine de autor

---

<sup>64</sup> El *péplum* es un tipo de filme ambientado en la Antigua Grecia o Roma. En el capítulo siguiente nos detendremos con más detalle en este género.

<sup>65</sup> En este contexto recordemos la implementación del Plan Marshall, que tomó el nombre del entonces Secretario de Estado Norteamericano, George Marshall. El 5 de julio de 1947 anunció a la comunidad internacional la decisión de los Estados Unidos de proceder a la elaboración de un proyecto de ayuda económica para la reconstrucción de los países europeos; otra de las razones era detener el avance comunista en Europa. Italia fue una de las naciones beneficiadas. El Plan culminó en 1952, pero la influencia norteamericana fue evidente por un período más prolongado.

Para poder captar mejor estas posturas cinematográficas tan opuestas, necesitamos enmarcarlas dentro de una discusión muy en boga por aquellos años: la del cine de masas y la de cine de autor.

A. Moravia, al momento de plantear una clasificación por géneros cinematográficos, rechaza todas las existentes y declara únicamente válida la que divide las películas en dos grandes categorías: la de los films masivos y los de autor: “Io mi interesso solo ai film d’autore perchè i film commerciali posseggono una metafora, sola e scontata: quella del denaro e del successo” (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p.25). [Me interesan solamente los films de autor porque los comerciales poseen una metáfora, única y descontada: la del dinero y el éxito.]

Ahora bien, ¿qué se entiende por filme de autor? Para Belinche & Zumbo (2007), se trata de un cine personal, exclusivamente identificado con las ideas, la estética y la temática propuesta por un director, que lo convierten en una obra atemporal, capaz de convivir con otros períodos y otros géneros. Explican estos críticos que, acabado el neorrealismo, sus grandes guionistas y directores siguieron diversos derroteros. Así, los tres grandes: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini y Pier Paolo Pasolini por tres vías diversas confluyeron en una época particular e hicieron posible ubicar esta etapa del cine italiano, la del cine de autor, entre la segunda mitad de la década del 50 y los primeros años del 80 (pp.142-143). Para A. Moravia crítico, con el *film d'autore* se expresa una verdadera personalidad. Sigue con simpatía los trabajos de los tres cineastas, además de Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Nanni Moretti; y con diferentes miradas y menor constancia a Vittorio De Sica, Lucchino Visconti y Ermanno Olmi. Frente a estos films, el escritor depone sus prejuicios hacia el cine y descubre textos complejos, que no le inspiran tanta nostalgia por la literatura, a diferencia de los comerciales. Estos últimos son siempre objeto de análisis feroces y los inscribe dentro de la llamada cultura de masas. Explica su inclusión de este modo:

... altro é il motivo, secondo noi, della crisi del cinema mondiale. Il motivo va ricercato nella ancor piú vasta crisi della cultura per masse che é insieme il tratto distintivo e la malattia crónica dei nostri tempi. Le masse sono un fenómeno moderno, legato alla rivoluzione industriale; ci fu certamente un momento nella storia in cui si poteva risolvere il problema della loro elevazione e dei loro svaghi in maniera coraggiosa e sana. Sarebbe bastato ignorare la loro qualità di masse; rivolgersi dentro di esse alle singole persone umane che le componevano. Ma con significativa unità di vedute benché con fini diversi, le varie classi dirigenti del mondo, si trattasse della Chiesa o delle grandi borghesie

occidentali o degli Stati comunista, decisero che le masse erano bambine, ossia stupide, di nervi deboli, fragili, incapaci de senso critico, impressionabili e suggestionabili. Nacque in tal modo, da un concetto errato e interessato, la cultura per masse o industria culturale, specie di poltiglia premasticata di menzogne, di convenzioni, di luoghi comuni, di banalità e di sciochezze. E così le meravigliose invenzioni scientifiche degli ultimi decenni servirono e servono tuttora soltanto a perpetrare il più colossale *bourrage de crânes* che la storia dell'umanità ricordi. [...] Il cinema appartiene a buon diritto a questa cultura per masse per i nove decimi almeno dei suoi prodotti. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, pp. 290-292)<sup>66</sup>

[... otro es el motivo, en nuestra opinión, acerca de la crisis del cine mundial. El motivo se ubica dentro de una crisis más amplia, la de la cultura de masas, que es juntamente el sello distintivo y la enfermedad crónica de nuestro tiempo. Las masas son un fenómeno moderno, ligado a la revolución industrial; ciertamente hubo un momento en la historia en que se podría haber solucionado el problema de su elevación y de su entretenimiento de modo valiente y saludable. Habría bastado con ignorar su condición de masas; haberse adentrado para dirigirse a las personas individuales que la formaban. Pero con significativa unidad de criterio, aunque con diferentes propósitos, los diversos dirigentes del mundo, sea la Iglesia, las grandes burguesías occidentales o los Estados comunistas, decidieron que las masas eran como niños, o sea, estúpidos, de nervios débiles, frágiles, incapaces de sentido crítico, fáciles de impresionar y suggestionar. Así nació, a partir de un concepto equivocado e interesado, la cultura de masas o industria cultural, especie de mezcla premasticada de mentiras, convenciones, lugares comunes, banalidades y tonterías. Y así, las maravillosas invenciones científicas de las últimas décadas sirvieron y aún sirven únicamente para perpetrar el más colosal *bourrage de crânes* que la historia de la humanidad recuerde. [...] El cine pertenece legítimamente a esta cultura de masas por lo menos en un 90% de sus productos.]

La expresión “industria cultural” manifestada por el escritor remite claramente a la postura de Adorno y Horkheimer. En las conferencias tituladas “Résumé über Kulturindustrie”, pronunciadas en 1963 en la llamada *Internationalen Rundfunkuniversität* de la radio del estado de Hesse, Adorno tematiza desde la primera frase el concepto de “industria cultural”:

La expresión “industria cultural” parece haber sido empleada por primera vez en el libro *Dialéctica de la ilustración*, que Horkheimer y yo publicamos en 1947 en Amsterdam. En nuestros borradores hablábamos de “cultura de masas”. Pero sustituimos esta expresión por “industria cultural” para evitar la interpretación que agrada a los abogados de la causa: que se trata de una cultura que asciende espontáneamente desde las masas, de la figura actual del arte popular. La industria cultural es completamente diferente de esto, pues reúne cosas conocidas y les da una cualidad nueva (Cabot, 2011, p. 137).

Interesan aquí los motivos del uso preferente de “industria cultural” antes que de “cultura de masas”. Para Adorno, la cultura de masas no es la forma sucesora del arte popular

---

<sup>66</sup> “La massa tradisce chi la inventò”, en “*L'Espresso*”, 2 de febrero de 1958.

de antaño. La cultura o el arte popular de la época precapitalista, apenas considerado por la historia del arte (que sólo considera aquellas manifestaciones populares supuestamente precursoras de alguna variedad del arte culto), asciende espontáneamente desde las masas, mientras que la actual cultura de masas es para las masas, pero no surgida de ella, sino de los intereses de los propietarios de los medios de producción. La crítica de la cultura de masas se focaliza como crítica de la organización social y económica que pretende aprovecharse de —y ampliar— la debilidad del individuo con el fin de menguar su autonomía y hacerlo esclavo de las mercancías, de su consumo y posterior reproducción. Es por ello que la organización administrativa necesita planificar los “deseos” del individuo: seguir manteniendo la fachada de libertad personal (pseudo-individualidad) aunque se utilicen los medios técnicos -además de para producir eficazmente las mercancías- para conformar los deseos hacia aquellas mercancías producidas o que puedan producirse. Con respecto al cine, Adorno no lo deja fuera del campo de la industria cultural, como un producto más de consumo: “Film y radio no tienen ya más necesidad de hacerse pasar por arte. [...] Se auto-definen como industrias y las cifras publicadas de las rentas de sus directores generales quitan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.” (Adorno, 1988, p. 1).

Por su parte, Umberto Eco, frente a esta temática, en 1965, en su célebre ensayo *Apocalípticos e integrados*, intenta hallar una postura intermedia, en un justo equilibrio. Para ello elabora los dos conceptos antitéticos que forman parte del título. Por un lado, el punto de vista de los “apocalípticos” —entre los que ubica a Adorno- es explicado de la siguiente manera: Si partimos de la base de que la cultura es un hecho aristocrático y refinado que se opone a la vulgaridad y a la muchedumbre, la mera idea de una cultura compartida por todos, producida para que se adapte a todos y elaborada a la medida de todos resulta un contrasentido monstruoso. La cultura de masas sería la anticultura y constituye el signo de una caída no transitoria sino irrecuperable, ante la cual el hombre de cultura no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis. Explica el semiólogo italiano que, frente a esta postura pesimista, la reacción del “integrado” es optimista. Dado que los medios masivos (cine, radio, televisión, etc.) ponen los bienes culturales a disposición de todos, estamos viviendo una época de ampliación del campo cultural, en que se realiza finalmente a un nivel extenso, con el concurso de los mejores, la circulación de un arte y de una cultura “popular”. Que

esta cultura surja de lo bajo o sea confeccionada desde arriba para consumidores indefensos, es un problema que el integrado no se plantea (Eco, 1984, p. 12).

Por otra parte, si nos remitimos a Homero, en la *Iliada* y en *Odisea*, se nos presenta una ética y una sociedad aristocrática, cuya cultura fue inicialmente de difusión oral y popular: sería un claro ejemplo de integración entre lo culto y lo popular dentro del mundo antiguo. La historia misma de la edición del texto lo corrobora.<sup>67</sup>

La postura de A. Moravia con respecto al cine se enmarcaría dentro de los apocalípticos y seguiría claramente la línea de Adorno. En un artículo publicado en 1962, el escritor romano defiende al *film d'arte* o de autor, alegando la grandeza de asemejarse siempre más a la literatura, a la música, a la pintura y, en suma, a las artes tradicionales; aclara que, como aquéllas, se trata de un producto individual, en oposición a un producto en serie, como lo es el cine masivo, y un medio válido de descubrimiento y de conocimiento de la realidad. Agrega que si el dinero no tuviese la importancia que tiene, el cine comercial, lisa y llanamente, no debería existir (Pezzotta & Gilardelli, 1962, p.442)<sup>68</sup>. Es por esta razón que termina aborreciendo, por lógica, el cine norteamericano, es decir, la panacea del cine masivo y explica, en otro artículo juvenil de 1934 que los americanos supieron captar la atención del público brindándole, a través de la pantalla, la posibilidad de concretar los sueños más variados e imposibles. Expresa:

...il suo moralismo protestante, grossolano ma non meschino nè insincero, lo ha reso accetto a tutte le folle del vasto mondo, le quali non vogliono sapere di metafisica e di superomismo e sono rimaste ancorate al vecchio concetto dualista del bene e del male, il suo realismo ottimista gli ha fatto victoriosamente assorbire i cambiamenti e le novità convulsionarie di questo nostro mondo moderno; si può dire che tutto può essere materia di un film americano. E questo fu fatto e si continua a fare in un paese che volentieri si additta come la roccaforte del denaro, della corruzione e del materialismo. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p.1447)<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Anota muy bien M. Finkelberg (2006, pp.231-248) que los gramáticos alejandrinos fueron responsables de una edición “cultas” de los textos homéricos, pero a la par existieron un sinnúmero de ediciones populares llamadas “politikaí”, es decir propias de cada ciudad. Ellas no sólo revelan la enorme difusión del texto homérico en el período helenístico, sino que, además, nos informan que la mayor parte de las variantes textuales asentadas en las ediciones modernas, no proviene de aquella edición alejandrina, sino de las ediciones populares: “Since the publication in 1788 of the *Venetus A*, a magnificently produced manuscript of the *Iliad* accompanied by copious scholia throwing much light on the Alexandrian philological tradition, it has become increasingly clear that, in spite of the great prestige of the Alexandrian scholars, first and foremost Aristarchus of Samothrace, the Byzantine text of Homer—and, consequently, our text—contains a negligibly small number of the readings they proposed” (p.232)

<sup>68</sup> “Il regista ridimensiona l'autore”, en *L'Espresso*, 25 de marzo de 1962.

<sup>69</sup> “Cinematografo”, en *Gazzetta del Popolo*, 30 de noviembre de 1934.

[... su moralismo protestante, tosco pero no mezquino ni falso, ha sido bien acogido por todas las multitudes del vasto mundo, las cuales no quieren saber de metafísica ni de superhumanidad y han permanecido ancladas al viejo concepto dualista del bien y del mal; su realismo optimista les ha hecho absorber exitosamente los cambios y las novedades convulsionarias de nuestro mundo moderno; se puede decir que todo puede ser materia de un filme americano. Y esto se hizo y se continúa haciendo en un país que de buena gana se da a conocer como el bastión del dinero, de la corrupción y del materialismo.]

Si bien A. Moravia no modificó sustancialmente sus posturas sobre cine a lo largo de los años, logró morigerar la dureza de algunos conceptos. Por ejemplo, su tesis inicial de que el cine no es arte sino sólo espectáculo e industria, indigno, por consiguiente, de cualquier análisis en profundidad, es reconsiderada en algunos artículos posteriores. Así, en 1979, cuando en una entrevista, M. Monicelli le pregunta “Secondo te, cosa è il cinema?” responde con total seguridad: “Un’arte, un’arte assolutamente [...] I connotati sono quelli di un’arte tra la narrativa e la pittura. Cioè la narrativa è indubbiamente la struttura, il mezzo è l’immagine” [Para ti, ¿qué es el cine? [...] Un arte, un arte, absolutamente [...] Sus rasgos particulares son los de un arte entre la narrativa y la pintura. Es decir, la narrativa es indudablemente la estructura y el medio es la imagen]. Y acaba por admitir, aunque tímidamente y con poca convicción, la posibilidad de compatibilizar la calidad artística con la rentabilidad, resignándose al hecho de que el cine no abandonaría nunca su doble naturaleza de arte-industria (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p.1529)<sup>70</sup>. Observamos que, si bien en los 70 ya le otorga al cine un *status* de arte más que de entretenimiento, A. Moravia continúa subordinándolo a otras artes más prestigiosas y con una extensa trayectoria: la literatura y la pintura. Siempre evitó considerar al cine como una manifestación artística en sí misma, con sus propios códigos, e independiente de toda otra disciplina, en especial, de la literatura.

El debate planteado entre el cine como producto de una industria cultural, frente a un cine de autor o cine de arte, constituye uno de los ejes sobre el que se vertebra la novela *Il disprezzo* y suscita entre los personajes las ardorosas disputas que hemos ya mencionado. Aunque ninguno de ellos teorice abiertamente, la postura del cine de autor se halla defendida claramente por el protagonista, Riccardo Molteni, quien pretende imprimir su sello personal en una película que, como intelectual, le permita dar cuentas de una sociedad en una profunda crisis histórica; y la del cine de masas, por el productor Battista, con su *péplum* sobre las aventuras de Odiseo. De ahí las feroces críticas del guionista a una propuesta que

---

<sup>70</sup> “Un arte fra narrativa e pittura”. Entrevista a cura di Mino Monicelli, en *Cinema italiano. Ma cos’è questa crisi (I Giornalibri, n.1, Bari, Laterza, 1979)*.

reduce el ancestral mito de Odiseo a un mero espectáculo para entretenimiento de las masas, una verdadera “mascherata in technicolor”:

...e, secondo questa concezione, l'*Odissea* della Trionfo Film sarebbe stato un film ricalcato sopra i grossi film biblici e in costume di Hollywood, con mostri, donne nude, scene di seduzione, erotismo e grandiloquenza. In fondo, como mi dissi, il gusto di Battista era ancora quello dei produttori italiani del tempo di D'Annunzio<sup>71</sup>... (1994, p. 89)

[... y según esta concepción, la *Odisea* de la Trionfo Film sería una película calcada de las grandes superproducciones bíblicas de Hollywood, con monstruos, mujeres desnudas, escenas de seducción, erotismo y grandilocuencia. En el fondo –me dije–, el gusto de Battista seguía siendo el de los productores italianos del tiempo de D'Annunzio...]

Observamos cómo se produce en esta resemantización<sup>72</sup> del siglo XX, la desacralización del mito que habíamos planteado en el capítulo anterior. No más dioses: sólo héroes aventureros, sin dimensión trascendente ni metafísica, que sólo apuntan a “entretener” y no ya a marcar destinos vitales para la humanidad.

Por su parte, el director, a través de una mirada psicoanalítica muy peculiar y personal, dirigida a un público de élite, propone otra película de autor, pero por carriles muy disímiles a los de Molteni<sup>73</sup>.

Cabe agregar que por aquellos días, producir cine de autor se tornaba bastante complejo. El *Ministero del Turismo e dello Spettacolo* estimulaba con premios y subsidios la realización de filmes del *filone storico-mitologico-colossale* mientras bien poco se le concedía a filmes como los de Pasolini o Rossellini, cultores de un cine comprometido y de gran valor estético, pero, obviamente, menos redituable.

#### **d) El quehacer cinematográfico en relación con sus agentes principales: productores, directores, guionistas, público**

A través de esta novela, A. Moravia logra desvelar las estrechas y conflictivas relaciones que vinculan a los agentes que participan en la producción de una película y pone al desnudo las rencillas que suelen suscitarse detrás de cámaras.

---

<sup>71</sup> El primer largometraje italiano del cine mudo se estrenó en 1905 y se llamó *La presa di Roma* [*La toma de Roma*] con una reconstrucción grandiosa de la Roma imperial. El famoso *péplum* se remonta a estos tiempos. La figura de Gabrielle D'Annunzio cobra una importancia capital en esta etapa del cine mudo. Así, por ejemplo, escribió el guion de la exitosa película *Cabiria* (*Giovanni Pastrone, 1914*), una colosal producción histórica y cumbre en su género, basada en diversos episodios de la Segunda Guerra Púnica. Molteni, además de despreciar este género, lo considera superado, como una instancia del pasado.

<sup>72</sup> Esta tendencia se observa, por ejemplo, en *Homero, Ilíada* (2004), de Alessandro Baricco.

<sup>73</sup> Las tres versiones serán analizadas en detalle en el capítulo siguiente de este trabajo.

La predilección que manifiesta nuestro autor hacia la literatura y la narración parecería indicar que en sus artículos el guionista debiera ocupar un lugar de relevancia, por tratarse de un escritor de cine. Sin embargo, no es así. Escasa o ninguna consideración le despierta esta figura; si no la ignora, la desprecia y la considera por debajo de la del novelista:

Sí, esiste una profonda differenza tra il lavoro dello scrittore e quello dello sceneggiatore. Quest'ultimo lavora, in maniera subordinata, spesso secondo idee e necessità non sue; lo scrittore invece scrive quello gli piace e come gli piace. In altri termini il primo è un artigiano cui non è richiesto se non di rado di esprimere se stesso; el secondo debe farlo se vuole essere quel che debe essere”<sup>74</sup> (Pezzotta & Gilardeli, 2010, p. 247).

[Sí, existe una profunda diferencia entre el trabajo del escritor y el del guionista. Este último trabaja de manera subordinada, a menudo con ideas y necesidades no propias; el escritor, en cambio, escribe lo que le gusta y como le gusta. En otros términos, el primero es un artesano a quien rara vez se le pide que se exprese por sí mismo; el segundo debe hacerlo si quiere ser lo que debe ser.]

Muy en boga se hallaba en esos años la disputa acerca de si era conveniente que los guionistas provinieran del campo literario o no. A. Moravia se suma a este debate en varios artículos en los que adhiere a la primera postura y recalca la escasa preparación de estos agentes:

...il cinema che, come l’Africa del detto antico, è fertile in cose nuove, ha purtroppo anche creato la figura infelice dello sceneggiatore senza altri attributi, specie di entusiasta affezionato al cinema, il quale non possiede di solito altro bagaglio culturale che quello di un’antica e assidua frequentazione delle sale cinematografiche. Questo personaggio malinconico e trafelato, pieno, in mancanza di vere idee, di idee fisse, sempre pronto ad accendersi di entusiasmo per la “trovata” e a gridare al capolavoro, profondamente malsicuro e pasticione, è la scaturigine impura da cui ogni anno ruscellano in tutto il mondo i piú deplorable copioni. [...] La chiave di questo misterio è nel gusto e nel criterio dei produttori, discorso che ci porterebbe troppo lontani; ci limiteremo per quanto ad osservare che, nel caso degli sceneggiatori, una preparazione letteraria non soltanto è utile ma necessaria. La letteratura oltre a farli scrivere in maniera tollerabile, che sarebbe già un vantaggio, servirebbe a suggerirgli in numero molto maggiore quelle famose “trovate” che sono la loro piú nota specialità; e a dargli un senso della “costruzione”, altra loro specialità, meno sbandato e arbitrario.

Non si deve credere con questo che le sceneggiature debbano essere scritte in stile prezioso e -dive risentirsi nella pulizia, ordine, senso delle proporzioni, misura ed eleganza del lavoro cinematografico. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, pp. 1548)<sup>75</sup>

[... el cine que, como el África del antiguo proverbio, es fértil en cosas nuevas, desgraciadamente ha creado la infeliz figura del guionista, sin mayores atributos, una especie de entusiasta aficionado al cine, que, habitualmente, no posee otro bagaje cultural que el de una antigua y asidua frecuentación de las salas de cine. Este personaje melancólico y agi-

<sup>74</sup> “Scrittori e crisi del cinema”, en *Cinema*, 16 de abril de 1956.

<sup>75</sup> “Letteratura e cinema”, en *Documento*, II, 7-8, julio-agosto 1942.

tado, lleno, a falta de ideas, de ideas fijas, siempre a punto de encenderse de entusiasmo por algún “hallazgo” y a vociferar su obra de arte, tremendamente inseguro y chapucero, es la fuente impura de la cual todos los años fluyen los más deplorables libretos. [...] La clave de este misterio está en el mal gusto de los productores, discurso que nos llevaría demasiado lejos; nos limitaremos por lo tanto a observar que, en el caso de los guionistas, una preparación literaria no sólo es útil sino también, necesaria. La literatura, más allá de hacerles escribir de manera tolerable, lo que sería ya una ventaja, serviría para sugerirles en mayor medida aquellos famosos “hallazgos” que son su más notable especialidad; y a darles un sentido de la “construcción”, otra de sus especialidades, menos disperso y arbitrario.

No se debe creer con esto que los guiones deben ser escritos con un estilo preciosista y sustraerse a las exigencias propias del cine. Diré solamente que la influencia benéfica de la literatura debe traducirse en la limpieza, el orden, el sentido de las proporciones, medida y elegancia del trabajo cinematográfico. ]

En el marco de este debate, un crítico de cine, Pietrangeli<sup>76</sup> ataca violentamente a los literatos que han trabajado y trabajan en el cine; declara preferir los guionistas de profesión y afirma que cada uno debería ocuparse de lo suyo; también critica a A. Moravia por su hiperactividad como escritor de reseñas cinematográficas. Éste le responde<sup>77</sup> con acritud que hasta que los guionistas italianos de profesión no hayan alcanzado el alto nivel de los franceses o norteamericanos, conviene encargar los guiones a los literatos y asevera que así piensan los mejores directores italianos.

En relación con el papel que compete al guionista dentro de la elaboración de un filme, explica A. Moravia en 1990, con una elocuente comparación, que el guionista debe hallarse subordinado a su director: “Ho definito sempre lo sceneggiatore come una persona simile alla governante. Alleva i bambini, poi viene mandata via e il bambino rimane alla madre. Cioè lo sceneggiatore dà tutto di sé al regista, ma è il regista che firma il film (Moravia-Elkann, 2007, p.124). [He definido siempre al guionista como una persona similar a una niñera. Cuida a los niños, pero luego debe retirarse y el niño queda en manos de su madre. Así, el guionista da todo de sí al director, pero es el director quien firma la película.]

En el marco de esta disputa, Baldelli (1970) se plantea si el guion no reviste categoría de nuevo género literario. Y cita al guionista soviético Papava, que en 1949, en el Congreso Internacional de Cinematografía de Perugia, expresaba:

---

<sup>76</sup> “Gli intellettuali e il cinema”, en *Star*, 17 de febrero de 1945

<sup>77</sup> “Difesa dei letterati”, en *La Nuova Europa*, 4 de marzo de 1945.

El trabajo del guionista cinematográfico es entre nosotros, en nuestro país, una tarea de honor y de responsabilidad. No en vano los argumentos de nuestros escritores y guionistas son impresos en las revistas, transmitidos por radio, como obras literarias. Los mejores son publicados en ediciones separadas por una Casa editorial cinematográfica especial. [...] El director no puede basar un film sobre un determinado argumento, si su elaboración no cuenta con el visto bueno del autor (p. 349).

Baldelli explica que la autonomía del guion en el país comunista se debe a causas muy particulares de los soviéticos, como el propósito de combatir los malos guiones, el carácter gnómico y didascálico de gran parte de la producción soviética, la garantía de tranquilidad que asegura el empleo de los “monumentos” del pasado, en lugar de la peligrosa exploración de la vida real; además, era tarea de la burocracia decidir, en última instancia, el nacimiento de un filme y la elección sólo podía darse sólo sobre la base de un guion (p. 350). No obstante estas aclaraciones, rescatamos una clara voluntad de valorización de la figura del guionista y de su obra – cosa que no sucedía en Italia- en especial en lo que expresa acerca de la relación con el director. A. Moravia, en cambio, posee una postura rígida y elitista, comprensible en los 40 o en los 50, en una etapa de nuevos desafíos, pero no ya en los 90, cuando el cine había dado a luz guiones muy serios y grandes guionistas como el italiano Tonino Guerra, el español Rafael Azcona o el francés Jean Claude Carrière, entre otros. Una vez, más, A. Moravia no logra desprender al cine de su subordinación a la literatura: para él, sólo un buen escritor puede llegar a ser un buen guionista.

En este conflictivo contexto debemos ubicar la figura de Riccardo Molteni para comprender mejor su situación laboral. Nuestro guionista es, en principio, un dramaturgo fallido, pero dramaturgo al fin. Como hombre de letras que cree ser, se siente un intelectual crítico, cuyo deseo vehemente consiste en intentar escribir un guion con la misma calidad artística que corresponde a una obra literaria, lo que implica elaborar un texto que entable un diálogo fecundo con la sociedad contemporánea, que la juzgue y dé cuenta de sus falacias y debilidades. Es decir, su planteo, como ya señalamos, corresponde al de un *film d'autore*, pero esto no le es permitido, pues esta posibilidad sólo le cabe al director, como único autor. Es por ello que colisiona abruptamente contra dos frentes muy poderosos: primero, el del productor, que pretende que limite su guion a una sucesión de aventuras espectaculares y que, en definitiva, escriba su texto a la manera de los guionistas descriptos por A. Moravia en el fragmento comentado; y el segundo, el del director Rheingold. Con él se enfrenta no sólo por diferencia de opiniones, sino también por una cuestión de superposi-

ción de roles, pues Riccardo no acepta su postura ancilar. De ahí sus amargas quejas acerca de la oscura posición de guionista que le ha tocado desempeñar en la vida. Ya en el primer capítulo de la novela, el protagonista da cuentas de esta dura situación. Este fragmento dialoga con el de A. Moravia apuntado anteriormente, como una ferviente respuesta en defensa de la desconsideración de su rol:

...sebbene la parte dello sceneggiatore nel film sia di prima importanza e venga immediatamente dopo quella del regista, per ragioni inerenti allo sviluppo sinora seguito dall'arte del cinema, essa rimane sempre irrimediabilmente subordinata e oscura. [...] lo sceneggiatore è un'artista che, pur dando il meglio di sé al film, non ha poi la consolazione di sapere che avrà espresso se stesso. Così, con tutto il suo travaglio creativo egli non può essere che un fornitore di trovate, di invenzioni, di accorgimenti tecnici, psicologici, letterati; spetta poi al regista di adoperare questa materia secondo il suo genio e, insomma, di esprimersi. Lo sceneggiatore, dunque, è l'uomo che rimane nell'ombra; che si svena del suo miglior sangue per il successo di altri; e che, sebbene la fortuna del film dipenda per due terzi da lui, non vedrà mai il proprio nome sui cartelloni pubblicitari dove sono invece indicati quelli del regista, degli attori e del produttore.[...] Lo sceneggiatore, invece, deve contentarsi di lavorare per il denaro che riceve, il quale, lo voglia o no, finisce per diventare il vero e solo scopo del suo lavoro. [...] E, in verità, la maniera meccanica e abitudinaria con la quale si fabbrica la sceneggiatura rassomiglia forte ad una specie di stupro dell'ingegno, originato piuttosto dalla volontà e dall'interesse che da una qualsiasi ispirazione o simpatia. Naturalmente può anche avvenire che il film sia di qualità superiore, che il regista e i collaboratori siano legati già in precedenza da vicendevole stima e amicizia e che, insomma, il lavoro si svolga in quelle condizioni ideali che possono verificarsi in qualsiasi attività umana, per quanto ingrata; ma queste favorevoli combinazioni sono rare come, appunto, sono rari i buon film (pp. 40-44).

[... si bien la parte del guionista del filme es de capital importancia y se ubica inmediatamente después de la del director, hasta ahora, por razones inherentes al desarrollo del arte del cine, permanece siempre e irremediabilmente subordinada y oscura. [...] el guionista es un artista que, a pesar de haber dado lo mejor de sí al filme, no tiene después el consuelo de saber que se habrá expresado a sí mismo. Así, con todo su trabajo creativo no puede ser más que un proveedor de buenas ideas, de invenciones, de intuiciones técnicas, psicológicas, literarias; corresponde luego al director manejar esta materia según su genio y, en definitiva, expresarse. El guionista, entonces, es un hombre que permanece en la sombra; que se desangra con lo mejor de su sangre para el éxito de los otros; y que, si bien la fortuna del filme depende en dos tercios de él, no aparecerá jamás su propio nombre en los carteles publicitarios donde, en cambio, se inscriben los del director, los actores y el productor. [...] El guionista, en cambio, debe contentarse con trabajar por el dinero que recibe, el cual, lo quiera o no, termina transformándose en el único fin de su trabajo. [...] Y en verdad, la manera mecánica y habitual con la cual se fabrica el guion se asemeja claramente a una especie de violación del ingenio, originada más bien por la voluntad y el interés que por cualquier inspiración o simpatía. Naturalmente puede suceder también que el filme sea de calidad superior, que el director y los colaboradores estén ligados ya por vínculos de estima y amistad y que, en suma, el trabajo se desarrolle en condiciones ideales que pueden verificarse en cualquier actividad humana; pero estas favorables combinaciones son raras, como también son raros los buenos filmes.]

Expresa A. Moravia que, en relación con los roles del director y el guionista, esta subordinación podría alterarse cuando aparezcan textos de valor artístico, y ejemplifica con el teatro, donde existe la dualidad y paridad entre texto-literario y dirección, pero que por el momento eso no sucede (Pezzotta & Gilardelli, 2010, pp. 223-225)<sup>78</sup>. Una vez más, la superioridad de la literatura. Esta idea subyace en la figura de Molteni, que, más allá de sus conflictos personales, se halla en las antípodas del guionista mediocre descrito por A. Moravia, pues, al provenir del campo literario, específicamente del teatro, pertenece a esa minoría selecta de guionistas-intelectuales comprometidos, con una formación superior, capaces de elaborar una verdadera obra artística. Por eso se siente capaz de rivalizar con el director. Pero por aquellos días, ese tipo de guionistas tampoco atraía demasiado a los productores de la talla de los Battista, que eran los que mayoritariamente manejaban la industria cinematográfica.

En la figura conflictiva de Riccardo y en sus relaciones con los otros, el autor logra imbricar hábilmente el plano individual -la problemática existencial de un hombre alienado, cuyo conflicto interior se refleja en su crisis matrimonial y en su fracaso laboral- con el plano cultural y sociopolítico, en una profunda crítica no sólo al mundo del cine de la Italia postbélica, sino también, concretamente, a las políticas de gobierno filonorteamericanas de los años 50.

Con respecto a la figura del director, A. Moravia valorizaba también preferentemente a los directores provenientes del campo literario, como Pasolini, por ejemplo, un entrañable amigo. A Rheingold<sup>79</sup> el narrador nos lo presenta de este modo:

Rheingold era un regista tedesco, che in Germania, al tempo del cinema prenazista, aveva diretto alcuni film del genere colossale i quali, allora, avevano riportato un notevole successo. Rheingold non era certo della classe dei Pabst o dei Lang; ma era pur sempre un regista dignitoso, per niente commerciale, con ambizioni forse discutibili ma pur sempre serie. Di lui, dopo l'avvento di Hitler, non si era saputo più niente. Si era detto che lavorasse ad Hollywood, ma nessun film firmato da lui era stato proiettato negli ultimi anni in Italia. Ora, ecco, rispuntava stranamente nell'ufficio di Battista. (p. 82)

[Rheingold era un director alemán que en su patria, en el tiempo del cine prenazis, había dirigido algunas superproducciones que tuvieron entonces gran éxito. Desde luego, Rheingold no era de la clase de un Pabst o un Lang, pero era un director honrado, un buen

---

<sup>78</sup> “Narratori per conto terzi”, en *Cinema Nuovo*, III, 33, 15 de abril de 1954.

<sup>79</sup> “Rheingold” significa en alemán “oro del Rhin”. Este detalle patronímico revela un matiz irónico, dado que en la obra no está considerado entre los directores más destacados del momento. Por otra parte, también existiría una ironía en esta oposición entre el mundo alemán y el mundo italiano, en cuanto a lo que significó la subordinación italiana a la Alemania durante la Segunda Guerra.

artesano, en modo alguno comercial, de ambiciones tal vez discutibles, pero siempre serias. Tras la subida de Hitler al poder, no había vuelto a saberse nada de él. Se había dicho que trabajaba en Hollywood, pero en los últimos años no se había proyectado en Italia ninguna película firmada por él. Y he aquí que ahora reaparecía, extrañamente, en el despacho de Battista.]

En su rol de director, este flemático alemán es plenamente consciente de que será su firma la que figure en el filme; por ello intenta colocar paños fríos a los exabruptos de los dos italianos y se esmera en atraer infructuosamente al guionista a través de extensas charlas, en las que expone con gran despliegue lógico los argumentos que defienden su versión psicoanalítica. Pero se topa con un guionista que se niega a acatar su rol subordinado y que pretende ocupar el sitio privativo del director, por lo se ve obligado a ubicarlo en su lugar:

“Ebbene, no deve aver paura...noi”, egli disse assumendo ad un tratto un tono duro e autoritario, “faremo un film psicologico e soltanto psicologico... come ebbi appunto a dirle quel giorno.. io, caro Molteni, non ho l’abitudine di fare quello che vogliono i produttori... ma quello che voglio io... in teatro sono io il padrone e nessun altro... altrimenti non faccio, il film... semplice, no?” (p. 141)

[-Y bien, no debe tener miedo...nosotros...-habló asumiendo de pronto un tono duro y autoritario -haremos una película psicológica y solamente psicológica... como le dije aquel día... yo, querido Molteni, no tengo la costumbre de hacer lo que quieren los productores...sino lo que quiero yo... en esta cuestión soy yo el amo y ningún otro... De lo contrario no hago la película. ¿Sencillo, no?]

Con respecto al productor, en la figura de Battista, A. Moravia intentó encarnar el arquetipo del productor cinematográfico de su tiempo, por quien sentía una profunda antipatía: un hombre de negocios, intelectualmente mediocre, a quien solo le importan las ganancias, en desmedro de la calidad artística y, por consiguiente, uno de los mayores artífices de la decadencia del cine de los 50. Este fragmento tomado de un artículo de A. Moravia, perfectamente podría aplicarse a Battista:

Il cinema, dopo quei primi anni eroici e ingenui, diventò una grande industria; la figura del produttore giganteggiò maleficamente, almeno per quanto riguarda i valori dell’arte. Bisognava trovare la quadratura del circolo: ossia far combaciare i risultati estetici con quelli economici. Il risultato di questo stato di cose fu un’enorme confusione; nacquero il divismo, il gigantismo, lo spettacolarismo. I film furono tutti dei romanzi gialli, rosa e neri della piú commerciale letteratura. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, pp. 443-444)<sup>80</sup>

[El cine, luego de aquellos años heroicos e ingenuos, devino una gran industria; la figura del productor se agigantó maléficamente, a menos en lo que respecta a los valores del arte. Era necesario encontrar la cuadratura del círculo: o sea, acoplar los resultados estéticos con los económicos. El resultado de este estado de cosas fue una enorme confusión; na-

---

<sup>80</sup> “Il regista ridimensiona l’autore”, en *L’Espresso*, 25 de marzo de 1962.

cieron el divismo, el gigantismo, lo espectacular. Los filmes fueron todos de novelas amarillas, rosas y negras<sup>81</sup>, de la literatura más comercial. ]

Es el narrador-protagonista quien asume la voz condenatoria frente a la figura del productor, construyendo de este modo un arquetipo válido para todos los productores de su tiempo, a través de frases como, “frettoloso ed evasivo, come tutti i produttori” [apurado y evasivo, como todos los productores]; “I produttori, lo sapevo per esperienza, erano capricciosi come tanti piccoli tirani”. [Los productores, lo sabía por experiencia, eran caprichosos como tantos pequeños tiranos.]

En breves pinceladas, nos lo presenta en una perfecta armonía con su espacio sociocultural, sin ahorrar expresiones irónicas: “Battista era un produttore ancora giovane, che si era fatto strada negli ultimi anni con film di fattura scadente, ma di buon successo commerciale. La sua società, modestamente intitolata Trionfo Film, era tra le più quotate, in quel momento” (p. 75). [Battista era un productor todavía joven, que se había hecho camino durante los últimos años con filmes de mala calidad, pero de éxito comercial. Su sociedad, modestamente llamada *Trionfo Film*, estaba entre las más cotizadas de aquel momento.]

Y más adelante afirma:

Io sapevo, come ho già accenato, che la maniera preferita per Battista di affrontare un argomento non era mai diretta. Battista non era un uomo cinico o per lo meno teneva a non apparirlo. Così era molto difficile che, come tanti altri produttori, più franchi di lui, egli parlasse di cassetta: il profitto, che per lui non era meno importante che per gli altri, anzi forse più importanti, restava sempre in una ombra discreta; e, se, mettiamo, il soggetto di un film non gli sembrava abbastanza redditizio, egli non diceva mai, come gli altri: ‘Questo soggetto non farà incassare una lira’; bensì invece: ‘Questo soggetto no mi piace per questo o quest’altro motivo’. Ma, lo stesso, il profitto era pur sempre l’ultima pietra di paragone e se ne aveva la prova quando, dopo molte discussioni sul bello e sul buono nell’arte cinematografica, dopo molto di quelle che io chiamavo le cortine fumogene di Battista, la scelta cadeva invariabilmente sopra la soluzione più commerciale”. (p. 86)

[Sabía que, como ya he apuntado, la manera preferida para Battista de afrontar un tema no era nunca directa. Battista no era un hombre cínico o por lo menos intentaba no aparentarlo. Por lo tanto era muy difícil que, como tantos otros productores, más francos que él, hablara de dinero: el beneficio económico, que para él no era menos importante que para los otros, tal vez incluso más importante, quedaba siempre en una sombra discreta; y si, supongamos que el tema de un filme no le parecía lo suficientemente redituable, no lo decía jamás, como los otros: “Este tema no nos dejará ni una lira”; sino al contrario: “Este

---

<sup>81</sup> En la traducción mantengo el juego de colores original, pero el autor se refiere a novelas policiales y sentimentales de escaso valor literario.

tema no me gusta por éste o por otro motivo”. Pero, lo mismo, el beneficio económico era siempre la última piedra de parangón y teníamos la prueba cuando, luego de muchas discusiones sobre lo bello y lo bueno del arte cinematográfico, después de lo que yo llamaba “las cortinas de humo de Battista”, la elección caía invariablemente sobre la solución más comercial.]

De ahí, la habilidad con que Battista maneja la argumentación para convencer a los otros de su versión homérica, no aludiendo jamás a cuestiones de rentabilidad.

A. Moravia, en sus artículos, recrimina a los productores la escasa calidad de los guiones y, en consecuencia, de que pululen tantos guionistas mediocres. Y éste es el tipo de trabajo que Molteni se niega rotundamente a escribir, pues rechaza resignar la calidad estética:

Chiunque abbia lavorato nel cinema e abbia qualche dimestichezza con l'ambiente si sarà trovato tra le mani quei trattamenti scritti in maniera barbara e balbettante, quelle sceneggiature dai dialoghi sciatti e approssimativi e si sarà domandato come mai un lavoro così importante possa essere affidato a persone tanto impreparate e sproviste. La chiave di questo misterio è nel gusto e nel criterio dei produttori, discorso che ci porterebbe troppo lontani. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, pp. 223-224)<sup>82</sup>

[Quien que haya trabajado en el cine y tenga familiaridad con el ambiente se habrá topado con esos escritos de estilo bárbaro y balbuciente, esos guiones con diálogos descuidados y superficiales y se habrá preguntado cómo es posible que un trabajo tan importante pueda ser confiado a personas tan poco preparadas y desprovistas. La clave de este misterio está en el gusto y en el criterio de los productores, discurso que nos podría llevar demasiado lejos...]

Otra figura clave de la que se ocupa A. Moravia en sus artículos y que aparece soslayadamente en la novela, la constituye el público.

Cuando A. Moravia habla del público, no lo hace jamás con términos condescendientes. La evolución sociológica de los espectadores en el cine que se deduce de sus artículos, va desde la participación ingenua de los años 40 hasta la participación simulada de los 80. Así considera al público de la posguerra: personas que atestan las salas y gastan para llevar a toda la familia al cine, pero no compran un libro, y le recuerdan las masas fascistas que gritaban frente al balcón de Plaza Venecia (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p.1556-1557). Sus comentarios suele ser despectivos: “La mia opinione è che questo pubblico, almeno a

---

<sup>82</sup> “Narratori per conto terzi”, en *Cinema Nuovo*, III, 33, 15 aprile 1954.

Roma, capisce ben poco. Sia di cinema sia di qualsiasi altra arte”<sup>83</sup> [Mi opinión es que este público, al menos en Roma, entiende bien poco, tanto de cine como de cualquier otro arte] (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p.1520). Expresa, además:

A quanto pare, ormai la gente va al cinema come va a cena o a dormire. Questo pubblico infatti non mostra alcuna specie di curiosità intellettuale anche embrionale. [...] D'altra parte, come tutti sanno, il pubblico del cinema non s'interessa granché al valore artistico dei film. [...] .. é lecito arguire che il livello medio del pubblico sia appunto quello de *La cieca di Sorrento* o *La figlia del Corsaro nero*. Público ignorante, infantil, inerte.[...] Il cinema è un'arte; e neppure la migliore tra le arti. Ma soltanto se considerato e apprezzato come arte. Altrimenti è una droga, un sonnifero del pensiero, un passatempo. E infatti, da un film all'altro, il tempo passa. (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p. 74)<sup>84</sup>

[Por lo que parece, hoy la gente va al cine como va a cenar o a dormir. Este público, en efecto, no muestra ninguna especie de curiosidad intelectual ni siquiera embrional. [...] Por otra parte, como todos saben, el público del cine no se interesa demasiado por el valor artístico de los filmes. [...] es lícito argüir que el nivel medio del público sea propiamente el de *La ciega de Sorrento* o *La hija del Corsario negro*. Público ignorante, infantil, inerte. [...] El cine es un arte, pero ni siquiera la mejor de las artes. Es apenas considerado y apreciado como arte. Por el contrario, es una droga, un somnífero del pensamiento, un pasatiempo. Y en efecto, de un filme a otro, el tiempo pasa.

Como explicamos anteriormente, en los años 50 la naciente industria cultural de masas produce un cine pensado para hacer dinero y satisfacer los gustos del público, con *film di cassetta* (éxitos de taquilla). Ese público es producto de dicha cultura; A. Moravia llama *homo qualunque* a ese individuo de masas y lo define de este modo:

...un solitario nel cui cuore non ci sono i ricchi e grezzi sentimenti “umani” bensì soltanto lo spavento addormentato della propria inesistenza, vale a dire del propio nulla. [...] Ma che cos' è questo nulla dell'individuo di massa? È la mancanza di rapporti con gli altri individui. Il film d'arte o di poesia, che tratta invece di ciò che c'è e che esiste ossia di ciò che riunisce gli uomini, non piace [...] E cos'i evitano i buoni film e vanno a vedere i film dell'industria culturale (Pezzotta & Gilardelli, 2010, p. 1558).

[...un solitario en cuyo corazón no existen los ricos y naturales sentimientos “humanos” sino solamente el espanto adormecido de la propia existencia, es decir de la propia nada. [...] ¿Pero qué es esta nada del individuo de masas? Es la falta de relaciones con los otros individuos. El filme de arte o de poesía, que trata en cambio de lo que existe, es decir, de lo que reúne a los hombres, no gusta [...] Y así evitan los buenos filmes y van a ver los filmes de la industria cultural.]

---

<sup>83</sup> “16 domande ai critici italiani”. Según nota de Pezzotta & Gilardelli (p. 1521), esta encuesta de 16 preguntas dirigidas a diversos críticos italianos de cine, a cargo de Augusto Borselli y de un enviado milanés, apareció en el semanario ilustrado milanés *Film d'oggi*. Las primeras tres preguntas, en el número del 2 de marzo de 1946; las sucesivas (ésta es la séptima, referida a la opinión sobre el público que frecuenta el cine), el 9, 16 y 23 de marzo; el 6,13 20 y 27 de abril; el 11 y el 25 de mayo. En la pregunta catorce, la encuesta se interrumpió porque A. Moravia fue indicado como crítico del *Libera Stampa*. Entre otros entrevistados figuran Umberto Barbaro, Fabio Carpi, Indro Montanelli, Antonio Pietrangeli, Dino Risi.

<sup>84</sup> “Il pubblico nei cinema”, en *La Nuova Europa*, 3 de febrero de 1946.

En *Il disprezzo*, parecería ser que ni el guionista ni el director se plantean seriamente las características del público receptor (el “espectador modelo”, parafraseando a Eco) a quien va dirigida la respectiva transposición. Molteni, replegado en su castillo interior y conflictuado en sus contactos con el mundo, sólo tiene en cuenta su necesidad de expresarse a través de la escritura y no se cuestiona cabalmente qué impacto podría despertar su versión en el espectador. Por su parte, Rheingold, con su exquisita versión de corte psicoanalítico, sólo parecería apuntar a una élite de culto que tuviera la suficiente amplitud mental como para poder gozar de una versión intelectual e irreverente del hipotexto homérico. El único que realmente posee absoluta conciencia de los gustos y limitaciones del público es Battista. Si el guionista y el director poseen una visión del cine como arte y expresión de un emisor que transmite un mensaje profundo y sella la obra con su personalidad, Battista se centra exclusivamente en la etapa de la recepción y es por ello que busca satisfacer el horizonte de expectativas del espectador medio de ese momento y de ese lugar para que acuda al cine: un público ávido de entretenimiento y que desea olvidar las recientes penurias. Si bien en esta novela no se enjuicia particularmente al público –a Molteni, en realidad, no le interesa la propuesta de Battista concuerda tácitamente con el modelo de público espectador que nos propone A. Moravia en sus artículos, es decir, un público acrítico y superficial, ávido por devorar los productos que ofrece la industria cultural reinante: el público que requiere un cine de masas. Así, sólo Battista es quien logra captar perfectamente qué es “ciò che infalibilmente piace al pubblico” [lo que infaliblemente gusta al público].

## Capítulo IV: *Odisea*, un guion problemático

### IV. 1. El problema de la transposición cinematográfica

El complejo proceso que consiste en transformar una obra literaria en película ha sido bautizado con diversos términos: “adaptación”, “traducción”, “versión”. Particularmente adherimos a S. Wolf (2004), quien pone en tela de juicio la expresión más difundida: “adaptación”, porque

Remite a la jerga médica en la medida en que la literatura haría las veces de objeto discollo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse en un sistema. De modo complementario, entonces, el cine sería lo establecido, el formato rígido y altivo que exige que todo se subordine a él de la peor manera; en síntesis, el *status quo*. O más aún: la literatura sería un sistema de una complejidad que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su entidad. (...) La palabra “adaptación” tiene también una implicancia material, porque se trataría de una adecuación de formatos o, si se prefiere, de volúmenes. La cuestión se plantea en términos de que el formato de origen –literatura– “quepa” en el otro formato –cine–: que uno se ablande para “poder entrar” en el otro, que adopte la forma del otro. La literatura estaría representada por el formato duro que pierde sus rasgos característicos, su especificidad, en una maquinación conspirativa que aspira a destruir su autonomía. (p. 15)

Con una visión más ecuánime, se decide entonces por el lexema “transposición”, porque “designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (p. 16).

Al analizar los vínculos entre estas dos artes, S. Wolf explica que la literatura, por ser el modo de narración dominante hasta el siglo XIX, sirvió desde los orígenes como proveedora de argumentos, rango que mantuvo durante toda su historia. La idea que aún hoy prevalece es la que define al cine como un arte espurio ocupado en popularizar, divulgar o simplemente alterar la historia o el mundo creado por el escritor. Es por esta razón que el problema de la transposición fue pensado siempre a partir de la literatura para sostener que tendría sentido analizar una actividad de este tipo sólo cuando existe un “valor literario”, cuando no “un valor literario de mercado”. Por esta razón, el autor plantea que el hecho de que después de un siglo la transposición perviva como método para narrar historias en el cine, obliga a repensar el problema y a poner en discusión la tiranía de las letras como

abanderada indiscutible del análisis de las transposiciones. Para él, la transposición es un trabajo y eso obliga a pensarla más como un abanico de problemas para resolver que como un puñado de resultados para examinar. Recalca también que se trata de un desafío más del cine que de la literatura. En este sentido, a la pregunta sobre cuáles son las maneras en que se suele reflexionar sobre la transposición, lo primero que puede responderse es que las dificultades que supone son siempre propias del material que se está manipulando, que a su vez están entrelazadas con el concepto cinematográfico de quien o quienes la están realizando, por lo que es habitual que se susciten debates entre los agentes afectados a dicha actividad -tal como se da en *Il disprezzo*.

En este sentido y, sobre la base de lo analizado en capítulos anteriores, considero que A. Moravia se encuadra en la línea opuesta a S. Wolf, dado que el escritor italiano siempre contempló el cine desde el ángulo de la literatura y en relación con ella. Nunca le otorgó un espacio propio de arte independiente. Obviamente, tenemos que tener en cuenta que por los años cincuenta –que es el período en que nos centramos- el cine contaba con apenas medio siglo y aún faltaba mucho por hacer, mientras que S. Wolf plantea sus opiniones en los albores de este nuevo milenio, cuando el cine ha alcanzado ya un desarrollo extraordinario, así como también la crítica y el público se han tornado más exigentes –lo cual no quita que aún se sigan produciendo filmes comerciales o de ínfima calidad estética. A. Moravia, que logró rozar casi el fin de siglo, pues falleció en 1990, fue testigo de gran parte de esta evolución, sin embargo, sus ideas sobre cine no se fueron modificadas sustancialmente a lo largo de los años.

S. Wolf realiza una clasificación acerca de los modos tradicionales de leer los casos de transposición y presenta diversas alternativas, que pone severamente en tela de juicio. A los efectos de nuestro estudio, nos interesan particularmente tres aspectos que utilizaremos como encuadre para analizar la problemática planteada acerca de *Odisea* que se gesta en la novela moraviana

Si bien, como hemos indicado en numerosas ocasiones, la película no llega a realizarse, nos importan los debates suscitados en torno a estas cuestiones, por lo que proponemos efectuar el camino inverso al planteado por S. Wolf: ya que no podemos analizar la transposición del producto concluido, pues no existe, nos detendremos en las ideas generatrices que sostienen los diversos planteos, pues lo que nos interesa, al decir de S. Wolf, es “el

abanico de problemas más que un puñado de resultados”. Y este abordaje resulta pertinente porque:

...más que uno entre tantos casos de transposición, *El desprecio* es una *summa* de todas las discusiones y todos los lugares comunes, de todos los conflictos y todos los resultados que supone la transposición como reflexión teórica y como problema práctico. Y hasta se podría ir más lejos y decir que es uno de los modelos más singulares –sino el único– capaz de contenerlo todo y de hacer que la fricción de los discursos de la literatura y del cine formen parte de las propias narrativas, tanto de la novela escrita por A. Moravia como del filme dirigido por Jean Luc Godard. (Wolf, 2004, p. 80)

Expondremos brevemente el marco teórico para luego detenernos en las tres versiones.

#### **a) El análisis de la transposición tiene un valor previo, dado por el valor del escritor**

S. Wolf plantea que la aceptación de cualquier canon literario<sup>85</sup> conduce a pensar el problema de la transposición como una desgracia inevitable, nacida del afán mercantil que se encuentra en el corazón del cine en tanto parte nuclearmente dinámica de la industria del entretenimiento, afán mercantil contra el cual los escritores no tendrían más remedio que estrellarse. Es el canon literario el que dictamina de qué transposiciones hay que ocuparse, partiendo del interés que supuestamente reviste la obra y el espesor simbólico del mundo literario y personal del escritor. No es frecuente que ocurra lo contrario, es decir, que la transposición se considere valiosa por la calidad del cineasta. Si la obra de un artista se evalúa por la manera de trabajar los materiales de su arte, la pregunta es por qué, en tanto artistas, parece tener siempre mayor valor la obra de un escritor que la de un cineasta. La respuesta más plausible, para S. Wolf, es que los trabajos sobre transposición están concebidos por escritores o críticos literarios que le asignan mayor valor al escritor que al cineasta. Es por eso que en tales trabajos las películas, finalmente, ocupan un lugar de meros pretextos, olvidándose de ese “otro mundo” y ese “otro lenguaje” que son los del cine, y descuidando el interés que revisten los procesos de trabajo en sí mismos y las cualidades intrínsecas de esos procesos.

---

<sup>85</sup> Para concepto de canon en la antigüedad grecolatina, véase el artículo correspondiente en S. Hornblower & S. Spawforth (1996) *The Oxford Classical Dictionary*, p.286 y, para una interpretación moderna, resulta útil el artículo “Canon”, de Malena Botto, en J. De Amícolá y J.L. De Diego (2008) *Literatura. La teoría literaria hoy*. La Plata. Ed. Al margen, pp. 119-131.

**b) El análisis de la transposición tiene sentido en tanto descripción de las “diferencias” con el texto original**

Tal como suele plantearse este problema, para S. Wolf, la lectura de las transposiciones termina siendo como un juego donde quien analiza se erige en máquina punitiva, en perspicaz detector de mentiras y alteraciones, en guardián afanoso de los textos. Comienzan entonces a barajarse dos expresiones: “fidelidad” o “adulterio”. Esta mirada sólo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo o impresionista, las diferencias entre el texto literario y la película. Lo que está allí ausente es el motivo de la transformación, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y por qué. La fidelidad o el adulterio de un texto convertido en película, por tanto, no son más que dimensiones morales, nunca ligadas a las especificidades y las problemáticas del tema.

La interrogación debería concentrarse, entonces, en los motivos de los cambios y las persistencias.

**c) El análisis de la transposición tiene sentido cuando está circunscripto a los textos clásicos**

Más allá de las discusiones que el concepto de “clásico” puede generar, según S. Wolf, el cine suele recurrir, por épocas y por intervalos regulares, a lo que se ha dado en llamar “clásicos literarios”. Las razones, si bien son insondables, tal vez se deban al afán de recurrir esos filmes de una pátina de cultura alta o al menos de lo que entiende por cultura alta la industria del cine de los Estados Unidos, pero también en Europa. Sin embargo, salvo en ciertas ocasiones ejemplares, la transposición de textos clásicos frecuenta lo meramente decorativo o al menos la fidelidad maníaca, en un acto de respeto que los propios textos de origen muchas veces desmienten. Para S. Wolf, el centro problemático se hace visible cuando se cree que seguir con precisión ciertas indicaciones del texto –entonación, modos lexicales, ubicación espacial de los personajes- dará como resultado una mayor cercanía al hipotexto y que, por carácter transitivo, proveerá al filme de un espesor estético mayor que otro que opta por “leer libremente” esas piezas canónicas. Pero si entendemos los clásicos como aquellos textos que se actualizan en cada lectura –como argumenta Calvino- entonces los modos de supervivencia no pueden ceñirse solamente al carácter nominal de la transposición, sino al tipo de trabajo realizado sobre sus zonas específicas, su universo ficcional, su dimensión dramática. Siguiendo esta línea, puede ocurrir que una obra adopte elementos

sustantivos del texto “clásico” sin hacer una transposición en el sentido literal del término. En tal caso, permanece la filiación al texto de origen, más allá de que sean versiones no declaradas o filmes que presuntamente no se inspiraron en ellos, así como ocurrió con ciertas piezas clásicas de Shakespeare –*Rey Lear*, *Julio César* y *Tito Andrónico*- transfiguradas parcialmente –S. Wolf habla de “transposición encubierta”- en *El padrino III*, de Francis Ford Coppola.

Estos tres aspectos constituyen los ejes clave en torno a los que giran las ardorosas discusiones entre Molteni, Battista y Rheingold en materia cinematográfica. En primer término, Battista ha elegido un texto clásico, tal vez el más clásico de los clásicos, por tratarse de una obra fundante de la literatura occidental y en la que cabrían prácticamente todas las definiciones posibles de “clásico”; además, se trata, indiscutiblemente, de un texto canónico. S. Wolf cita la famosa obra de Ítalo Calvino *¿Por qué leer a los clásicos?*, en la que el autor desarrolla ampliamente este concepto y expone un vasto abanico de significaciones posibles, hecho que nos permite afirmar que se trata de un término polisémico, digno de suscitar fogosas discusiones. Por otra parte, no es un detalle menor que el primer texto tratado en esta obra sea, justamente, *Odisea*. Ahora bien, ¿por qué en *Il disprezzo* se escoge la gran obra épica griega para llevarla a cine? Y es a partir de esta pregunta cuando surgen las personalísimas convicciones de los actantes acerca de qué se entiende por texto clásico y, por ende, en qué medida ese texto debe ser “respetado” o no en el filme, es decir, ¿es lícito serle “infiel” al genio de Homero o no? ¿para qué arriesgarse a realizar un filme cuyo director jamás podrá superar –y ni siquiera igualar- la talla del autor original?

#### **IV.2. La transposición de Battista**

En los capítulos anteriores, hemos comentado las intenciones comerciales de Battista en la transposición homérica, dentro del marco de lo que se entiende por “cine de masas”. Battista es un personaje que se detiene en los efectos más que en las causas, es decir, si le interesa un texto clásico como *Odisea* no se debe a una profunda reflexión acerca del concepto de clásico literario y de su importancia o vigencia en la cultura occidental, sino simplemente por los efectos finales de taquilla. Las razones que esgrime para justificar la elección - tendientes a convencer a dos intelectuales, como por ejemplo, que *Odisea* es para los pueblos mediterráneos lo que la Biblia para los anglosajones- no constituyen más que ropa-

jes externos que utiliza como recurso retórico argumentativo. Es por ello que escoge, dentro del *kolossal*<sup>86</sup>, un género tan en boga por aquellos días: el *péplum*, especie que A. Moravia despreciaba profundamente por considerarlo de baja calidad estética y meramente comercial.

*Odisea*, un *péplum* más

Los orígenes del *péplum* se remontan al cine mudo, pero su edad dorada de magníficas recaudaciones fue por los años 50 y principios de los 60, es decir, en los tiempos en que se desarrolla *Il disprezzo*. Es interesante agregar que en este siglo se ha intentado revitalizar el género con las célebres *Gladiator* (2000), de Ridley Scott; *Alejandro Magno* (2004), de Oliver Stone y *Troya* (2004) de Wolfgang Petersen, subordinadas las tres a novísimos efectos especiales. Cuando en 1951 Hollywood inicia su período de oro en Cinecittà, sobre la margen del río Tíber, para realizar una serie de films *in costume* (filmes de época), el primero de ellos que pasa a la historia del cine como *péplum* es *Quo Vadis?* (1951), película clave que sienta las bases definitivas del género:

-simplicidad de los personajes caracterizados como estereotipos de un mundo maniqueo: villanos crueles, héroes asombrosos por su integridad moral y su fuerza hercúlea, y mujeres amantísimas o malvadas;

-privilegio de la aventura, por lo que sus héroes se enfrentan a múltiples peligros, realizando hazañas asombrosas.

-grandiosidad de los decorados con espectaculares escenas de batallas y saqueos de ciudades.

---

<sup>86</sup> Con el término italiano “kolossal” o “colossal” se indica un tipo de película en el que todo se desarrolla en grandes dimensiones, desde el presupuesto, hasta el casting de los actores, el número de extras, la escenografía, los efectos especiales y el lanzamiento publicitario. Se suelen invertir ingentes sumas de dinero, además de grandes esfuerzos de organización, por lo que se espera un gran éxito, con salas llenas y excelentes recaudaciones; si sucede lo contrario, el fracaso podría provocar la debacle financiera de la firma cinematográfica y la estrepitosa caída de la imagen de las grandes estrellas implicadas. El primer colosal de la historia fue el filme mudo italiano *Quo vadis?* (1912) dirigida por Enrico Guazzoni y, el segundo, el imponente *Cabiria*, dirigido por Giovanni Pastrone en 1914, de más de tres horas de duración y que alcanzó un nivel de espectacularidad inédito para la época.

Los colosales pueden tratar sobre acontecimientos históricos, religión, aventuras o ciencia ficción; también se incluyen algunos *spaghetti-western*, como *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), con Clint Eastwood y dirigido por Sergio Leone. Los referidos a la Antigüedad grecolatina se denomina *péplum*, por la vestimenta característica de los personajes. Algunos ejemplos de colosales de gran éxito fueron *Lo que el viento se llevó* (1939), *Ben Hur* (1959) y, más cercanos a nosotros, la trilogía de *El Señor de los anillos* (2001-2002-2003), *La venganza de los Sith-III Episodio de La guerra de las galaxias* (2005), *Titanic* (1997), *Avatar* (2009). Un famoso ejemplo de colosal fallido desde el punto de vista financiero fue *La puerta del cielo* (1980), que provocó la bancarrota de la United Artists.

Cabe aclarar que si bien Hollywood se interesó por casi todas las épocas del pasado, el período más visitado fue el de la civilización romana, un mundo visto generalmente de modo negativo: una sociedad corrupta, bárbara y nociva. No se habla de sus virtudes, como la capacidad organizativa, sino de las orgías imperiales, de los horrores de las arenas, de las masacres de cristianos. Por otra parte, Hollywood no pretendía hacer análisis histórico. La historia suele ser un mero escenario en el cual se ambientan aventuras y escenografías espectaculares. He aquí por qué desde siempre, los *kolossal* han sido objeto de críticas negativas por parte de los especialistas y A. Moravia, como tal, no quedaba al margen de este juicio. En sus realizaciones, escenografía, vestuario, decorados, banda sonora, maquillaje, efectos especiales y la participación de cientos de extras, muchas veces relegaban en segundo plano la temática del guion: incluso los actores y en algunos casos hasta los directores podían ser considerados elementos prescindibles.

En Italia, el género había triunfado inicialmente en la época del cine mudo, pero debemos esperar a los años 50 e 60 para que llegue a consolidarse como tal. El gran éxito de estos filmes convenció también a los productores italianos de invertir en el género, afirmándose así el llamado *peplum all'italiana*: *Ulisse [Ulises, 1954]*, *Le fatiche di Ercole [Los trabajos de Hércules, 1958]*, *Arrivano i Titani [Los titanes, 1962]*, *Il colosso di Rodi [El coloso de Rodas, 1961]*. En Europa, los italianos llegaron a rodar más de 100 *pepla*<sup>87</sup> con los mismos actores, decorados y argumentos inverosímiles. Battista representa, entonces, uno de los tantos productores italianos de la época (¿un Ponti o un De Laurentis, tal vez, pero de menor talla?) extasiados por el éxito del *peplum all'italiana*.

Uno de los argumentos más sólidos que utiliza para validar su propuesta es el de “fidelidad” al texto original. ¿Pero en qué consiste esa “fidelidad” para él?

... “ora, Molteni, sia ben chiaro che io voglio un film piú simile che sia possibile all’*Odissea* di Omero... Omero che cosa ha voluto fare con l’*Odissea*? Ha voluto raccontare una storia di avventure che tengano sempre in sospenso il lettore... una storia, per cosí dire, spettacolare... questo ha voluto fare Omero... e io voglio che voi restiate fedeli ad Omero... Omero ha messo nell’*Odissea* giganti, prodigi, tempeste, maghe, mostri... e io voglio che mettiate nel film giganti, prodigi, tempeste, maghe, mostri...” (p. 160).

[... entonces, Molteni, y que esto quede bien claro, que quiero una película lo más parecida posible a *Odissea* de Homero. ¿Qué quiso hacer Homero con *Odissea*? Pues explicar

---

<sup>87</sup> Utilizo el plural latino neutro que corresponde al singular *péplum*.

una historia de aventuras que mantenga constantemente en suspenso al lector. Una historia, por así decirlo, espectacular. Eso quiso hacer Homero. Y yo quiero que permanezcan ustedes fieles a Homero. Homero puso en la *Odisea* gigantes, prodigios, tempestades, hechiceras, monstruos..., y yo quiero que pongan ustedes en la película gigantes, prodigios, tempestades, hechiceras, monstruos...]

Y reafirma: “*L’Odisea* è la storia delle avventure di Ulisse nel suo viaggio di ritorno a Itaca e io voglio il film delle avventure di Ulisse ...e affinché no ci sia piú dubbi, io voglio un film spettacolare, Molteni, spet-ta-co-la-re... capito, Molteni?”(p. 162) [*Odisea* es la historia de las aventuras de Odiseo en su viaje de regreso a Ítaca, y yo quiero una película de las aventuras de Ulises. Y, a fin de que no haya dudas, sepa usted que quiero un filme es-pec-ta-cu-lar... ¿de acuerdo, Molteni?]

Observamos cómo Battista sigue a rajatabla el respeto de las leyes de todo espectáculo: que el film sea agradable, movido, interesante, colorido, que llene los ojos y trasueñe un poco, que distraiga de la monotonía de la vida cotidiana.

Así, con el fin de elaborar su *péplum* cargado de aventuras, lo que a Battista le interesará en particular de *Odisea* es el pasaje del relato de viajes que realiza Odiseo ante la corte de Alcínoo, el rey de los feacios, en el cual hallaría el material suficiente para sus propósitos. ¿Pero por qué este pasaje y no otros? Gómez Espelosín (1994) explica que el relato de viajes es probablemente un tipo de narración que se remonta a los albores de la historia humana como fuente de noticias sobre el mundo exterior, pero que hace su aparición en la literatura occidental con *Odisea* homérica<sup>88</sup>. Las andanzas de Odiseo en su deambular por

---

<sup>88</sup> Se denomina “periégesis” (Gr. περιήγησις) a un antiguo género literario, que tuvo gran desarrollo en el período helenístico. Consiste en una descripción en la cual a lo largo de un itinerario geográfico, se recoge información sobre la historia, los pueblos, los individuos, las costumbres e incluso la mitología de los lugares que se atraviesan. En lo posible se transmite la experiencia directa del autor. Es un antecesor de la literatura de viajes. Se considera iniciador de este género literario al historiador y geógrafo griego Hecateo de Mileto, de quien se conservan pocos fragmentos, pero que fue muy importante para la tradición historiográfica y geográfica posterior. El ejemplo de Hecateo fue seguido por otros autores prestigiosos, como Pausanias, con su *Periegesis de Grecia* (Ἑλλάδος περιήγησις). Otros autores en el género fueron Polemón de Atenas, Escimno de Quíos, Dionisio de Califonte, Dicearco de Mesina y Dionisio Periegeta cuya obra, muy popular, fue pronto traducida al latín por Avieno.

La periégesis se diferencia del periplo, fundamentalmente, porque en este último, el fin es estrictamente utilitario y el itinerario, exclusivamente marítimo y unidireccional. Se trata de un tipo de documento antiguo que contenía el conjunto de observaciones hechas en un viaje por mar que podían ser útiles a los navegantes futuros: distancias entre puntos, descripciones de la costa, vientos, corrientes, bancos de arena, puertos, fondeaderos, aprovisionamiento, etc. Era utilizado por los navegantes fenicios, griegos y romanos.

Odiseo, en cambio, realiza una circunnavegación, un periplo. Al elegir sólo el sector de los apólogos o aventuras se recorta *Odisea* extirpándole no sólo lo más épico, sino también su contenido político, es decir el proceso que restituye a Odiseo como *basiléus*.

los mares hasta su regreso a Ítaca no constituyen sólo el primer relato de esta clase que ha llegado íntegro hasta nosotros, sino que desde ese momento deviene el paradigma de un género nuevo que fijó las pautas para el futuro. A pesar de que estas aventuras no ocupan, como es bien sabido, el conjunto del poema, se han erigido sin embargo como su parte más representativa a lo largo de los tiempos y la más revisitada. Efectivamente, sólo cuatro de los veinticuatro cantos que componen la obra están dedicados a la narración de estas andanzas marineras, si bien dichos cantos ocupan la parte central del poema (Cantos 9-13). Además, constituye una unidad casi cerrada dentro de la propia *Odisea*, que podría incluso extraerse del resto del poema y resultar perfectamente asumible por separado, fuera del contexto épico –y es esto lo que hace Battista para su filme-. Esta aparente autonomía del relato odiseico relativo a sus viajes habría contribuido a definir los rasgos esenciales de un género nuevo, el cuento de viajes marinos, que debía contar ya con una larga tradición en la cultura popular de los puertos del Mediterráneo, al que el poema homérico otorgó una categoría literaria que antes no tenía y lo convirtió en modelo de esta clase de narraciones.

Battista, entonces, parte de esta antiquísima línea de historias de aventuras, pero se detiene sólo en el rasgo de espectacularidad. Y con el fin de presentar su producto menos banal, resemantiza el término “espectáculo” revistiéndolo de una endeble pátina poética, para acercarlo a la categoría de su hipotexto griego. Expresa así que lo que más lo impactó de *Odisea* es su poesía, a la que califica de “espectacular” y “espectáculo” significa para él, simplemente “ciò che infallibilmente piace al pubblico...” (p. 88) [lo que infaliblemente gusta al público...] Y agrega:

“...prendiamo per esempio l’episodio di Nausicaa... tutte quelle belle fanciule vestite di nulla che sguazzano nell’acqua sotto gli occhi di Ulisse nascosto dietro un cespuglio... ecco, avete, con qualche variante, una scena di Bellezze al bagno... oppure prendete Polifemo: un mostro con un occhio solo, un gigante, un orco... ma è King Kong, uno dei massimi successi d’anteguerra... oppure ancora prendete Circe, nel suo castello... ma è Antinea, in Atlantide... Questo chiamo spettacolo, come ho detto, non è soltanto spettacolo, ma anche poesia...”. Molto eccitato, Battista si fermò davanti a noi e disse con solennità: “Ecco come vedo un ‘*Odisea* prodotta dalla Trionfo Film”. (p. 88)

[-...tomemos por ejemplo el episodio de Nausicaa... todas esas bellas jovencitas desnudas, que nadan en el agua bajo los ojos de Ulises, escondido tras un matorral... he aquí que tienen, con alguna variante, una escena de *Escuela de sirenas*... o bien tomen a Polifemo: un monstruo con un solo ojo, un gigante, un ogro... pero es King Kong, uno de los mayores éxitos anteriores a la guerra... o bien tomen incluso a Circe, en su castillo... pero es

Antinea en *La Atlántida*... A esto llamo yo espectáculo, como dije, no es solamente espectáculo sino también poesía-. Muy excitado, Battista se plantó frente a nosotros y dijo con solemnidad: “Es así como veo la *Odisea* producida por la Trionfo Film”.]

A través de sus palabras, queda claro que busca adaptarse a las características canónicas del *péplum* citadas anteriormente, a saber, un mundo maniqueo de héroes y villanos: Polifemo respondería al arquetipo del gigante malvado que pone en vilo al protagonista; Odiseo devendría el bondadoso héroe forzado a la manera de Maciste<sup>89</sup>, sometido a numerosas pruebas de coraje y fortaleza física, de las que triunfaría ineluctablemente, mientras nos ofrecerían entretenidos espectáculos de destreza masculina, y contaríamos también con bellísimas mujeres, ya bondadosas como Nausícaa, ya peligrosas como Circe o las sirenas<sup>90</sup>.

Según MacAdams (1990), para armar la trama de *Il disprezzo*, A. Moravia dedicó largo tiempo a seguir muy de cerca el *making of* de *Ulises* (1954), el famoso *péplum*-transposición de *Odisea*, protagonizado por Kirk Douglas y la diva italiana Silvana Mangano, y estrenado el mismo año que *Il disprezzo*. Molteni, en un fragmento dedicado a caracterizar al director alemán como profesional, aclara que Rheingold “no era de la clase de un Pabst o un Lang” (p. 82), dos grandes directores de aquellos tiempos<sup>91</sup>. ¿Por qué cita a Pabst? Porque el guion original de *Odisea* había sido escrito por este cineasta. Habiendo

---

<sup>89</sup> Se trata de un personaje cinematográfico protagonista de un gran número de *pépla*. Al igual que otros personajes del género, como Hércules o Ursus, es un ser bondadoso que lucha por los débiles, gracias a su fuerza sobrehumana. En el guion original de la película *Cabiria* (1914) del director Giovanni Pastrone, el héroe se llamaba Hércules (Ercole). Al revisar el escrito, el poeta Gabriele d'Annunzio, el guionista, cambió su nombre por Maciste, al cual consideraba un sinónimo erudito del héroe mitológico. Más tarde, esta etimología se olvidó y se asoció el nombre del personaje con la palabra italiana *macigno* es decir "roca, peñasco".

<sup>90</sup> Como ya hemos expresado antes (p.15 n.66), Aristóteles, en *Poética* 1455 b 17-23 sintetiza el argumento de *Odisea* y no alude al relato de aventuras frente a los feacios, aunque menciona los Apólogos en otras secciones: τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν: ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἐτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ [20] χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια (“En los dramas, los episodios son concisos, mientras que en la epopeya son ellos los que prestan a la obra una mayor extensión. En efecto, en *Odisea* el argumento es breve: alguien está afuera muchos años, perseguido por Poseidón, y queda solo; además, los asuntos de su casa se encuentran en tal modo perturbados que su riqueza es malgastada por los pretendientes y su hijo es perseguido; llega por fin maltrecho; algunos lo reconocen; ataca y arruina a sus enemigos, mientras él queda a salvo. Esto es lo propio del asunto; lo demás son episodios.”, 1977, p. 89)

<sup>91</sup> Es interesante acotar que en la transposición de Godard, el director es el propio Fritz Lang, como un homenaje a este gran cineasta alemán y al cine de autor, que poco a poco iba siendo devorado por la imaginación de Hollywood.

vendido el guion a Dino de Laurentis, uno de los mayores productores italianos del momento, Pabst fue contratado para dirigirlo, pero, según MacAdams, una vez elegido Kirk Douglas para el rol principal, la Paramount se subió a bordo y comenzó a pelear por el guion. Pabst fue despedido y reemplazado por Mario Camerini, y el guion terminó siendo reelaborado por Hugh Gray y otro guionista, el más hollywoodense de Hollywood: Ben Hetch (p. 260). Podemos suponer, entonces, que A. Moravia se inspiró en estas rencillas para componer su obra. Pero hay algo más: si Pabst, considerado en la novela un grande del cine, que finalmente debió alejarse de *Ulises* por intromisión de la Paramount, debemos interpretar, a modo de palimpsesto, que tanto el guion como el filme original de *Ulises* deberían haber sido para A. Moravia de una calidad superior a la versión definitiva que nos llegó a las pantallas. Este filme definitivo de *Odisea* sería, entonces, lo más cercano que tenemos al proyecto de Battista. ¿La gran diferencia luego de tantos altercados?: que *Ulises* se produjo y, en cambio, la versión metaficcional de *Il disprezzo*, no. Ésta queda abortada porque A. Moravia, con gran habilidad, inserta la disputa cinematográfica en el marco del conflicto existencial de un intelectual alienado, que es lo que en realidad le interesa: la imposibilidad de conectarse con el mundo y de accionar en él.

Casualmente, P. Baldelli (1970) inicia su libro sobre cine y literatura con un debate acerca de este filme de Camerini como una mala transposición de un clásico literario y concluye con un comentario que, increíblemente, parecería dirigido *ex profeso* a Battista, en cuanto a sus peculiares conceptos de “espectáculo” y “poesía”:

A pesar de los 5000 metros de tela que ha exigido, de los 427 sastres y los 20000 metros cuadrados de paredes, las 170 toneladas de yeso, los 600 metros cúbicos de madera, los 1000 metros cuadrados de bajorrelieves, los tres quintales de cosméticos, las 800 pelucas y 1200 barbas, etc. este filme resulta sumamente mísero incluso como espectáculo. Digo espectáculo, y naturalmente no pienso en la poesía de Homero. Nadie tiene derecho a lamentarse cuando en una proyección de este género, que dura alrededor de dos horas, las “maravillas de la técnica” tomen el lugar de la poesía (p. 13)<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Contrariamente, J. Burucúa (2013) manifiesta cierta simpatía por este film y destaca aspectos positivos que Baldelli –demasiado duro en su crítica– no había observado: “Una película italiana de Mario Camerini, *Ulisse*, estrenada en 1954, en la que actuaron Kirk Douglas, Silvana Mangano y Anthony Quinn, combinó la fórmula cinematográfica de la aventura con el film de amor. Ambientada en la época micénica, la pieza se apoyó en una reconstrucción arqueológica e histórica de gran calidad. En la vida de Ulises, personaje protagonizado por Kirk Douglas, se entretienen episodios sentimentales, guerreros y heroicos, aunque la organización de todo el relato evoluciona más bien al compás de las relaciones eróticas que lo unen a su esposa Penélope, a la jovencísima Nausícaa y a Circe. Un detalle importante, que denota una influencia de la teoría freudiana del inconsciente, reside en el hecho de que la maga tentadora y la esposa fiel son representadas por la misma actriz, Silvana Mangano. Con ello se sugiere que Ulises proyecta el deseo de su mujer lejana sobre la

Para cerrar este apartado, podemos agregar, a nuestro juicio, que la transposición del productor se encuadraría dentro de lo que S. Wolf llama “la fidelidad insignificante: el estilo ausente”, un tipo de fidelidad improductiva que no consigue pensar ni en la literatura ni en el cine, por lo que ambas disciplinas se tornan meros receptáculos o vehículos de un argumento que perdió su autonomía literaria y no trepó hacia una autonomía cinematográfica. Los casos de fidelidad insignificante terminan dibujando una zona de nadie, tan neutra y anónima como una obra sin autoría, ni firma ni estilo (2004, p. 104).

### **IV.3. *Odisea*, una versión psicoanalítica**

Rheingold, por su parte, ofrece una relectura más seria y comprometida de *Odisea*. Intenta actualizar la obra desde el ángulo del psicoanálisis. Claramente expone sus ideas acerca de la independencia absoluta de la obra cinematográfica de su hipotexto literario y propone así una versión “adúltera” de *Odisea*. Para el director, los mitos griegos deben ser leídos “in manera moderna”: no es conveniente realizar transcripciones demasiado literales, sino “apirla, come si apre un corpo sul tavolo anatómico, esaminare il meccanismo interno, somontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le nostre esigenze moderne” (p. 143) [abrirla, como se abre un cuerpo sobre una camilla de cirugía, examinar el mecanismo interno, desmontarlo y después remontarlo de nuevo, según nuestras exigencias modernas].

En su versión pretende seguir una línea freudiana: “Ebbene, Freud ci servirà da guida in questo paesaggio interno di Ulisse, e non Bérard<sup>93</sup> con le sue carte geografiche e la sua filologia che non spiega nulla... e invece del Mediterraneo noi esploreremo l’animo di Ulisse... o meglio, il suo subcosciente” (p. 146) [Y bien, Freud nos servirá de guía en este paisaje interno de Ulises y no Bérard con sus mapas y su filología que no explican nada... en vez del Mediterráneo nosotros exploraremos el alma de Ulises... o mejor, su subconsciente].

---

hechicera que lo seduce y atrapa. En el film, Circe es, en realidad, la imagen especular e invertida de Penélope”. (p.177-178)

<sup>93</sup> Se trata de V. Bérard, famoso por su reconstrucción del viaje de Odiseo en *Les navigations d'Ulysse* en 4 vol. : I. *Ithaque et la Grèce des Achéens* ; II. *Pénélope et les barons des îles* ; III. *Calypso et la mer de l'Atlantide* ; IV. *Nausicaa et le retour d'Ulysse* (1927-1929, rééd. 1971), éd. Armand Colin, Paris, aunque su mapa hoy se considera una “creación” y se halla muy discutido. Véase A. Ballabriga (1998).

Sabemos que A. Moravia fue un fervoroso lector de textos de psicoanálisis. Leyó de Freud a Jung, de Klein a Fromm, tal vez incluso a Lacan, y muchos de ellos, en su lengua original<sup>94</sup>. En un artículo titulado “La psicanalisi” [El psicoanálisis]:

La psicanalisi è una scienza ed essa interessa l'artista soltanto nella misura in cui lo aiuta a chiarire a se stesso il significato de certe esperienze che egli deve aver fatto in precedenza per conto proprio. [...] Il caso de Freud è molto simile a quello di Marx. Ambedue mettono all'origine di attività aparentemente autonome e “ideali” una determinazione materiale: l'istinto sessuale in Freud, il movente economico in Marx. (1964, p. 85)

El psicoanálisis es una ciencia e interesa al artista sólo en la medida en que le ayuda a aclarar para sí el significado de ciertas experiencias que debe haber realizado con anterioridad por su propia cuenta. [...] El caso de Freud es muy parecido al de Marx. Ambos ven en el origen de actividades aparentemente autónomas e “ideales” una determinación material: Freud el instinto sexual, Marx el motivo económico. (1967, p. 65)

El escritor agrega que para él no hay obras literarias directamente inspiradas en Freud pero que su influencia en el arte se observa en la franqueza y la objetividad acerca del hecho sexual. Freud ha logrado liberar al arte del conformismo en materia sexual, permitiéndonos encarar el tema sin vergüenza y sin cinismo. De ahí que las obras moravianas aborden la sexualidad de un modo llano y sin tapujos, hecho que le valió fuertes críticas por parte de grupos conservadores.

Según el proyecto de Rheingold, Odiseo no retorna a Ítaca porque no lo desea. Sus aventuras con Circes y Polifemos no son más que excusas para no regresar a un hogar en el que su mujer ya no lo ama, porque no se comportó como auténtico hombre, como un rey y como un marido de verdad, al no enfrentarse violentamente con su pretendientes, puesto que en esta particular versión los pretendientes ya acechaban a Penélope desde antes de la partida a Troya. *Odisea* se transmuta entonces en la historia entre Odiseo y su mujer. Este rechazo conyugal constituye una dura prueba para nuestro héroe y sólo después de diez años de lucha consigo mismo, logra superarla, aceptando la situación que la había provocado. Y en esos dos lustros se inventó todo tipo de retardos para no volver al lecho matrimonial.

---

<sup>94</sup> Este dato lo recibí de Nour Melehi, quien tiene a cargo la Associazione Fondo Alberto A. Moravia, en la casa museo del escritor (Lungotevere della Vittoria I, Roma). Lamentablemente aún no cuentan con un catálogo digital de la riquísima biblioteca de A. Moravia que permita relevar rápidamente las obras leídas por el autor.

Para el director, *Odisea* no sería, por consiguiente, un viaje geográfico sino un drama totalmente interno del protagonista y todo lo que allí sucede no son más que símbolos propios del inconsciente. Y el motivo central de la partida a Troya sería fundamentalmente la huida del hogar.

Si bien el alemán declara que sigue a Freud, en realidad lo hace desde una línea muy genérica en el sentido de navegar en las aguas del inconsciente, pero no desde una teoría en particular, ya que al parecer, Freud no había abordado la figura de Odiseo en materia de psicoanálisis. Es por eso que, cuando Molteni intenta explicarse a sí mismo la elección del director, define a Odiseo como a un héroe “sin complejos”, es decir, opuesto a Edipo: “Rheingold era tedesco, aveva esordito a Berlino, ai tempi del primo successo di Freud, era passato per gli Stati Uniti dove la psicanalisi era un grande onore, naturale che cercasse di applicarne i metodi all’eroe per eccellenza privo di complessi, ad Ulisse” (p. 145). [Rheingold era alemán, había debutado en Berlín en los tiempos de los primeros éxitos de Freud, había pasado por los Estados Unidos donde el psicoanálisis era un gran honor, natural que buscara aplicar los métodos al héroe por excelencia privado de complejos, a Ulises.]

Por otra parte, leemos en un artículo de Luciano Santiago (1971):

At this point, it may be illuminating to examine [...] the psychological and genealogical inter-relationships of Oedipus, Orestes, Electra, and Ulysses. The first three names have been attached to psychiatric complexes by Freud, Wertham, and Jung, while the “Ulysses complex” will be brought to light in this paper. One can read between these lineages of gods and men, the psychological wisdom of the ancient Greeks in weaving an exquisite tapestry of the mind, as it were, around the pervading theme of Oedipus with its wide spectrum of colors and hues, subtle links and interpersonal movements, pithy patterns and dynamic details: a genealogy of the mind. (p. 166)

En este punto, puede ser esclarecedor examinar [...] las interrelaciones psicológicas y genealógicas de Edipo, Orestes, Electra y Ulises. Los tres primeros nombres fueron vinculados a los complejos psiquiátricos por Freud, Wertham y Jung<sup>95</sup>, mientras que el "complejo de Ulises" será esclarecido en este artículo. Uno puede leer en medio de estos linajes de dioses y hombres, la sabiduría de los antiguos griegos en materia de psicología, al tejer un exquisito tapiz de la mente, como se hizo con la profunda temática de Edipo, con su amplia gama de colores y tonalidades, enlaces sutiles y movimientos interpersonales, patrones concisos y detalles dinámicos: una genealogía de la mente.

---

<sup>95</sup> El subrayado es mío.

El hecho de que se manifieste que Odiseo sea un héroe “sin complejos” y las palabras del investigador L. Santiago, nos permiten deducir que las teorías que involucran a la figura de Odiseo en el ámbito del psicoanálisis fueron enunciadas con posterioridad a la escritura de *Il disprezzo*, por lo que su autor no pudo haberlas conocido. Es decir, si bien en la novela no se llega a plantear una teoría psicoanalítica cabal y coherente, de algún modo A. Moravia se adelanta al incluir a Odiseo dentro del campo del psicoanálisis, e incluso podemos observar algunos puntos de contacto entre la particular versión de Rheingold y ciertos aspectos de estudios posteriores. Las presentaremos de un modo sumario para detenernos en dichos contactos.

Básicamente, en estas teorías, la figura de Odiseo se yergue como contrapartida de Edipo, es decir, vienen a contrarrestar o a complementar lo planteado por Freud en el célebre complejo de Edipo. Santiago (1971), en el artículo citado “The Ulysses complex” se centra fundamentalmente en la relación padre-hijo (Odiseo-Telémaco). Divide *Odisea* en tres partes: la primera refiere las relaciones entre madre e hijo, en ausencia del padre; la segunda, narra separadamente la exitosa búsqueda entre padre e hijo, y la tercera, la reunión de los tres miembros de la familia. Para este psicoanalista, conscientemente, Telémaco desea entregar a su madre en matrimonio, pero inconscientemente no puede soportar perder el objeto de su amor que durante veinte años y en ausencia del padre, conservó para sí solo. Los pretendientes personifican sus propios deseos incestuosos, a los que es necesario darles fin. Santiago explica: “...he finally finds the solution to his personal crisis: to search Ulysses, his father thus laying down for all times the *sine qua non* for resolution of the oedipal conflict: the presence of and identification with father” (p. 164). [...finalmente encontró la solución a su crisis personal: buscar a Odiseo, de manera tal que quede establecido para todos los tiempos el *sine qua non* para la resolución del conflicto edípico: la presencia y la identificación con el padre]. En términos psicoanalíticos, la identificación paterna no sólo significa la deificación del padre en el superego del hijo en relación con las prohibiciones y con la propiciación de deseos incestuosos hacia cualquiera de los padres, sino también, y más aún, el fortalecimiento del ego del hijo e incluso el del padre, basado en el afecto recíproco entre padres e hijos.

En una línea similar, el psicoanalista austríaco Heinz Kohut (2002) nos presenta en un artículo publicado por primera vez en 1981, una relectura no tradicional del mito de Edipo

al contraponerlo también al de Odiseo. Según el relato mítico, este héroe, recién casado y con un niño pequeño, no estaba dispuesto a enrolarse para ir a la guerra de Troya. Cuando lo fueron a buscar fingió demencia, pero los emisarios sospecharon del engaño, mientras Odiseo araba con una extraña yunta de un asno y un buey. Uno de los embajadores tomó a Telémaco y lo ubicó en el camino por el que debía pasar el arado. Odiseo, para proteger al pequeño y no lastimarlo, hizo un semicírculo con su arado y puso al descubierto su engaño y, por consiguiente, su salud mental.<sup>96</sup> Kohut tomó este relato como apoyatura de sus propias ideas para manifestar cómo entiende los vínculos entre las generaciones. Diferenció un “estadio edípico” correspondiente a un estado normal, donde los padres responden con orgullo y júbilo empático al *self* en expansión del hijo, en contraposición al “complejo de Edipo”, la versión patológica, donde la ausencia de identificación de los padres con el/la pequeño hijo/a da lugar al cuadro de celos, cruda sexualidad y competitividad que pinta la metáfora del dramaturgo griego. La falta de empatía paterna ante el desarrollo del *self* del hijo/a es lo que crearía ese camino patológico del desarrollo, la tragedia de Edipo que el paradigma freudiano considera una universalidad. Para Kohut lo normal sería la colaboración intergeneracional y la anormalidad la lucha intergeneracional. La conducta normal paterna/materna sería el orgullo ante el asertivo *self* del hijo/a mientras que su desviación corresponde a una conducta competitiva o seductora. Cuando los padres reaccionan de esta última forma es cuando emerge el drama descrito por Sófocles, y los componentes sexuales y agresivos hacen su aparición. Kohut recurre al mito de Odiseo como un modelo de su nuevo paradigma, ya que ilustra la figura de la salud mental y el de Edipo, la figura de la enfermedad. Lo que pretende transmitir Kohut es que la dramática edípica no es una imposición fatalista de oscuro origen psicobiológico. Edipo es el prototipo del hijo destruido por la patología de los padres. Serán las respuestas patológicas y patógenas de los progenitores en su incapacidad de responder empáticamente a las necesidades elementales del vulnerable *self* infantil en desarrollo las que producirán su colapso y desintegración, que se hará visible con la emergencia de pulsiones asesinas e incestuosas.

En otra formulación más reciente, el psicoanalista catalán, Jordi Oller Vallejo (2004), acuña la misma expresión “complejo de Ulises”, pero se detiene en los conflictos de la relación marital. El psicoanalista se centra en el viaje de regreso de Odiseo, en el cual experi-

---

<sup>96</sup> Cfr. Apolodoro, *Biblioteca*, III, 10.8 y Epítome III, 9.

menta innumerables aventuras que retardan su vuelta, entre las que se destacan las que vive con mujeres, tales como Calipso y Circe, quienes, enamoradas, desean retenerlo junto a ellas, mientras Penélope lo aguarda fielmente. Oller Vallejo utiliza la historia del rey de Ítaca como metáfora de lo que él denomina “complejo de Ulises”. Explica que, en la vida real, este complejo es manifestado por aquella persona, hombre o mujer, que teniendo una relación afectiva y sexual con otra, siempre acaba rechazando formar un vínculo afectivo con ella, especialmente cuando ésta busca un compromiso. En cambio, es frecuente que no se la rechace para la relación sexual, bajo pena de abandono si insiste en el aspecto sentimental. La evitación reiterada del compromiso por parte de quien padece este complejo se justifica en nombre de la libertad, lo que parece individuador, pero que, desde luego, no es lo verdadero. En *Odisea*, lo que Odiseo auténticamente quería, aunque se entretuviera con otras mujeres, era regresar a Ítaca con su amada Penélope. Es decir, que en la vida de toda persona que manifiesta este complejo siempre hay una Penélope (esposa / novia / la propia madre) que siempre lo espera. Oller Vallejo también recurre a Edipo para explicar que en este complejo subyace una fijación edípica a la figura cuidadora de sexo opuesto de la infancia, que suele materializarse transferencialmente en una persona con quien se tiene un vínculo afectivo. El caso más común es el de personas que viven como pareja o matrimonio, pero una de ellas va manteniendo relaciones sexuales y afectivas con otras, pero sin llegar nunca a dejar a la pareja edípica. Se trata por lo general de un comportamiento típico del hombre; la tercera persona involucrada es la víctima edípica, aunque probablemente tiene también sus propios asuntos no resueltos, pues nunca llega a lograr ningún compromiso del otro.

Otra teoría interesante que podría iluminar esta versión es la de Enrique Gil Calvo (2006), que plantea también otro “complejo de Ulises”, pero desde el ángulo de la sociología de género. El autor analiza la condición masculina en el siglo XXI, caracterizada por una incertidumbre acerca de la nueva posición que deben adoptar los hombres, para adaptarse a una sociedad en la que las mujeres han encontrado nuevos espacios. Expresa:

Se recordará, en efecto, que Ulises viaja como si estuviera movido por una especie de imposibilidad fatídica para regresar a su hogar. La excusa mitológica es lo de menos, pues el lector adivina que, en el fondo de sí mismo, Ulises no quiere volver a casa: o bien teme hacerlo, o bien desea escapar. En consecuencia, evita regresar: es decir, evita a Penélope y a Telémaco. Pues bien, bajo el rótulo de síndrome del *padre ausente*, ése es el

mejor retrato moral del varón posmoderno, compelido a eludir el cumplimiento de sus compromisos amorosos y familiares”. (p. 24)

Para Gil Calvo, frente a este dilema, el hombre, ha abdicado de sus obligaciones ancestrales. La identidad masculina ya no pasaría por la voluntad de matar simbólicamente al padre para poder sustituirlo ocupando su lugar, sino por la voluntad de matar simbólicamente a la madre, a fin de romper los vínculos emocionales de dependencia materna. Y de aquí se deriva el abandono de su familia:

Por eso Ulises inaugura la vocación de ausencia que anima al varón posmoderno, ejerciendo de amante inexpresivo, hombre insociable y padre ausente. Éste es el viento que parece impulsar las velas del Ulises actual, moviéndole a dar esos virajes viriles que aparentemente no tienen orden ni concierto. [...] Y cabe entender este complejo de Ulises como aquel giro de la sensibilidad masculina que mueve a deponer la vieja máscara del héroe invulnerable, a desvincularse de todo compromiso moral y a vagar errante a través de la incertidumbre, sin más recurso que la astucia para reorientar sobre la marcha el curso de su ambición.

Como ya no hay Troyas verosímiles, deja de tener sentido el disfraz inmune de la dureza que era común a Bogart o Cooper en tanto modernos Aquiles: de ahí que Ulises descubra su debilidad, recurriendo al ingenio para sortear sus limitaciones. (p. 25)

Finalmente, tenemos el llamado “síndrome de Ulises”, enunciado por el psicoanalista español Joseba Achotegui (2005). El síndrome de Ulises se define como un cuadro reactivo de estrés crónico ante situaciones de duelo migratorio extremo que no pueden ser elaboradas. Se trata de un duelo múltiple. Posiblemente ninguna otra situación de la vida de una persona, incluso la pérdida de un ser querido, supone tantos cambios como la migración. Existen como mínimo siete duelos en la migración: la familia y los amigos, la lengua, la cultura, las costumbres, la religión, los valores, la tierra: paisaje, colores, olores, luminosidad..., el estatus social, el contacto con el grupo étnico: prejuicios, xenofobia, racismo, los riesgos para la integridad física: viajes peligrosos, riesgo de expulsión, indefensión<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> En 2007 el escritor colombiano Santiago Gamboa publicó una novela titulada *El síndrome de Ulises*, donde relata los avatares de un joven inmigrante colombiano que intenta sobrevivir en París, y desarrolla la situación del migrante tal como lo describe I. Achotegui.

Molteni, en uno de los tantos diálogos con Rheingold esboza ligeramente esta problemática, si bien la asocia en exclusivo al migrante -veterano de guerra. No olvidemos, por otra parte, que tanto *Odisea* como *Il disprezzo*, son, en definitiva, historias de posguerra<sup>98</sup>.

“Il meccanismo dell’*Odisea* è ben noto: il contrasto tra la nostalgia della casa, della famiglia, della patria e gli innumerevoli ostacoli che impediscono un pronto ritorno alla patria, alla casa, alla famiglia... probabilmente, ogni prigionero di guerra, ogni reduce trattenuto per qualche motivo lontano dal suo paese dopo la fine della guerra, è, a suo modo, un piccolo Ulisse”. (p. 144)

[El mecanismo de *Odisea* está bien claro: el contraste entre la nostalgia de la casa, de la familia, de la patria y los innumerables obstáculos que impiden un pronto retorno a la patria, a la casa, a la familia... probablemente, todo prisionero de guerra, todo veterano retenido por cualquier motivo lejos de su país al finalizar la guerra, es, a su modo, un pequeño Ulises.]

¿Qué aspectos de todas estas teorías se reflejan en esta particular versión *avant la lettre*, de Rheingold? Queda claro que las dos primeras teorías se centran en las relaciones filiales y familiares, mientras que las otras dos hacen hincapié en los vínculos de pareja. En principio, las dos primeras parecerían carecer de importancia por la sencilla razón de que Telémaco no aparecería en la película o, en el mejor de los casos, lo haría de un modo muy secundario, ya que Rheingold jamás menciona al hijo en sus extensas explicaciones. No obstante, en la versión homérica, la figura de Telémaco es fundamental, no sólo por tratarse del heredero del *basiléus*, sino porque en el plano vincular, las relaciones filiales se hallan en un plano superior al de las conyugales. Esta clara ausencia es cubierta en la versión del alemán por la figura omnímoda de Penélope, dueña absoluta del alma de este particular héroe griego, al que poco parece interesarle la problemática del trono, y que se halla unido a su mujer por un vínculo de fuerte dependencia afectiva. El Odiseo de Rheingold es un ser incompleto que retarda inconscientemente su vuelta, en virtud del abandono psíquico de su esposa-madre, por no haber cumplido con sus obligaciones masculinas, y quien, si bien le es fiel por pura convención social, lo ha expulsado de su vida como Yocasta a Edipo, y todo su periplo queda subsumido en esta relación edípica no resuelta, y en una búsqueda incesante de diversas mujeres con el rostro de Penélope<sup>99</sup>. Si bien experimenta numerosas

---

<sup>98</sup> Cfr. Miralles, C. (1990, p.5): “así suele repetirse que [ ... ] la *Iliada* es un poema cerrado, bélico, frente a la *Odisea*, un poema abierto, por los caminos del mar, imaginativo...”

<sup>99</sup> Cfr. Nota 87.

aventuras amorosas, con Circe y Calipso, termina abandonándolas y convirtiéndolas en sus “víctimas edípicas”, para correr finalmente en pos de su “pareja edípica”, en términos de Oller Vallejo.

Con respecto a la teoría de Gil Calvo, el español plantea que Odiseo anticipa al varón posmoderno en ese abdicar de sus obligaciones como esposo y padre, razón por la cual inconscientemente no quiere regresar. El autor barcelonés expresa que en el *Ulises* de James Joyce, Leopold Bloom (como Stephen Dedalus) es un evidente precursor *avant la lettre* del varón posmoderno:

Pero aquí no se hará así para no forzar el paralelo pues, en realidad, el complejo de Ulises no es más que un rótulo *ad hoc*, destinado a bautizar la cambiante actitud que adopta el hombre de hoy para hacer frente a sus inciertos dilemas morales, provocados por los contradictorios cambios que nos invaden (p. 26).

¿No podríamos pensar que el Odiseo “desheroicizado” de Rheingold también anticipa al varón posmoderno? Porque lo imaginamos de aquí para allá, sin rumbo; un inmaduro emocional que no sabe a ciencia cierta cuál es su puesto en el mundo, que abdica de su rol de padre, esposo y, sobre todo, de *basiléus*, dado que toda su existencia queda absorbida por el amor no correspondido de una mujer, frente al cual no sabe cómo posicionarse ni qué decisión tomar: si salir a batirse con los pretendientes o, por el contrario, terminar negociando con ellos. Podríamos aplicarle las palabras de Gil Calvo con respecto al varón posmoderno<sup>100</sup>, que resumirían las versiones planteadas:

Ha sido Nancy Chodorow<sup>101</sup>, tratando de superar las evidentes limitaciones conceptuales del freudiano complejo de Edipo, quien mejor ha explicado esta necesidad masculina de desvinculación moral. Y a partir de sus análisis puede dibujarse y llegar a proponerse un auténtico complejo de Ulises, como síndrome cuyo núcleo esencial estaría caracterizado por el autismo emocional que incurablemente definiría la condición del varón posmoderno. La identidad masculina ya no pasaría por la voluntad de matar simbólicamente al padre para poder sustituirle ocupando su lugar, sino por la voluntad de matar simbólicamente a la madre, a fin de romper los vínculos emocionales de dependencia materna. Y de aquí se deriva el abandono de Penélope y Telémaco, renunciando a reconocer su legitimidad como consortes o sucesores. (p. 25)

Ahora bien, si planteamos en el capítulo II que las parejas Odiseo-Penélope y Riccardo-Emilia se articulan como dobles, ¿cómo se reflejan estos aspectos en la figura de Molte-

---

<sup>100</sup> Para conceptos de “posmodernismo” y “posmodernidad” remito al Prefacio de: Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del Posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós.

<sup>101</sup> Citada por Gil Calvo: N. Chodorow (1991). *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.

ni? Si bien el guionista no se refugia en relaciones amorosas paralelas –aunque tenga una aventura fugaz- ni tiene un hijo varón, ni se plantea en lo más mínimo el avance de la mujer en la sociedad, la fijación edípica con Emilia se constituye en el eje sobre el que se monta su conflicto personal. Ya hablamos de esta Emilia-Penélope como imagen materna guardiana del hogar y cómo de alguna manera, Molteni construye con ella una dependencia afectiva inmadura y cómo al final de la novela, debe “matarla” simbólicamente para poder “ser”, a fin de romper los vínculos emocionales de dependencia materna, quedando clara, así, la incapacidad del protagonista para entablar una relación adulta y sana con el sexo opuesto.

Para concluir, podemos afirmar que el alemán, en su afán por hallar en *Odisea* nuevas y originales significaciones, parecería adherir a una de la definiciones de Calvino: “Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir” (1994, p. 9).

#### **IV.4. La transposición de Molteni: ¿una versión fiel a Homero?**

Si la versión de Battista había suscitado un rechazo absoluto en Molteni, la de Rheingold no queda mejor posicionada. Si bien el productor había banalizado el mito convirtiéndolo en un entretenido espectáculo, al menos había respetado la fábula y las motivaciones elementales del héroe griego. Pero la visión del director alemán implica un paso más audaz, dado que además de un vaciamiento sémico, opera una resemantización que poco tiene que ver con el hipotexto original. El guionista percibe que el mundo de *Odisea* queda así destruido, socavado en sus cimientos más profundos, y que los dioses griegos deben dejar paso al poder omnímodo de la ciencia moderna. La franca y sencilla expresión de Molteni: “Ma non é vero che Penelope non ami Ulisse” (p. 91) resume la indignación del protagonista frente a lo que él considera una profanación de la obra clásica, calificando así la transposición cinematográfica en términos de fidelidad-adulterio o, mejor dicho, de verdad-falsedad: para nuestro guionista, una obra cinematográfica que no respete en esencia su hipotexto literario es, lisa y llanamente, falsa. Para él, la versión de Rheingold constituye “una lectura inadecuada” (Wolf, 2004, p.109), que es aquella que se produce cuando los cineastas deciden tomar un clásico literario o un texto sobre el que hay un acuerdo en su valor literario y generan una asimetría de lecturas o interpretaciones del libro original. Considero atinada la opinión de Wolf al afirmar que las objeciones que pueden formularse a cierto modo de leer

un texto no tienen que ver sólo con la sanción de un modo de leer correcto o incorrecto, sino en aceptar como válido aquello que decía Ricoeur (2009), cuando afirmaba que la acción de interpretar consiste en “seguir la senda abierta por el texto” (p. 98). También nos parece conveniente recurrir a Eco en este caso:

Así, pues, debemos distinguir entre el uso libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la interpretación de un texto abierto. Sobre esta distinción se basa, al margen de cualquier ambigüedad teórica, la posibilidad de lo que Barthes denomina texto para el goce: hay que decidir si se usa un texto como texto para el goce o si determinado texto considera como constitutiva de su estrategia (y, por consiguiente, de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible. Pero creemos que hay que fijar ciertos límites y que, con todo, la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo. (1996, p. 86)

Rheingold no parece haber considerado las estrategias homéricas en su lectura de *Odissea*, ya que esta obra no instaura, de ninguna manera, como “constitutiva de su estrategia y, por consiguiente, de su interpretación, la estimulación del uso más libre posible”. Es por ello que Molteni, en contraposición, intentará realizar “una lectura adecuada” (Wolf, 2004, p. 89), manteniendo una fidelidad posible, ya que procura seguir determinadas direcciones rastreables en el hipotexto. Y lo adecuado es “una voluntad de recuperación sin genuflexión al texto [...] pensar los materiales de ese otro medio que es el cine sin dinamitar ese estadio anterior que era el libro, tratando de que prevalezcan las herramientas del otro lenguaje pero siguiendo ciertas direcciones que ya estaban” (2004, p. 90). Por otra parte, no debemos olvidar que Molteni es, ante todo, un hombre de letras, que no proviene del mundo del cine, razón por la cual mantiene una actitud innata de desconfianza frente al hecho mismo de la transposición literaria y percibe, en el fondo, que se trata de una desgracia perpetrada por el cine con fines netamente comerciales.

¿Y cuáles son esos aspectos que para Molteni desvían la lectura adecuada del texto original? En primer término, el director altera un mitema básico: que los pretendientes acechan a Penélope antes de la partida de Odiseo, y esto no es un detalle menor, porque deja al héroe en una situación humillante, ya que no reacciona de la manera esperada para un héroe de esa talla (¡tan parecido a Molteni!). Si bien el psicoanálisis ha realizado lecturas muy particulares de los mitos, en especial el de Edipo o Electra, que obviamente los grandes trágicos no habían previsto, no se ha apartado un ápice de los mitemas básicos planteados en las tragedias.

Por otro lado, tenemos el concepto mismo de héroe. El mundo homérico que Riccardo intenta revivir es un mundo de hombres, más precisamente de guerreros, en el que “guerre-ro” y “héroe” son sinónimos. La conducta de los héroes aparece regida por un código sus-tentado en tres conceptos básicos: la *areté*, que significa "excelencia" y cuya raíz etimolo-gica es la misma que la de ἄριστος (*áristos*, 'mejor'), y designa el cumplimiento acabado del propósito o función. El más alto bien al que aspira el héroe homérico no es la alegría de una buena conciencia, sino el disfrute de una buena *timé*, término que se vincula con la honra externa, el prestigio y con lo que la comunidad espera del héroe. El precio de la vic-toria es la fama pública, es decir *kléos*. Es preciso que el honor sea pregonado por los de-más y nada desea tanto el hombre homérico como el reconocimiento, presente y futuro, de su fama y que sus hazañas circulen de boca en boca.

En la *Iliada*, Odiseo es un guerrero destacado, pero no una primera figura. Posee las cualidades características de los guerreros aqueos, pero en grado menor que en otros. Es inferior a Aquiles, a Diomedes y a Áyax. No es valiente al modo elemental del guerrero típico, sino siempre reflexivo y calculador. En *Odisea*, el ideal incondicional heroico de la *Iliada* cede ante otro más moderno y nacido de nuevas experiencias. Porque ante todo, Odi-seo es el héroe de las experiencias, que logra superar con paciencia y entereza sufridora (Lasso de la Vega, 1963, pp. 310-316). No en vano su protectora Atenea le confiesa al arri-bar a Ítaca: “Por esto no puedo abandonarte en tus desgracias, porque eres civilizado (*epe-tes*), inteligente (*anchínoos*) y sabes dominarte (*echevron*)”. Con estas tres expresiones de-signa la diosa de la inteligencia las cualidades del carácter de Odiseo por las que éste evi-dencia su íntima afinidad con todo aquello que ella representa. El término *epetes* implica atención personal, amabilidad y gentileza, en oposición a la tosquedad y la indiferencia egoísta hacia los sentimientos de los otros. Con *anchínoos* se pretende traslucir un cierto buen tino, una cualidad que se aproxima a lo que se llama la intuición femenina, es decir, un don de captar instantáneamente la esencia de un asunto complejo. En este don, junto a su capacidad masculina de cálculo para trazar planes, radica el secreto de la presteza excep-cional de Odiseo para la acción. Pero no está del todo claro en qué difiere este rasgo, de la astucia de Autólico<sup>102</sup>. Quizá sea una cualidad más pura y más espontánea. La tercera ca-

---

<sup>102</sup> Autólico es el abuelo de Odiseo. Stanford remonta los rasgos de Odiseo, su astucia y capacidad de embus-tes a su antepasado, caracterizado por su ingenio para hacerse con lo que no era suyo y por sus juramentos falsos. (p.33)

racterística, *echefron*, significa “sensato” y “discreto”. Literalmente, que contiene su ánimo o que controla sus pensamientos. Describe a un hombre dueño de sí mismo, que no permite que sus impulsos y pensamientos lo empujen a palabras o acciones erróneas. Esto implica que Odiseo rara vez decía una palabra que no fuese bien sopesada. Sólo a través del auto-dominio y la moderación de Odiseo pueden los hombres lograr la victoria en la vida (Stanford, 2013, pp.55-59).

En cuanto a las mujeres en el mundo homérico, pertenecían a un estado social inferior, en el cual no se conocía la caballerosidad ni los lazos románticos. Los griegos no llamaban “esposas” a sus mujeres sino “compañeras de lecho”. De hecho, desde Homero hasta el fin de la literatura griega no había palabras ordinarias con el significado específico de “esposo” y “esposa”. Un hombre era hombre, padre, guerrero, noble, capitán, rey, héroe, pero lingüísticamente casi nunca era marido. Y luego tenemos la palabra “amar”. Así traducimos *philein*, pero queda pendiente la cuestión acerca de qué calidad emocional refiere el verbo. Se usaba siempre que hubiera lazos positivos entre gentes; pero en toda *Odisea* no aparece un pasaje en el que se entrevean los sentimientos y pasiones que el mundo moderno llama “amor”<sup>103</sup>. Odiseo amaba a Penélope, sin duda alguna, y le parecía deseable sexualmente. Formaba parte de lo que él entendía por “hogar”, madre de su hijo amado y señora de su *oikos*. El matrimonio monógamo era una regla absoluta; sin embargo el significado de la monogamia no debe interpretarse mal. No se imponía sexualidad monogámica en el varón ni se colocaba a la familia reducida en el centro de la vida emocional de hombre. El idioma no tenía palabra alguna<sup>104</sup> para designar la familia reducida en el sentido en que pueda decirse: “Deseo volver a vivir con mi familia”. Ni en la relación entre Odiseo y Penélope ni en otra cualquiera entre el hombre y su cónyuge en los poemas homéricos existía la profundidad y la intensidad, la calidad de sentimiento, por parte del varón, que señalaba por ejemplo, la adhesión entre padre e hijo. No hay dudas de que Homero revela plenamente un hecho cierto en toda la Antigüedad: las mujeres se consideraban naturalmente inferiores y, por consiguiente, su función se limitaba a la reproducción y a ejecutar las labores domésti-

---

<sup>103</sup> Calame analiza la palabra *philótes* - más usual en los poemas homéricos que el sustantivo abstracto *philia* - y la coloca en relación con la expresión del deseo amoroso o *éros*, notando que en épica suele haber situaciones no simétricas, por ejemplo Circe no es estrictamente correspondida por Odiseo, aunque se realice la unión sexual. Por ello organiza el capítulo dedicado al *éros* en la épica en escenas de amor correspondido, estrategias de seducción y palabras seductoras. Cfr. Calame, C. (2002, p.46)

<sup>104</sup> Cfr. Mossé, C. (1990, pp.15-33) quien analiza la posición de Penélope como un modelo de ambigüedad femenina.

cas, y las relaciones sociales importantes así como los fuertes lazos personales eran buscados y hallados entre hombres. Aristóteles, en su *Ética Nicomaquea* la llama *philia*, término que nosotros traducimos descoloridamente por “amistad”. Para el filósofo griego cuando se da *philia* entre compañeros desiguales o entre un hombre y una mujer, el afecto debe ser proporcional a los méritos respectivos de cada uno, por lo que el mejor de los dos o el más útil debe más ser amado que amar. Y esto es precisamente lo que encontramos en *Odisea*. Mientras Odiseo estuvo ausente, la pérdida para Penélope, emocional, psicológica y afectiva era sin comparación mayor que la pérdida para su marido (Finley, 1961, p. 140-143).

Volviendo a la novela, a raíz de estas explicaciones, se entiende, entonces, el por qué de la aversión por parte de Molteni a la perspectiva psicoanalítica del alemán: nada más alejado del mundo homérico que el guionista pretende restaurar, que la subversión en materia social y ética producida en dicha transposición, en la que Odiseo deviene una suerte de antihéroe posmoderno *avant la lettre*, cuya vida y avatares se definen desde el íntimo dolor de un hombre común despreciado por una mujer. Obviamente, también el rechazo se funda en razones personales, ya que el Odiseo del director funciona como un verdadero doble del protagonista que refleja su propia crisis personal. Un buen comentario sobre esta situación proviene del propio A. Moravia: “Il disprezzo che la protagonista del romanzo ha per suo marito scavalca il suo uomo, ma lei non lo sa: lei lo disprezza perché lo vede irrimediabilmente precipitare tra le braccia di una società in cui tutto è venduto e comprato” (Siciliano, 1982, p. 79). [El desprecio que la protagonista de la novela tiene por su marido se superpone a su hombre, pero ella no lo sabe: ella lo desprecia porque lo ve irremediabilmente precipitarse entre los brazos de una sociedad en la que todo se vende y se compra]

Para cerrar la ardorosa discusión con Reinghold, Molteni pronuncia estas palabras, para restarle valor a la versión psicoanalítica:

non sono del tutto convinto, perché *l'Odisea* potrà anche avere questo significato, non discuto...ma la qualità distintiva dei poemi omerici e in genere dell'arte classica è di nascondere tali significati e mille altri che possono venire in mente a noi altri moderni, in una forma definitiva che chiamerei profonda... voglio dire [...] la bellezza dell'*Odisea* sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente... in questa forma, insomma, che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che è: o prenderla o lasciarla... in altri termini [...] il mondo di Omero è un mondo reale... Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura... per questo Omero credeva nella realtà del mondo sensibile e lo vedeva realmente come l'ha rappresentato e anche noi dovremmo prenderlo com'è, senza andare a cercare riposti significati (pp. 149-150).

[...no estoy totalmente convencido, porque *Odisea* podrá tener también ese significado, no lo discuto. Pero la cualidad distintiva de los poemas homéricos, y, en general, del arte clásico, es la de esconder tales significados y otros miles que se nos puedan ocurrir a nosotros, los hombres modernos, de una forma definitiva que yo llamaría profunda. Quiero decir –añadí con repentina e inexplicable irritación– que la belleza de la *Odisea* radica precisamente en ese creer en la realidad tal como es y como se presenta objetivamente..., en suma, en esa forma que no se deja analizar ni desmontar y que es la que es; y así se ha de tomar o dejar. En otras palabras [...] el mundo de Homero es un mundo real. Homero pertenecía a una civilización que se desarrolló de acuerdo con la Naturaleza y no en contraste con la misma. Por eso Homero creía en la realidad del mundo sensible y lo veía realmente como lo representó. Y también nosotros deberíamos tomarlo tal y como es, creyendo en él como creía Homero, literalmente, sin tratar de buscarle ocultos significados.]

Pero nos resta aún una cuestión de fondo: ¿cuáles son las motivaciones que impelen al protagonista a salir al rescate del mundo homérico? En la última charla con Rheingold, Riccardo se lanza a recitar un fragmento del Canto XXVI del *Inferno* de la *Divina Comedia*, el de la condena de Odiseo. Aquí cabe realizar algunas aclaraciones. Para lograr comprender la interpretación que realiza Molteni de este personaje dantesco, es necesario detenernos antes en la particular lectura que realiza el propio Dante. Las primeras aproximaciones del cristianismo a la figura de Odiseo recibieron la impronta de las ambivalencias con que los paganos del Imperio tardío habían considerado a este personaje. Por un lado, en una visión positiva, la lectura alegórica de sus aventuras lo erigió como un sabio virtuoso que dominaba la concupiscencia y las tentaciones de los sentidos. Por el otro, en el polo opuesto, se ubicaron, por ejemplo, los santos Ambrosio y Agustín, para quienes nada había que aprender de *Odisea* u otros relatos mitológicos, repletos de falsedades y acciones poco edificantes. Lo que es seguro es que el texto de *Odisea* estuvo perdido en Occidente por unos ochocientos años, si bien no ocurrió lo mismo con el personaje de Ulises, cuya participación en la guerra de Troya, bien conocida en el Medioevo gracias a la *Metamorfosis* de Ovidio y a los apócrifos de Dares y Dictis<sup>105</sup>, proporcionó un gran tema a la literatura caballeresca feudal<sup>106</sup>. *La Divina Comedia* signó un renacer de la figura de Ulises. Pero Dante no conoció el texto de *Odisea* y se conjetura que sus fuentes se limitaban a las *Fábulas* de

---

<sup>105</sup> Cfr. nota 21.

<sup>106</sup> Cerca de 1160, el poeta francés Benoît de Saint-Maure escribió un *Roman de Troie* sobre la base de las informaciones aportadas por los autores del Imperio tardío. El “duque” Ulises es uno de los personajes principales de esa reelaboración del ciclo antiguo, que transforma la guerra de Troya en una suerte de cruzada. El héroe deviene un caballero de gran belleza y habilidad en el discurso, pero malvado en los asuntos de Palamedes y Áyax, y tan tramposo que sólo despierta el desprecio de sus pares (Burucúa, 2013, p 62).

Higinio y a las *Mitológicas* de Fulgencio y, por supuesto, a los relatos de Dares y Dictis mencionados (Burucúa, 2013, 61-65).

La interpretación y relectura que Dante plasma de *Odisea* debe ser enmarcada dentro del llamado “sincretismo medieval”. El término “sincretismo” indica propiamente la fusión de filosofías, culturas o religiones diversas y constituye una de las características esenciales de la cultura del Medioevo, capaz de utilizar numerosos elementos culturales y filosóficos del mundo pagano fundiéndolos y armonizándolos con la doctrina cristiana. Entre los condenados en el *Inferno* que no son de su época, Odiseo es el más importante. En la versión peculiar que del mito da Dante, Odiseo nunca regresa a Ítaca pues decide embarcarse en un viaje temerario (*il folle volo*), emprendido en nombre de la fe en la naturaleza humana, por deseo de conocimiento y de virtud, para traspasar los confines solemnemente marcados por Hércules. Pero es evidente que la virtud de la que habla Odiseo es muy distinta de la que habla Dante: si en la perspectiva del poeta cristiano, la virtud constituye el necesario freno a la peligrosa sobreabundancia de ingenio, en Odiseo la invocación a la virtud conduce a una acción temeraria. Fiándose en la propia virtud netamente humana, Odiseo llega a un lugar prohibido para la humanidad: la montaña del Purgatorio; es por eso que su viaje concluye en un naufragio querido por Dios. En su visión sincrética, Dante aplica, entonces, a un héroe de la Antigüedad los parámetros morales del mundo cristiano medieval, ya que la condena no parece radicar tanto en sus múltiples embustes o consejos fraudulentos, como en el no haber limitado el afán de conocimientos<sup>107</sup>, los que deberían haber quedado controlados y sometidos a la fe divina. Recordemos, por otra parte, que Dante siente poca simpatía por los griegos y se inclina más bien por los troyanos, en cuyo héroe Eneas, cantado por Virgilio, su guía, se hallaba el germen de la futura Roma y su Imperio. La razón fundamental es que el poeta florentino consideraba al Imperio Romano y sus imperios sucesores co-

---

<sup>107</sup> En este sentido, Burucúa (2013) cita a C. Landino, uno de los comentaristas de los siglos XV y XVI, quien afirma que no puede ser prudente el hombre que no adquiere el conocimiento de costumbres y naciones diversas. Es por eso que, al conocer la naturaleza de los vicios humanos se encenderá en nosotros un deseo ardiente de huirles y purgarlos y al llegar a este estado habremos conquistado el sumo bien (Landino-Velutello, folio 131v a (traducción de J. Burucúa). Se trata entonces de un conocimiento del mundo que conduce a la ciencia moral. El discurso de Ulises proponía simbólicamente un viaje hacia la vía especulativa bajo la guía exclusiva del intelecto, pero –según C. Landino- acometer este “vuelo” es una locura, porque se halla por encima de nuestras posibilidades humanas. Es por ello que la ignorancia acerca del verdadero Dios podría ser la causa del fin trágico de Ulises (70-71).

mo queridos por la Providencia Divina para la necesaria expansión de la religión cristiana<sup>108</sup>.

Está claro que Dante construye su personaje odiseico sobre las ambigüedades heredadas por el Medioevo. Ya hemos observado cómo Homero fue el único autor que presentaba a Odiseo en su integridad, legando así para la posteridad una serie de rasgos, a veces contradictorios, que cada escritor manipularía según sus propias necesidades. El poeta toscano toma, entonces, tanto la figura de un Odiseo explorador y amante de la sabiduría, como la del experto en ardidés y capaz de engaños diversos. En relación con estos aspectos, explica Stanford (2013) que el Odiseo homérico constituye una figura que se aleja de la época heroica más antigua con su código estático de convenciones y se asoma a los nuevos tiempos, a la era de las exploraciones y la especulación jónica, de la figura del aventurero astuto y rico, de los viajes marítimos. Además, el ansia de saber más sobre dios, el hombre y la naturaleza constituía el rasgo más característico de los griegos. Odiseo es el único entre los héroes homéricos que demuestra esta curiosidad intelectual tan intensamente. La razón fundamental es que un espíritu lleno de curiosidad va a recibir naturalmente mayor estímulo de los territorios inexplorados, de las andanzas fabulosas de *Odisea* que del entorno cerrado de *Iliada*. Personalidad y hazañas en Odiseo son absolutamente inseparables: el héroe tiene aventuras extraordinarias porque es Odiseo y es Odiseo porque tiene aventuras extraordinarias (pp.103-105). Con respecto a las muchas denuncias contra Odiseo como malvado mentiroso en la tradición posterior, Stanford lo rescata de la maledicencia, aclarando que en ninguna parte de *Iliada* ni de *Odisea* nuestro héroe cuenta mentiras imperdonables contra un enemigo o compañero. Sus falsedades o engaños homéricos son todos del tipo menos dañino<sup>109</sup>; en otros casos, cuando el daño es intencional, se dirige a enemigos como el tro-

---

<sup>108</sup> En los tres libros de *De Monarchia*, Dante expresa sus ideas políticas, que le valieron a su obra la acusación de herejía, hasta el punto de ser públicamente quemada en 1329 por orden del cardenal Bertrando del Poggetto: que el imperio o la monarquía son indispensables para mantener en el mundo la paz, la justicia y la libertad; que la asunción del imperio universal por parte del imperio romano fue obra no sólo de la fuerza de las armas, sino también y sobre todo de la voluntad de Dios; y que el emperador no está sujeto al papa, sino que depende directamente de Dios, si bien los dos guías de la humanidad deben actuar unidos y concordés para dar al hombre la paz en la Tierra y la felicidad en el Cielo y si bien el emperador debe al papa un respeto filial.

<sup>109</sup> Stanford plantea tres tipos de mentiras y embustes según una clasificación establecida por los escolásticos medievales. Los primeros y más veniales son los contados como entretenimiento, que no merecen condena ninguna. Las mentiras de segunda categoría son las que se cuentan para evitar males mayores. Muchos de los engaños de Odiseo pertenecen a esta línea. Generalmente su intención es salvarse a sí mismo y a sus compañeros de la muerte o impedir que se hundan en la desesperación por contarles la verdad. La tercera está

yano Dolón, el Cíclope y los pretendientes usurpadores. Cuando Virgilio y Dante denunciaron su estratagema del caballo de madera como un crimen execrable y aun de castigo eterno en las llamas del Infierno, hablaban más como partidarios romanos de la causa troyana que como moralistas imparciales. Ni en la Roma imperial, ni en la Italia medieval ni en la Troya de Homero o la Europa moderna, ha actuado un líder militar sobre el principio de que al enemigo hay que decirle toda la verdad referente a cada maniobra. Según Stanford, a Odiseo se le ha atribuido injustamente cierta odiosidad por las estratagemas y barbaridades que siempre han caracterizado la manera de llevar una guerra. Es exactamente lo que hicieron Eurípides, Virgilio y muchos otros -como Dante- en la tradición posthomérica (p. 45).

Siguiendo la línea condenatoria a la que adhiere Dante, si nos preguntamos por qué lo ubica más cerca de Satanás que a los asesinos, los ladrones o los violentos e, incluso, a los herejes, María Corti (1982) tomando a Lotman, explica que existe una lógica profunda en el hecho de que los pecados que consisten en acciones injustas son considerados por Dante menos graves que los casos de uso falso de los signos: de las palabras (calumnias, adulación, consejos fraudulentos) de los valores (falsificadores de monedas, alquimistas, etc.), de documentos, de la confianza (ladrones), de las ideas y de los signos de mérito (hipócritas y simoníacos). Pero los peores de todos son los transgresores de los acuerdos y de los deberes, los traidores. Las acciones injustas causan un único mal, en cambio, la ruptura de las relaciones sgnicas ya fijadas destruye las bases de la sociedad humana y hace de la Tierra el reino del demonio. Según la interpretación de Corti, sigue de esto la necesidad de una condena para los filósofos que separan la conciencia científica de la ética y religiosa, poniendo en crisis la totalidad del sistema sgnico cultural, doctrina que para Corti avalaba el aristotelismo radical<sup>110</sup> (p. 96), frente al cual, Dante se había sentido profundamente atraído.

---

condenada por todo hombre de buena voluntad, antiguo o moderno: la mentira malévola, la descrita en los Diez mandamientos como el presentar falso testimonio contra un vecino (pp. 44). Dante pretendiendo que Odiseo actúe con caridad cristiana y “ame a su enemigo” lo ubica en esta tercera categoría al evaluar el episodio del caballo de Troya.

<sup>110</sup> La difusión de la obra de Aristóteles en el siglo XIII trajo consigo una revolución intelectual. Con su llegada a las recién constituidas universidades europeas, se inicia una especialización y secularización de los saberes que llegará hasta nuestros días. Entre 1255 y 1265, con la segunda gran entrada de Aristóteles en Occidente, surge en París el movimiento averroísta. El término “averroísmo” hace referencia, principalmente, a las doctrinas derivadas de Averroes, comentador por excelencia de Aristóteles, que eran seguidas por algunos miembros de la Facultad de Artes de París en el siglo XIII. El averroísmo latino, también llamado “aristotelismo radical” o “aristotelismo heterodoxo” se caracteriza, fundamentalmente, por defender la autonomía de la filosofía frente a la autoridad teológica. Asimismo, defiende la separación de filosofía y

En síntesis, recogiendo una extensa y rica tradición, Dante nos propone una figura ambivalente: por un lado, como simpatizante de la causa troyana, la del execrable embustero, pero, por otra, la del inquieto buscador de nuevas experiencias, realidades y conocimientos que enriquecen el espíritu humano. Pero, a la luz del sincretismo medieval, esta última actitud termina en la condenación por su exceso y por su no sometimiento a la luz de la Revelación divina.

Ahora bien, ¿cuál es la apropiación que realiza Molteni de los versos dantescos?

Stanford explica que, en cada reescritura, aparte de la tradición existente, es necesario tener en cuenta la reacción personal de cada autor hacia el personaje literario del cual se apropia. Existe siempre algo de autoexpresión en sus retratos. Pone el ejemplo de Ovidio y de Du Bellay, quienes proyectan en su Odiseo el sentimiento de autocompasión por su alejamiento del hogar. O más aún, la estela de un héroe tradicional le puede servir como un modo de encontrar la propia realización y autoestímulo, lo cual podría definir como una especie de “posesión del héroe”. A veces el héroe parece imponer su personalidad sobre el autor. A veces el autor conforma los rasgos tradicionales del héroe para que se parezca a él; a veces hay una interacción completa entre las dos personalidades (p. 289). Como hemos apuntado en el capítulo II, Riccardo Molteni opera con la figura de Ulises en una doble línea: por un lado como guionista –escritor al fin-, se ve obligado a configurar un personaje para llevar al cine, pero por el otro, como narrador homo-intradiegético de la novela necesita autoconstruirse y es también en este plano donde opera el Odiseo homérico como doble del propio narrador-personaje. Pero he aquí, que, para continuar complejizando este juego metaficcional, surge otro Odiseo, el de Dante, por lo que tenemos una nueva construcción en segundo grado: Molteni re-construye el Odiseo de Homero pero también el Odiseo que Dante había re-construido sobre las huellas del modelo homérico:

---

teología, considerándolas ámbitos independientes y sostiene que la filosofía ha de reconocerse como una esfera de conocimiento con valor propio. La concepción del mundo, sometida a la autoridad religiosa, entra en crisis: un nuevo ideal ético y una nueva concepción del status epistemológico de la filosofía y de la ciencia procurarían una ruptura con la tradición anterior. El averroísmo fue precursor de la especialización de las distintas ciencias, incluida la filosofía, al sostener que cada una de ellas tiene una metodología propia, un objeto de estudio determinado y unos principios y leyes desde los que realizar sus inferencias e investigaciones. Se puede afirmar que debemos al movimiento averroísta y a su defensa de la autonomía de la filosofía el inicio de la secularización de las distintas disciplinas del saber. Del mismo modo, es el averroísmo el precursor de la concepción de los saberes, de las distintas ciencias, como esferas especializadas de conocimiento. La filosofía, ahora concebida como saber autónomo, recuperará su *status* de investigación racional rigurosa con un objeto propio.

Pensavo che in quei pochi versi era contenuta non soltanto l'idea che mi facevo del personaggio di Ulisse, ma anche di me stesso e della mia vita come avrebbe dovuto essere e, purtroppo, senza intoppi, fino all'ultimo verso: 'Infìn che il mar fu sopra noi richiuso' [...] Questo, Rheingold, é l'Ulisse che avrei voluto fare... cosí io vedo Ulisse... prima di lasciarla ho voluto confermarlielo in maniera indubitabile...Mi é sembrato di poterlo fare con questo passo di Dante meglio che con le mie parole (p. 218).

[Pensaba que estos pocos versos contenían no solamente la idea que me hacía del personaje de Ulises, sino también de mí mismo y de mi vida como habría querido ser y como por desgracia no era: "Hasta que el mar se cerró sobre nosotros". [...] Éste, Rheingold, es el Ulises que habría querido hacer... así veo yo a Ulises... antes de dejarlo he querido confirmárselo sin dejar dudas... Me pareció poder hacerlo con este fragmento de Dante mejor que con mis propias palabras.]

¿Qué fascinación produce en nuestro narrador este nuevo Odiseo, el dantesco? El guionista percibe claramente la ambigüedad dantesca y se identifica claramente no con el Dante-teólogo que condena a Odiseo por el uso excesivo de su ingenio, sino con el Dante-poeta, que celebra y admira el coraje y la intrepidez del griego en su último viaje, ese héroe racional que, impelido por su insaciable sed de saber, se lanza sin vacilar a la conquista del mundo, lo penetra y lo aprehende, tanto intelectual como físicamente, mientras que Riccardo termina erigiéndose en otra marioneta dentro de esa amplia galería de personajes moravianos, héroes fallidos, incapaces de adaptarse al mundo y de operar en él. Surge así otro doble ideal, el Odiseo dantesco, en quien proyecta, además, su voluntad impotente y malograda de jaquear el sistema signico cultural que se hallaba en gestación hacia mediados del siglo XX: el de una sociedad neocapitalista, donde lo crematístico se ha erigido en el máximo referente, donde todo se vende y se compra, y donde los valores del pasado reciente, surgidos a partir de la reflexión sobre la desoladora experiencia de la última guerra, no constituyen más que un nostálgico recuerdo sepultado en el olvido. De ahí la necesidad de tornar a hitos clave de la cultura occidental, sea Homero o Dante, para reconstruir una civilización en profunda crisis.

Molteni como autor doble –de una novela y de un guion- contamina constantemente la búsqueda de un modelo para sus personajes ficcionales con sus propias búsquedas personales y es así, como halla un Odiseo a su medida, un ser en quien proyectar todo lo que se desea ser y no se es, porque buscar a Odiseo es buscarse a sí mismo. Es así como se produce un fecundo diálogo tanto con el Odiseo dantesco como con el homérico, en “una interacción completa entre las dos personalidades”, tal como afirma Stanford. En el Odiseo dan-

tesco halla esa extraordinaria capacidad de insertarse en el mundo, de desafiarlo y ponerlo en jaque, en oposición a esa indiferencia abúlica que mantiene a los personajes moravianos en una marginalidad vital. Y en el Odiseo homérico se le presenta ese ser bien integrado tanto en lo que se refiere a su propio temperamento como a su entorno, ese *epetes, anchinoos, echefron* que nuestro guionista nunca llegará a ser.

En el retrato moral de Odiseo que elabora Stanford, hallamos el *quid* de la proyección odiseica, el doble ideal de Riccardo Molteni, por lo cual debemos leer este fragmento en clave antitética:

Como destacó Atenea, en esencia era “prudente”, dueño de sí mismo, totalmente capaz de controlar pasiones y motivaciones conflictivas. Sus tensiones psicológicas nunca llegan al punto de la ruptura. Más bien sirven para darle su fuerza dinámica. Como resultado, su determinación es como una flecha tirada desde un arco bien tensado y su energía tiene la tenacidad de un resorte enroscado. La resistencia, elasticidad y concentración son las cualidades que mantienen su equilibrio temperamental. [...] Tales eran su armonía y fuerza interior. Su conducta en asuntos de importancia mayor demuestra una integridad similar, plena de determinación. Tenía un poder notable de visión a largo plazo, de ver las acciones en su contexto más amplio, disciplinarse para el propósito principal fijado. (2013, pp.106-107)

Para concluir, Molteni, quien toma a *Odisea* y al fragmento de la *Divina Commedia* como su propia utopía, ya personal ya social, podría encarnar estas palabras de I. Calvino a propósito de los clásicos:

Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria, mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual (1992, p. 8); Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él (p. 11).

## CONCLUSIÓN

En una entrevista televisiva realizada a un Alberto Moravia ya anciano, el autor confesaba, no sin cierta desazón, que, a pesar de su vasta obra, sólo había logrado cosechar tres éxitos literarios, con una brecha espacial aproximada de veinte años: *Gli indifferenti* (1929), *La romana* (1947) y *La noia* (1960). La novela que hemos trabajado, *Il disprezzo*, queda sumergida entonces en un cono de sombras de la que apenas pudo emerger a raíz de la famosa transposición cinematográfica de Godard. Ubicada cronológicamente dentro de la primera etapa de escritura del autor, participa del tratamiento de las problemáticas clave de ese período: la cuestión de la sexualidad y las relaciones amorosas, la imposibilidad de comprender al otro, la alienación que arrastra al protagonista a llevar una vida en una profunda asintonía con la sociedad circundante. Riccardo Molteni no se diferencia sustancialmente de sus predecesores, ya sea el Michele de *La ciociara*, o el otro, el de *Gli indifferenti*, o bien el Giacomo de *La romana*, por lo que los lectores de 1954 podían prever perfectamente sus conflictos básicos. Tal vez por esto *Il disprezzo* no obtuvo la repercusión esperada.

Es que en realidad, las novelas más exitosas de A. Moravia fueron aquellas que supieron dar un giro copernicano a la producción precedente: *Gli indifferenti* exhibía una nueva mirada del mundo, con tintes agrios y pesimistas, que permitía anticipar el existencialismo, al que más tarde Sartre y Camus darían forma definitiva. *La romana* mostraba una Italia esclavizada a la dictadura fascista, y aparecía el sexo -cuyas escenas eróticas escandalizaron al público de la época- como una fuerza arrolladora y una *via d'uscita* para la rebelión contenida. Con *La noia*, A. Moravia ingresaba en la segunda etapa de su carrera, signada por el pasaje de un modelo de intelectual políticamente activo a otro contemplativo, cuya misión consistía exclusivamente en buscar y revelar la verdad.

Sin embargo, algo nuevo parecía bullir en nuestra novela. El escenario ya no era ni el de la Italia fascista ni el de aquella sumida en el desasosiego de la inmediata posguerra, sino una Italia que, vencida la dictadura y ya inserta en un incipiente sistema republicano y democrático, lentamente iba resurgiendo de las cenizas, mientras comenzaba a paladear los sabrosos frutos de su inmersión en el sistema neocapitalista. No caben dudas de que esta adhesión provocó una evidente mejora en las condiciones de vida del ciudadano italiano e

impulsó fuertemente la recuperación de la industria, pero también generó un creciente materialismo que signó un alejamiento de aquellos valores espirituales difundidos por el neorrealismo. En este sentido, *Il disprezzo* constituye un homenaje y una nostálgica despedida no sólo de esa estética sino, fundamentalmente, de esos valores por ella pregonados: fraternidad, solidaridad, entrega al prójimo, esperanza, fe en un mundo más justo e igualitario.

Dentro del llamado *miracolo italiano*, de todas las industrias que comenzaron a desarrollarse por esos años, la cinematográfica constituyó una de las más prósperas y representó para A. Moravia un campo muy peculiar. El escritor italiano fue también un agudo crítico de cine, cuya actividad abarcó casi sesenta años: desde 1933 hasta su muerte. En sus artículos virtió no sólo las clásicas reseñas sobre películas apenas estrenadas, sino también polemizó sobre la crítica situación del cine en Italia y en el mundo, y sobre la función de los agentes del cine: directores, guionistas, productores, público, temáticas todas que aparecen abordadas en *Il disprezzo*. Si bien los años cincuenta constituyeron una edad dorada para la industria cinematográfica italiana, lejos de despertar admiración en nuestro autor, se convirtió en el blanco de reiteradas pullas. El escritor denunció incesantemente la conversión del cine en una industria cultural, sólo interesada en colmar las salas cinematográficas, a través de un cine de masas de escasa calidad estética. Para nuestro autor, las lacras que corroían el cine italiano se sintetizaban en los siguientes rasgos: el gigantismo (los filmes colosales), el conformismo (filmes sometidos a la moral o moralina de las autoridades), el manierismo (explotación de los módulos artísticos, auténticos en otra época, como en el neorrealismo, para fines netamente comerciales), convencionalismo (filmes hechos con recetas mecánicas de éxito seguro), divismo (filmes realizados a medida para un actor o actriz). Es por ello que en esos años, A. Moravia, apasionado por esta temática, decidió, además de seguir publicando artículos, dar vida a unos personajes que encarnaran las diversas posturas que pululaban en el ambiente cinematográfico. Y así nació *Il disprezzo*. Pero el universo del cine no es simplemente el marco en el cual se desarrollan las acciones y la crisis identitaria del protagonista, sino que opera como una pantalla en la que se proyecta el conjunto de valores e ideas políticas de esa Italia de los cincuenta, con las que el protagonista debate a cada paso.

No obstante el abordaje de esta temática peculiar, la gran originalidad de la novela en relación con las precedentes reside en el artilugio diegético con que el narrador entreteje y

subordina hábilmente una serie de niveles metaficcionales: la novela incluye una película para filmar y, a su vez, el filme incluye un mito: nada menos que el mito de Odiseo. Literatura /cine /mito: una tríada sabiamente orquestada, que, a su vez, mantiene una relación dialéctica con las eternas constantes de la narrativa moraviana. Este interesante aspecto nos ha impelido a abordar la novela desde una perspectiva poco frecuentada para esta obra: el de los estudios comparados y, de este modo, presentar un análisis integrador, ya que *Il disprezzo* ha generado sólo estudios críticos breves y, en la mayoría de los casos, no se ha prestado la debida atención a la problemática cine-literatura y a la función del mito.

La figura de Riccardo Molteni se constituye en el foco catalizador del conjunto de estas problemáticas. Dramaturgo frustrado, se ve obligado económicamente a trabajar de guionista -oficio redituable pero de segunda categoría para un intelectual que como tal pretende dar cuentas de los males de la sociedad- y escribir un guion sobre *Odisea*. Y es en este escenario donde se exhiben las posibles transposiciones de la obra homérica, que entran en violento diálogo y dan cuenta de las diversas posturas de los personajes. Las disputas giran en torno a los valores humanos y literarios asignados al hipotexto homérico en cuanto texto clásico y canónico y, en consecuencia, las relaciones de fidelidad o adulterio que se tejen entre el filme y la obra original. Así, el productor Battista, inmerso en la industria cultural, pretende convertir *Odisea* en un *péplum*, un género muy en boga en esos tiempos y que aseguraba un éxito de taquilla. Battista vacía el mito de su contenido primigenio con el fin de obtener una película de aventuras para entretenimiento de un público que ya no deseaba seguir torturándose con las imágenes de una Italia en ruinas. Su transposición se encuadra dentro de lo que S. Wolf llama “la fidelidad insignificante: el estilo ausente”, una fidelidad improductiva que no consigue pensar ni en la literatura ni en el cine, una obra sin autoría ni estilo propio. Frente a esta posición enmarcada en el llamado “cine de masas”, Rheingold y Molteni proponen un cine de autor, donde exista una mirada comprometida sobre el hombre y el mundo, con sello propio. El director, por su parte, intenta actualizar el texto homérico desde el ángulo del psicoanálisis. Claramente expone sus ideas acerca de la independencia absoluta de la obra cinematográfica de su hipotexto literario y defiende así una versión “adúltera” de *Odisea*, siguiendo una línea freudiana. Lo que le interesa no es tanto el viaje geográfico, sino el periplo interno por los vericuetos de la psique de su protagonista, quien no retorna a Ítaca porque no lo desea, ya que su mujer ha dejado de amarlo.

Rheingold nos presenta, así, un héroe muy alejado del Odiseo griego de la *metis*, de la *areté* y del *kléos*: apenas un hombre común del siglo XX, despojado de rasgos heroicos, cuyo conflicto se reduce al desamor de una mujer.

Frente a ellos se yergue la figura del protagonista, que pretende retomar el mito de Odiseo en su esencia más prístina. Ante una Italia y una Europa que luego de la Segunda Guerra Mundial se hallan en una profunda crisis, fundamentalmente ética y espiritual, y que van virando poco a poco hacia una sociedad de consumo materialista y carente de valores, como si la guerra no hubiese dejado enseñanzas vitales, el protagonista intenta, a través del mito, tornar a la fuente misma de la civilización occidental, a ese mundo heroico primigenio, del cual siente una profunda nostalgia. Se trata de un *regressus ad uterum* para generar la ilusión de que la humanidad aún se halla a tiempo de reemprender un nuevo periplo tras una identidad colectiva e individual que se corresponda con los albores de un período histórico en ciernes. Pero fracasa en su intento, porque la película no se filma ni se escribe el guion y porque, fundamentalmente, nuestro héroe se halla inhabilitado para actuar y modificar el mundo que lo rodea.

Como hemos planteado, la apropiación del mito no se observa solamente en el plano de las diversas transposiciones, sino que también surge como un mecanismo sobre cuyo eje se monta la construcción de los personajes, en clara vinculación especular con los protagonistas del mito griego. Es decir, que el mito de Odiseo opera en un doble nivel: ficcional, a través de su presencia en el armazón de los personajes de la novela, y metafictional, por su anclaje en el hipotético filme. Verdadera construcción en abismo que, a la manera pirandelliana, da cuentas de una compleja estructura en la que realidad y ficción entretrejen una mirada del mundo donde todo es relativo y nada es lo que parece ser.

Emilia, ser contradictorio e inaccesible, se moldea sobre la base de una Penélope ambigua, cuya fidelidad se pone en duda hasta en la misma *Odisea*; y Riccardo se construye como un espejo invertido del protagonista homérico. Los aportes teóricos de David Mal-davsky nos han permitido enfocar las relaciones entre las dos parejas ficcionales a través de un fino juego de dobles.

El motivo del viaje también constituye un eje clave que entronca esta obra con el texto homérico. Observamos que para C. Magris, en el modelo clásico, Odiseo descubre la propia verdad y realiza un periplo circular: se parte de casa, se atraviesa el mundo y se regresa

a casa consolidado. Pero en la sociedad moderna, el viajar se vuelve un rehuir, una violenta fractura de límites y vínculos, un camino sin regreso: el viaje circular, tradicional y clásico es sustituido paulatinamente por el viaje rectilíneo, en el cual el héroe no llega a consolidarse. Y éste es precisamente el viaje que ejecuta Riccardo Molteni hacia Capri, su Ítaca, configurada en su mente como espacio de esperanza y de salvación: allí desea recuperar su status como *basiléus*, al pretender imponer a los otros su propuesta de transposición, a la que considera la mejor de las tres, y recobrar su *oikos*, es decir, a su mujer asediada por el pretendiente. Pero en este viaje no logra los objetivos propuestos y, lejos de consolidarse, se afirma en su alienación primigenia.

No obstante, hacia el final de la obra se vislumbra una nueva posibilidad de autoconocimiento. Nos hemos detenido para ello en una escena clave: la de la aparición fantasmal de Emilia en la barca. Descartando una lectura fantástica, hemos desarrollado una interpretación en doble plano: el psicofísico y el simbólico mítico, para abordar esta escena como una catábasis o descenso a los infiernos, a través del cual el protagonista logra un conocimiento esencial. La muerte de Emilia constituye, simbólicamente, un acontecimiento necesario para que el protagonista pueda avanzar en su periplo interior. No deberá olvidarla, sino integrarla como parte de su identidad y, lentamente, desprenderse de sus aspectos perturbadores. La alienación de Riccardo se plantea, entonces, no sólo en el plano social sino también en el plano individual, ya que su yo se halla des-centrado y fijado en la figura de Emilia, a través de la cual se contacta con el mundo. Por ello le es fundamental retomar la centralidad, para replantear nuevamente el vínculo consigo mismo y con la realidad. Es por eso que Emilia debe morir, real y simbólicamente, dejar de “ser” para que Riccardo “sea”. Y para poder lograrlo, surge entonces, la posibilidad de un nuevo viaje: la salvación por la escritura, es decir, la voluntad de escribir la novela que acabamos de leer, para constituirse definitivamente como sujeto, tomando como paradigma un relato fundacional que hunde sus raíces en la Antigüedad clásica. Se trata, a través del mito, no sólo del renacer de una sociedad en agonía, sino también del renacer de un ser individual que busca afanosamente una forma de conexión con el mundo.

A lo largo de este trabajo consideramos haber respondido plenamente las preguntas planteadas en la Introducción: ¿por qué a la hora de plantear la trasposición cinematográfica de *Odisea* de Homero el protagonista defiende la postura de “fidelidad” al texto clásico,

es decir, al mito primigenio? ¿por qué rechaza de modo tan pertinaz las posturas “adúlteras” que pretenden una adaptación del texto homérico a la sociedad actual?

Pero además, creemos haber logrado un objetivo capital: revertir la despectiva opinión de J. L. Godard al considerar esta novela como un mero pasatiempo para entretenerse en un tren. Porque *Il disprezzo* constituye una de las grandes obras de A. Moravia, injustamente postergada por la crítica. Una obra que continúa dialogando sinfrónicamente con este hombre del siglo XXI que aún vaga por la Tierra, afanado en hallar un sentido al mundo y a su propia existencia, a través de profundos cuestionamientos individuales y sociales que, a pesar del materialismo y del vacío de trascendencia imperantes, no dejará de plantearse jamás.

## BIBLIOGRAFÍA

### Sobre mito, literatura griega y *Odisea* de Homero

- Apolodoro (1987). *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal.
- A.A.V.V. (2007). *Ulises a través del tiempo y el espacio*. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 1.
- Ballabriga, A. (1998). *Les fictions d'Homère. L' invention mythologique et cosmographique dans l' *Odyssee**, París.
- Bowra, G. (1981). *Historia de la literatura griega*. México : FCE.
- Burkert, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid : Abada Editores.
- Burucúa, J. (2013). *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires : Eudeba.
- Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid : Akal.
- Cambiano, G. (1995). Hacerse hombre . En Vernant, J. (Ed.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Campbell, J. (1997). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Cantarella, Eva. (2004). *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e delirio*. Milano : Feltrinelli.
- Cook, E. (1995). *The Odyssey in Athens. Myth of Cultural Origins*. Ithaca and London.
- Choza, J. y P. (1996). *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*. Barcelona: Ariel.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Finkelberg, M. (2012). *The Homer Encyclopedia* (Vol I, II y III). UK: Oxford U. Press.
- Finkelberg, M. (2006) "Regional Texts and the Circulation of Books: The Case of Homer". En *Greek, Roman and Bizantine Studies* 46,231-248
- Finley, M.I. (1961). *El mundo de Odiseo*. México: FCE.
- García Gual, C. (2004). *Introducción a la mitología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goldhill, S. (1988) "Reading Differences: Juxtaposition and the *Odyssey*", *Ramus* 17, pp.1-31
- Gómez Espelosín, J. (1994). Relatos de viajes en *Odisea*. *Estudios Clásicos*, 36 (106). Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- Graves, Robert. (1985). *Los mitos griegos*. Madrid : Alianza Editorial.
- Homero (1996). *Odisea*. Trad. de José Luis Calvo. Madrid: Cátedra.
- Heidmann, U. (Ed.). (2003). *Poétiques Comparées des Mythes. De l'Antiquité à la Modernité*. Suisse: Payot-Lausanne.
- Hornblower, S. & Spawforth, A. (1996) *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford.

- Knox, B.M.W & Easterling, P. E. (eds.) (1985). *Historia de la literatura clásica* (Vol.1 y Vol. 2) Madrid: Gredos.
- López Férez, J. A. (Ed.) (1988). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- Loraux, N. (1989) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid: Visor.
- Louden, B. (1999). *The Odyssey. Structure, Narration and Meaning*. Baltimore.
- Mossé, C. (1990) *La mujer en la Grecia Clásica*. Madrid: Nerea.
- Magris, C. (2009). Ulises después de Homero. *Revista Letras*, 115,177-194. Universidad Nacional de San Marcos.
- Moddelmog, D. (1993). *Readers and mythic signs: the Oedipus myth in twentieth-century fiction*. Southern Illinois University.
- Meletinsky, E. (1976). *The poetics of myths*. London: Routledge.
- Meletinsky, E. (2001). *El mito*. Madrid: Akal.
- Redfield, J. (1978<sup>2</sup>) *Nature and Culture in the Iliad*. Chicago.
- Rella, F. (1981). *Miti e figure del moderno*. Parma: Pratiche.
- Rodríguez Adrados, Fernández-Galiano, L., Lasso de la Vega, J. (1963). *Introducción a Homero*. Madrid : Guadarrama.
- Schein, S. L. (Ed.)(1996). *Reading the Odyssey. Selected Interpretative Essays*.Princeton.
- Stanford, W. B. (1993). *The Ulysses theme: a study in the adaptability of a traditional hero*. Dallas, Texas: Spring Publications.
- (2013). *El tema de Ulises*. Madrid: Dykinson. Trad. B. Affton Beattie y Alfonso Silván.
- Vernant, J. (1974). *Mythe et société en Grèce ancienne*. Paris: Maspero.
- (1983). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel
- (1992). *Los orígenes del pensamiento griego*. Barcelona: Paidós.
- (Ed.) (1995) *El hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zecchin de Fasano, G. (2004). *Odisea: Discurso y Narrativa*. La Plata: EDULP.
- Zecchin de Fasano, G. (2010, septiembre). Kléos femenino en la épica homérica. Trabajo presentado en Coloquio temático *Actualidad de las mujeres del Mundo Clásico*. Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género(CINIG); IdIHCS.FAHCE.UNLP.

### **Sobre / de A. Moravia**

- Aprà, A. & Parigi, S. (1993). *A. Moravia a / nel cinema*. Roma: Associazione Fondo A. Moravia.
- Battista, P. (2007, Nov. 23). “La compleja relación de A. Moravia con la política”. *La Nación*. Traducción de Mirta Rosenberg.
- Benusi, C. (1987). *Il punto su: A. Moravia*. Bari: Laterza.

- Bulei, M. (2002). "Il viaggio come figura della crisi dell'intellettuale nella narrativa di Pirandello e Moravia". *Annuario*. Istituto Romeno di cultura e ricerca umanistica 4. Edited by <sup>a</sup>erban Marin, Rudolf Dinu and Ion Bulei, Venice.
- Casini, S. (2007). "Una lettura del romanziere per il centenario: Fenomenologia dell'indifferenza". *Alias*, suplemento de *Il manifesto*.
- Castelli, E. (1978). "Alberto Moravia y su visión degradada de la realidad". En *Tres narradores italianos: Alberto Moravia, Carlo Cassola, Giuseppe Dessì*. Santa Fe: Colmegna.
- Crocenzi, L. (1964). *La donna nella narrativa di A. Moravia*. Cremona: Mangiaretti.
- Del Buono, O. (1962). *Alberto Moravia*. Milano : Feltrinelli.
- Di Stefano, P. (2007, Nov. 24). "En una valija perdida, historias de indiferentes y de conformistas en la posguerra". *La Nación*. Traducción de Mirta Rosenberg.
- Genovese, N. "Alberto Moravia tra letteratura e cinema". En Genovese, N. (comp.) *A. Moravia e il Cinema*. Messina: Edizioni DAF - Associazione Culturale.
- Girlanda, E. (2007) "A. Moravia spettatore". En Genovese, N. (comp.) *Alberto Moravia e il Cinema*. Messina: Edizioni DAF - Associazione Culturale.
- Limentani, A. (1962) *A. Moravia tra esistenza e realtà*. Venezia: Neri Pozza Editore.
- Longobardi, J. (1969). *Alberto Moravia*. Colección *Il Castoro*, 30. Firenze: Edizioni La nuova Italia.
- Manica, R. (2004). *Alberto Moravia*. Torino: Einaudi.
- Maraini, D. (2012). *Il bambino Alberto*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas (Prima edizione digitale 2012 da edizione BUR Scrittori Contemporanei gennaio 2007).
- Marx, B. (2001). "Il regno di A. Moravia". *Quaderni 2.01*. Roma : Associazione Fondo A. Moravia.
- Monicelli, M. (1998). "A. Moravia un'arte fra narrativa e pittura. Intervista". *Quaderni 2.98*. Roma : Associazione Fondo A. Moravia.
- Moravia, A. (1964). *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano : Bompiani.
- (1967). *El hombre como fin*. Buenos Aires: Losada.
- (1994). *Il disprezzo*. Milano : Bompiani.
- (1995). *La romana*. Traducción de Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada.
- (1998). "Questi 'cinematografari'" . En *Quaderni 2.98*. Roma : Associazione Fondo A. Moravia.
- (1998). " Cinema di stato" . *Quaderni 2.98*. Roma : Associazione Fondo A. Moravia.

- (1998). “Cinematografo”. *Quaderni 2.98*. Roma : Associazione Fondo A. Moravia.
- (1998). “Letteratura e cinema” . *Quaderni 2.98*. Roma : Associazione Fondo Alberto Moravia.
- (2001). “*Il disprezzo*, Capitolo tredicesimo inedito”. *Quaderni 2.01*. Roma : Associazione Fondo A. Moravia.
- (2005). *El desprecio*. Barcelona : Random House Mandadori. Traducción de Enrique Mercadal.
- (2007). *I due amici*. Milano: Bompiani.
- Moravia, A. & Elkann, A. (2007) *Vita di A. Moravia*. Milano : Bompiani
- Pandini, Giancarlo. (1976). *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Torino : Mursia.
- Paris, R. (1996). *Una vita contro voglia*. Firenze: Giunti Grupo Editoriale.
- (a cura di) (2012). *Impegno contro voglia. Saggi. Articoli. Interviste: trentacinque anni di scritti politici*. Milano: Bompiani. (Prima edizione digitale 2012 da quinta edizione Tascabile Bompiani marzo 2007). Introduzione di Simone Casini.
- Pelossi, C. (2008). “Máscaras masculinas en la narrativa de A. Moravia”. En Artucio, G. (Comp.) *Actas XXIV Congreso de Lengua y Literatura Italianas de ADILLI*. Paraná: UNER.
- (2009). “La temática del doble en ‘Tabú’ y ‘El crimen perfecto’ ”, de A. Moravia. En Bomba, E, D’Andrea, V, Pilán, M. (Comp.) *Escritores prohibidos y escritores malditos. Los secretos*. Tucumán: UNT y ADILLI.
- Pezzotta, A. & Gilardelli, A. (a cura di) (2010) *A. Moravia. Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*. Milano : Bompiani.
- Pullini, Giorgio. (1969). “Alberto Moravia”. En *La novela italiana de la posguerra*. Madrid : Guadarrama.
- Sanguinetti, E. (1969). *Estudios sobre A. Moravia*. Universidad Central de Venezuela.
- Sanguinetti, E. (1977). *A. Moravia*. Milano: Mursia.
- Siciliano, E. (1982). *A. Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*. Milano: Bompiani.
- Zima, P. (1982). *L’indifference romanesque. Sartre, A. Moravia, Camus*. Paris: Le Sycomor.

### **Sobre literatura e historia italianas**

- Barbadoro, G. (1983). *Ventisette secoli di storia d’Italia*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Calvino, I (1994). *¿Por qué leer los clásicos?* Traducción de Aurora Bernárdez. México: Tusquets Editores.

- Pazzaglia, M. (1992). *Il novecento. Testi e critica con lineamenti di storia letteraria*. Bologna: Zanichelli.
- Petronio, G. (1990). *Historia de la literatura italiana*. Madrid: Cátedra.
- Sansone, M. (1963). *Orientaciones actuales de la literatura italiana*. Buenos Aires: Troquel.
- Vespa, B. (2004). *Storia d'Italia da Mussolini a Berlusconi*. Milano: Mondadori.

### **Sobre Teoría Literaria, Teoría del Comparatismo y otras disciplinas**

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. En *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Aristóteles (1977). *Poética*. Buenos Aires : Barlovento Editora.
- Barthes, R. (2003). “El extranjero, novela solar”. En *Variaciones sobre la literatura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona : Lumen.
- Bassnett, S. (1998). “¿Qué significa literatura comparada hoy? ”. En Romero López, D. (comp) *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid : Arco / Libros.
- Brunel P. & Chevrel, I. (1994). *Compendio de literatura comparada*. Madrid & México : Siglo Veintiuno Editores.
- Cabot, M. (2011). “ La crítica de Adorno a la cultura de masas ». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3.
- Elgue, C. “ There is no fiction and non fiction. *Le Sort de l'Amérique* de Jacques Godbout ». Cap. XIII, tercera parte. (Tesis doctoral).
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Gnisci, Armando. (2002) “ Temas y mitos literarios ». En *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona : Crítica.
- Guillén, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada*. Barcelona : Tusquets Editores.
- Herrero Cecilia, J. (2006). “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”. *Çédille: revista de estudios franceses*, 2, 58-76.
- Tempera de Devoto, R. (2009). *Familia : identidad y pertenencia*. Buenos Aires : Ediciones Universidad del Salvador.

### **Sobre cine y literatura, cine italiano e historia del cine**

- Baldelli, P. (1970). *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna. Trad. Alejandro Saderman.

- Belinche, S. y Zumbo, M. (2007). *Cinema. Historia del cine italiano*. Buenos Aires: La Crujía.
- Brunetta, G. (2004). *Cent'anni di cinema italiano, 2. Dall'1945 ai nostri giorni*. Bari: Laterza.
- Caramés, J. (2000). *El cine, otra dimensión del discurso artístico*. Universidad de Oviedo.
- Caro, P. (1955). *El neorrealismo cinematográfico italiano*. México : Alameda.
- Cavallo, P. (2009). *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*. Napoli: Liguori.
- Gimferrer, P. (2005). *Cine y literatura*. Barcelona : Seix Barral.
- Maggitti, V. (2007). *Lo schermo fra le righe : Cinema e letteratura del Novecento*. Napoli : Liguore Editore.
- Onaindia, J. M. y Madedo, F. (2008). “ Literatura y cine”. En Amícola, J. y De Diego, J. L. *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoque y debates*. La Plata : Edicions Al Margen.
- Pérez Bowie, J. (2004). “ La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. UNED. SIGNA, 13.
- Tirri, Néstor. (2006). *Habíamos amado tanto a Cinecittà : ensayos sobre el cine italiano*. Prólogo de Ettore Scola. Buenos Aires : Paidós.
- Viscardi, R. (2005) *Storia del cinema. Dal pre-cinema alla rivoluzione digitale*. Arzano : Simone Edizioni.
- Winkler, M.E. (Ed.) (1991). *Classics and Cinema*. London : Bucknell U. Press.
- Wolf, S. (2004) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

### **Sobre *Il disprezzo***

- Colasanti, A. (2000). “ Alberto Moravia e il silenzio della mente”. Prólogo de *Il disprezzo*. Milano : Bompiani, pp. V-XXXVIII.
- Cortijo Talavera, A. (2000). “ Il cinema é un'invenzione senza avvenire”. En A.A.V.V. *El cine : otra dimensión del discurso artístico*. Universitat de Valencia, pp. 125-140.
- González Toledo, M. (2000, Sept. 1). “*El desprecio*: A. Moravia y Godard, reflexiones acerca del cine”. *Revista Gramma*. Publicación de la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador, 9, 27-32.
- Higuera, R. (2010, jun. 19). “*El desprecio*, de A. Moravia”. Recuperado de [http://pulsacionliteraria.blogspot.com/2010/06/el-desprecio-de-alberto-A-Moravia\\_19.html](http://pulsacionliteraria.blogspot.com/2010/06/el-desprecio-de-alberto-A-Moravia_19.html).
- MacAdams, W. (1990). *Ben Hecht: The man behind the legend*. New York: Charles Scribner's Sons.

- Moses, Gavriel. (1995) “ A. Moravia : Ghost in the Cave”. En *The nickel was for the moovies. Film in the novel from Pirandello to Puig*. University of California Press.
- Meletinski, E. (2000). *The poetics of myths*. London : Routledge, pp.332-334.
- (2001). *El mito : literatura y folklore*. Madrid : Ediciones Akar, pp.337-350.
- Modelmog, D. (1993). *Readers and mythic signs* (pp. 39-40). South University of Illinois.
- Pelossi, C. (2012). “Il disprezzo, de A. Moravia, un debate entre cine de masas y cine de autor”. En *Actas XXVIII Congreso de Lengua y Literatura Italianas de ADILLI*. (En prensa).
- (2012). “Relecturas de Odisea en *Il disprezzo*, de Alberto Moravia: ¿mito, espectáculo o psicoanálisis? En Ceballos Aybar, N. (Comp). *Lectores y lecturas*. Córdoba: Anábasis.
- Souburaud, F. (2010). *La adaptación. El mito necesita historias*. Madrid: Paidós, pp. 16-23.
- Warner, R. (2011). “*Contempt revisited: Godard at the margins of adaptation*”. En *Film adaptation and the question of fidelity. True to the spirit*. New York : Oxford University Press, pp.197-200.

### **Sobre Psicología, Psicoanálisis, Sociología**

- Achotegui, J. (2005) “Estrés límite y salud mental: el síndrome del Inmigrante con estrés crónico y múltiple (síndrome de Ulises) ”. *Revista Norte de salud mental de la Sociedad Española de Neuropsiquiatría*, 21, pp. 39-53.
- Alizade, A. (2008). “El mito de Penélope”. En *La sensualidad femenina*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1992). “Introducción al narcisismo”. En *Obras completas* (Vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu Editores
- (1992). “El creador literario y el fantaseo”. En *Obras completas* (Vol. IX). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gil Calvo, E. (1997). *El nuevo sexo débil. Los dilemas del varón posmoderno*. Madrid: Temas de Hoy.
- (2001, junio). “Doble identidad ”. *Revista Claves de Razón práctica*. Directores Javier Pradera y Fernando Savater, 83, 27-83.
- (2006) *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona : Anagrama.
- Giucci, G. (2012, mayo). “ El retorno de Ulises : la angustia de la identificación”. *Revista Uruguay de Psicoanálisis*. Montevideo: Asociación Psicoanalítica del Uruguay, 114, 102-114.

- Kohut, H. (2002). "Introspección, empatía y el semicírculo de la salud mental". En *Los dos análisis del Sr. Z*. Barcelona: Herder.
- Meler, I. (2004). «La masculinidad. Diversidad y similitudes entre los grupos humanos». En Burin, M. y Meler, I. *Varones. Género y subjetividad masculina*. Buenos Aires: Paidós.
- Maldavsky, D. (2000). "Los dobles, la ligadura pulsional y los procesos subjetivos". En Braier, E. (comp.) *Gemelos*. Buenos Aires: Paidós.
- Oller Vallejo, J. (2004). *La personalidad integradora : El doble logro de ser sí mismo y vincularse* (cap. 5). Barcelona: Cedel.
- Santiago, L. (1971). "The Ulysses Complex". *American Imago: a psychoanalytic journal for culture, science and the arts*. Yarmouth Port: Massachusetts. 28, 158-186.
- Pérez Alarcón, R. (2009, Nov.). "Entre Edipo y Odiseo. Dos perspectivas de un mismo complejo". *Moción. Revista del Claustro de Candidatos de A.P.A.*, 25, 26-29. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina,
- Santamaría Fernández, A. (1996). "El mito de Odiseo / Telémaco como un nuevo 'complejo' en la teoría psicoanalítica". *Los mitos y sus ámbitos de expresión: enfoque multidisciplinario*. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina.
- Supé, I. (2008). "Literatura y psicoanálisis". En Amícola, J. y De Diego, J. *Literatura. La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoque y debates*. La Plata: Edicions Al Margen.

### Otros textos literarios y ensayísticos

- Alighieri, Dante. (1984). *La divina comedia*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Borges, Jorge Luis. (1989). "El último viaje de Ulises". En "Nueve ensayos dantescos". En *Obras Completas* (Vol III). Buenos Aires: Emecé.
- Camus, A. (1997). *El malentendido*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- (1998). *El extranjero*. Trad. de Bonifacio del Carril. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Capano, D. (2007). *El errático juego de la imaginación. La poética de Antonio Tabucchi*. Buenos Aires: Biblos.
- Corti, M. (1982). *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Società Dantesca Italiana.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Ricoeur, P. (2009) "¿Qué es un texto?". En *Historia y Narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Sartre, J. (1996). *La náusea*. Trad. de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.

### Diccionarios

- Bonnefoy, I. (1981). *Diccionario de las Mitologías*. Barcelona : Destino.

- Chevalier, J. (1986). *El diccionario de los símbolos*. Barcelona : Herder
- Cirlot, J. (1991). *Diccionario de símbolos*. Barcelona : Labor.
- Grimal, Pierre (1979). *Diccionario de mitología*. Barcelona : Paidós.
- Pérez Rioja, J.A. (1994). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid : Tecnos.