studi interculturali

STUDI INTERCULTURALI 24/2022 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Studi Interculturali, 24/2022

«La verità, come forza viva che prende possesso dell'uomo interiore e realmente lo libera e lo svincola dalla falsa autoaffermazione, si chiama amore. L'amore, come abolizione reale dell'egoismo, è la reale giustificazione e salvezza dell'individualità. L'amore è superiore alla coscienza razionale, ma senza questa non potrebbe fungere da intima potenza salvatrice che esalta l'individualità anziché sopprimerla. Unicamente grazie alla coscienza razionale (o, ciò che è lo stesso, alla coscienza della verità) l'uomo può far distinzione fra se stesso, cioè fra la sua vera individualità, ed il suo egoismo, e poscia, sacrificando l'egoismo e abbandonandosi all'amore trovare in quest'ultimo una forza non solo viva ma vivificante» (Vladimir Soloviev, *Due saggi sulla filosofia dell'amore*).

Studi Interculturali 23, x (2022) - issn 2281-1273
Coordinamento a cura di Gianni Ferracuti.
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in formato digitale all'indirizzo www.interculturalita.it. © Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati. Le immagini di apertura degli articoli sono di Gianni Ferracuti. Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.ilbolerodiravel.org.

Mediterránea - Centro di Studi Interculturali
Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

Omelia di Kirill, Patriarca di Mosca e di tutte le Russie,
tenuta il 6 marzo 2022, Domenica del perdono *7*

Pier Francesco Zarcone:
Continuità e profili dialettici nella storia russa *13*

Pier Francesco Zarcone:
Discorso critico sull'ecumenismo nella prospettiva ortodossa *31*

Massimo Piermarini:
Ortega y Gasset, storicità e vita *41*

Massimo Piermarini:
L'essere nascosto e il chiarore improvviso della luce
Su Chiari del bosco di Maria Zambrano..... *57*

Gianni Ferracuti
La Tecnica, il Lavoratore, l'Eroe nelle ultime opere di F.T. Marinetti 69

Gianni Ferracuti
Julius Evola, lo spirituale nell'arte *89*

Silvia Gant:
Ritmo y memoria. La reescritura de los mitos en la poesía femenina del siglo XX del Cono Sur hispanoamericano, con respecto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (segunda parte) *93*

Omelia di Kirill, Patriarca di Mosca e di tutte le Russie,
tenuta il 6 marzo 2022, Domenica del perdono

Pubblichiamo il testo integrale dell'Omelia del patriarca Kirill, di cui molti hanno parlato o sentito dire, per dare modo agli interessati di accedere alla fonte originale, piuttosto che ad informazioni di seconda mano. Si tratta anche di una scelta editoriale per suggerire che le questioni religiose, quasi del tutto ignorate dall'informazione occidentale, svolgono un ruolo di grande importanza nel conflitto ucraino.

Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.

Con tutti voi, cari signori, padri, fratelli e sorelle, mi rallegro di cuore per la domenica di oggi, la Domenica del perdono, l'ultima domenica prima dell'inizio della Quaresima, la Grande Quaresima!

Molti devoti si riferiscono alla Quaresima come a una primavera spirituale. Essa coincide con la sorgente fisica e allo stesso tempo è percepita dalla coscienza della Chiesa come una sorgente spirituale. E cos'è la primavera? La primavera è la rinascita della vita, il rinnovamento, la nuova forza. Sappiamo che è in primavera che la potente linfa scoppia a dieci, venti, cento piedi di altezza, portando la vita all'albero. È davvero un sorprendente miracolo di Dio, un miracolo della vita. La primavera è la rinascita della vita, un grande simbolo della vita. Ed è per questo che non è assolutamente casuale che la principale festa di primavera sia la Pasqua del Signore, che è anche un segno, un pegno, un simbolo di vita eterna. E noi crediamo che sia così, e questo significa che la fede cristiana, che condividiamo con voi, è la fede che afferma la vita, che è contro la morte, contro la distruzione, che afferma la necessità di seguire le leggi di Dio per vivere, per non perire in questo mondo e nel prossimo.

Ma sappiamo che questa primavera è oscurata da gravi eventi legati al deterioramento della situazione politica nel Donbass, che ha portato all'inizio delle ostilità. Vorrei dire qualcosa su questo argomento. Per otto anni ci sono stati tentativi di distruggere ciò che esiste nel Donbass. E nel Donbass, c'è un rifiuto, un rifiuto fondamentale dei cosiddetti valori che vengono offerti oggi da coloro che rivendicano il potere mondiale.

Oggi è imposta una prova di fedeltà a questo potere mondiale, una sorta di lasciapassare per quel mondo "felice", un mondo di consumo eccessivo, un mondo di apparente "libertà". Sapete cos'è questo test? La prova è molto semplice e allo stesso tempo terrificante: si tratta di una sfilata dell'orgoglio gay. La richiesta di molti di avere una sfilata dell'orgoglio gay è una prova di fedeltà a quel mondo molto potente; e sappiamo che se le persone o i paesi rifiutano queste richieste, non fanno parte di quel mondo, ne diventano estranei.

Ma sappiamo cos'è questo peccato, che viene promosso attraverso le cosiddette marce della dignità. È un peccato che è condannato dalla Parola di Dio, sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento. E Dio, nel condannare il peccato, non condanna il peccatore. Lo chiama solo al pentimento, ma in nessun modo fa del peccato uno standard di vita, una variazione del comportamento umano - rispettata e tollerata - attraverso l'uomo peccatore e il suo comportamento.

Se l'umanità accetta che il peccato non è una violazione della legge di Dio, se l'umanità accetta che il peccato è una variazione del comportamento umano, allora la civiltà umana finirà lì. E le parate dell'orgoglio gay hanno lo scopo di dimostrare che il peccato è una variante del comportamento umano. Ecco perché per entrare nel club di quei paesi bisogna fare una parata dell'orgoglio gay. Non per fare una dichiarazione politica, "siamo con voi", non per firmare qualche accordo, ma per fare una parata del gay pride. Sappiamo come la gente resiste a queste richieste e come questa resistenza viene soppressa con la forza. Quindi si intende imporre con la forza il peccato condannato dalla legge di Dio, il che significa imporre con la forza la negazione di Dio e della sua verità sulle persone.

Quindi ciò che sta accadendo oggi nelle relazioni internazionali non riguarda solo la politica. Si tratta di qualcos'altro e molto più importante della politica. Si tratta della salvezza umana, di dove l'umanità si troverà: alla destra o alla sinistra di Dio Salvatore, che viene nel mondo come giudice e creatore della creazione. Molti oggi, per debolezza, stoltezza, ignoranza, e più spesso perché non vogliono resistere, vanno lì, al lato sinistro. E tutto ciò che ha a che fare con la giustificazione del peccato condannato nella Bibbia mette alla prova oggi la nostra fedeltà al Signore, la nostra capacità di confessare la fede nel nostro Salvatore. Tutto quello che dico ha più di un significato teorico e più di un significato spirituale. Oggi c'è una vera e propria guerra intorno a questo argomento.

Cosa significa l'azione in l'Ucraina oggi, dove vi sono stati otto anni di soppressione e sterminio di persone nel Donbass, otto anni di sofferenza, e il mondo intero è stato in silenzio? Ma noi sappiamo che i nostri fratelli e le nostre sorelle soffrono veramente; inoltre, possono soffrire per la loro fedeltà alla Chiesa. E così oggi, nella

Domenica del perdono, io, da una parte, come vostro pastore, invito tutti a perdonare i peccati e le offese, anche dove è molto difficile farlo, dove le persone litigano tra loro. Ma il perdono senza giustizia è resa e debolezza. Il perdono deve quindi essere accompagnato dal diritto indispensabile di stare dalla parte della luce, dalla parte della verità di Dio, dalla parte dei comandamenti divini, dalla parte di ciò che ci rivela la luce di Cristo, la sua Parola, il suo Vangelo, le sue più grandi alleanze date al genere umano.

Tutto questo dimostra che siamo impegnati in una lotta che non ha un significato fisico, ma metafisico. So come, purtroppo, gli ortodossi, i credenti, scegliendo in questa guerra la via di minor resistenza, non riflettono su tutto ciò su cui stiamo riflettendo oggi, ma vanno obbedienti lungo la via che viene loro indicata dai poteri. Non condanniamo nessuno, non invitiamo nessuno alla Croce, diciamo solo a noi stessi: saremo fedeli alla parola di Dio, saremo fedeli alla sua legge, saremo fedeli alla legge dell'amore e della giustizia, e se vediamo violazioni di questa legge, non sopporteremo mai coloro che distruggono questa legge, cancellando la linea tra santità e peccato, e soprattutto coloro che sostengono il peccato come modello o modello di comportamento umano.

Oggi i nostri fratelli nel Donbass, popolo ortodosso, stanno indubbiamente soffrendo e noi non possiamo fare a meno di essere con loro, prima di tutto nella preghiera. Dobbiamo pregare che il Signore li aiuti a preservare la loro fede ortodossa e a non soccombere alle tentazioni e ai tentacoli. Allo stesso tempo, dobbiamo pregare che la pace arrivi il più presto possibile, che il sangue dei nostri fratelli e sorelle smetta di essere versato, e che il Signore abbia pietà della terra del Donbass, che da otto anni porta l'impronta dolorosa dell'aggressione del peccato e dell'odio umano.

Mentre entriamo nella stagione della Quaresima, cerchiamo di perdonare tutti. Cos'è il perdono? Se chiedi perdono a qualcuno o di qualcuno che ha infranto la legge o ha fatto qualcosa di ingiusto e cattivo nei tuoi confronti, non stai giustificando il suo comportamento, ma semplicemente smetti di odiarlo. Cessa di essere il tuo nemico, il che significa che perdonandolo lo sottometti al giudizio di Dio. Questo è il vero significato del perdonarsi a vicenda per i nostri peccati ed errori.

Noi perdoniamo, rinunciamo all'odio e alla vendetta, ma non possiamo cancellare le malefatte umane là in Cielo; così con il nostro perdono consegniamo i nostri malfattori nelle mani di Dio affinché sia il giudizio che la misericordia di Dio siano fatti su di loro. Che il nostro atteggiamento cristiano verso i peccati, i torti e le offese degli uomini non sia la causa della loro rovina, ma che il giusto giudizio di Dio sia completato su tutti, compresi coloro che si assumono la responsabilità più pesante, allargando l'abisso tra i fratelli, riempiendolo di odio, malizia e morte.

Che il Signore misericordioso esegua il suo giusto giudizio su tutti noi. E per evitare che come risultato di questo giudizio ci troviamo dalla parte sinistra del Salvatore che è venuto nel mondo, dobbiamo pentirci dei nostri peccati. Bisogna avvicinarsi alla nostra vita con un'analisi molto profonda e spassionata, chiedersi cosa è bene e cosa è male, e in nessun modo giustificarsi dicendo: «Ho avuto una discussione con questo o quello, perché avevano torto». Questo è un falso argomento, questo è l'approccio sbagliato. Dovresti sempre chiedere davanti a Dio: «Signore, cosa ho fatto di male?». E se il Signore ci aiuta a renderci conto della nostra ingiustizia, allora pentiamoci di questa ingiustizia.

È oggi, nella Domenica del perdono, che dobbiamo compiere questa impresa di abnegazione dai nostri peccati e dalle nostre ingiustizie, l'impresa di abbandonarci nelle mani di Dio e l'impresa più importante di perdonare coloro che ci hanno fatto del male.

Che il Signore ci aiuti tutti a passare i giorni della Quaresima in modo tale da poter entrare degnamente nella gioia della Risurrezione di Cristo. E preghiamo che tutti coloro che stanno combattendo oggi, che stanno spargendo sangue, che stanno soffrendo, entrino anche loro in questa gioia della risurrezione in pace e tranquillità. Che gioia c'è se alcuni sono in pace e altri sono in potere del male e nel dolore delle lotte intestine?

Che il Signore ci aiuti tutti a entrare nel cammino della Santa Quaresima in modo tale, e non altrimenti. Che Egli possa salvare le nostre anime e promuovere la moltiplicazione del bene nel nostro mondo peccaminoso e spesso paurosamente sbagliato, affinché la verità di Dio possa regnare e guidare il genere umano. Amen.

Continuità e profili dialettici nella storia russa[i]

Pier Francesco Zarcone

Rus', Russia, Ucraina

In questo periodo di diffusa tenebra spirituale in Occidente (già di per sé terra di tramonto del sole e ormai regno del nihilismo) per i cristiani ortodossi la tragedia della guerra russo-ucraina viene aggravata dal trattarsi di un conflitto interno

[i] Immagine iniziale: Alexandr Nevskij (santo ortodosso) incita i soldati sovietici contro i nazisti da <*https://ege-land.ru*>.

all'Ortodossia, in quanto l'Ucraina è ancora un paese maggioritariamente ortodosso, sia pure travagliato da uno scisma. Scisma privo di motivazioni religiose e spirituali ma innescato dagli Stati Uniti e dal loro complice a pagamento, il Patriarcato di Costantinopoli istituzione trasformatasi da pastore in lupo per la "modica" somma di 25 milioni di dollari;[ii] certo, un po' più dei famosi 30 denari. Per molti russi (forse meno in Ucraina) gli attuali eventi sanno di guerra civile, a motivo dei lunghi legami storici intercorsi tra i due popoli, per lungo tempo uniti nello stesso Stato fino al 1991.

Per chi conosca il russo o il serbo, il nome Ucraina ha un chiaro significato: la *u* indica lo stato in luogo, il "dove"; e *krajna* è la zona di confine. Confine di che? Sul versante orientale è confine della Russia, la quale può anche essere considerata dai suoi nazionalisti "una e trina": Piccola Russia (l'Ucraina), Russia Bianca (la Bielorussia), Grande Russia (la Moscovia). Non a caso esiste una battuta russa riguardante i soldati ucraini buoni combattenti: «e certo, si tratta di russi che si credono ucraini».

Se non si conosce la storia di questi paesi spesso non risulta chiaro come mai all'inizio la Russia cominci a Kiev e poi si "sposti" a Mosca. Effettivamente in queste terre tutto cominciò con l'impero kievano - la *Rus'* di Kiev - convertitasi al Cristianesimo ortodosso sotto la sua dinastia di origine vichinga. Questo impero includeva gli attuali territori di Ucraina, Russia occidentale, Bielorussia, arrivando fino al Baltico a nord ed al Mar Nero a sud. All'epoca la Moscovia era ben lungi dall'apparire un possibile futuro e importante soggetto politico: Moskva era solo un villaggio divenuto una piccola città nel 1147 per opera di Jurij Dolgoruki (1094-1157), principe di Suzdal' e poi gran principe di Kiev.

Lasciando ai virulenti nazionalismi attuali la diatriba sull'appartenenza o no dell'Ucraina alla Russia, non c'è dubbio che senza l'antica *Rus'* kievana non ci sarebbe stata la Russia di Mosca.

[ii] Cfr. <*www.controinformazione.info/fonte-il-dipartimento-di-stato-usa-ha-pagato-una-tangente-da-25-mil-al-patriarca-di-costantinopoli-per-fomentare-il-caos-religioso-in-ucraina*>. Da tener presente che non si registrano né smentite alla notizia né azioni giudiziarie per diffamazione.

La *Rus'* di Kiev fu distrutta dai tartaro-mongoli a metà del sec. XIII, ed alla fine del secolo successivo i suoi territori si trovavano divisi tra il Granducato di Lituania e il Gran Principato di Mosca. Formatasi, nel sec. XVI la Confederazione polacco-lituana, Kiev ne face parte; la Galizia subcarpatica, invece, era governata dagli Asburgo. Nel sec. XVII, dopo una guerra tra i polacco-lituani e la Russia, le terre ad est del fiume Dniepr divennero possedimento russo e Mosca vi attuò una politica di russificazione forzata, mentre nella parte asburgica molti cominciarono a definirsi ucraini per distinguersi dal russi.

Tuttavia l'Ucraina non entrò a far parte dell'impero russo a seguito di mera conquista militare. Si deve partire dalla rivolta dei cosacchi d'Ucraina guidata dall'*ataman* Bogdan Chmel'nyc'kij (1596-1657), che unì servi della gleba e cosacchi contro la sfruttatrice nobiltà polacca. Non riuscendo a imporsi sui campi di battaglia, chiese aiuto allo zar Alekseij Michaylović Románov (1629-1676) ed a marzo del 1654 la *Rada* ucraina di Perejaslav sancì l'appartenenza alla Russia delle terre a est del Dniepr, che ancora erano controllate dai ribelli di Chmel'nyc'kij. A luglio dello stesso anno le truppe russe attaccarono la Confederazione polacco-lituana e poi, mediante i trattati del 1667 e 1686, la Russia acquisì Smolensk e i territori ad ovest del Dniepr, Kiev inclusa.

Dopo la Rivoluzione bolscevica l'Ucraina diventerà una delle Repubbliche dell'Urss, e nel 1939, con spartizione della Polonia, la Galizia (polacca) fu annessa all'Ucraina (cioè le zone di Lvov, Tarnopol e Stanislav). L'accorpamento all'Urss, a differenza del periodo zarista, non fu caratterizzato da una politica di russificazione, ma vari fattori fecero sì che rimanesse vivo un forte nazionalismo, divenuto collaborazionismo col nazismo durante l'occupazione tedesca nella II Guerra mondiale.

Comunque avvenne proprio in epoca sovietica l'ucrainizzazione di Kiev, città che nel 1918-19 - luogo e periodo in cui Michail Bulgakov (1891-1940) ambientò il suo capolavoro *La guardia bianca* - aveva ancora metà degli abitanti russi etnici; poi sul piano quantitativo venivano gli ebrei, gli ucraini e i polacchi. Le campagne, invece, erano ucraine.

L'Ucraina è un paese sicuramente composito, ma anche "assemblato" nel periodo sovietico durante il quale furono uniti l'Ucraina storica, territori e popolazione russi come il Donbass e la Crimea, e anche ex polacchi, come la regione di Leopoli, e ruteni, cioè la regione confinante con Ungheria e Slovacchia. Ne consegue che in rapporto alla Russia si deve distinguere in Ucraina tra:

a) regioni ad est del Diepr, dove più forti sono i legami con Mosca, vi domina l'Ortodossia ed è diffusa la lingua russa;
b) l'ovest, dove è più forte la presenza della lingua ucraina insieme all'influenza romano-cattolica ed occidentale in genere.

Nazioni distinte? È meglio riparlarne dopo la guerra in corso.

Russia/Europa: un rapporto negativo per non dire fallito

Per il discorso sviluppato nel presente scritto, si deve aver chiaro l'atteggiamento complessivo del mondo occidentale (romano-cattolico e protestante) verso l'Ortodossia e quindi verso la Russia, salvando le debite sfumature e al di là delle ipocrite messe in scena del teatrino cosiddetto ecumenico. Si è sempre trattato di un atteggiamento ostile e non soltanto per i motivi reali alla base della separazione tra Chiesa d'Oriente e Chiesa latina, ma altresì per il fatto di essere sentita l'Ortodossia come culturalmente aliena, al pari degli ambienti geo-etno-culturali in cui è inserita. Gli eventi successivi alla divisione in due parti del tardo impero romano hanno determinato la separazione tra due mondi sempre meno capaci di intendersi, fino alla totale incomprensione.

Bastino due episodi: 1) la redazione del *Corpus Iuris Civilis Romani* (metà del sec. V), voluta dall'imperatore Giustiniano I (482-565), fu l'estremo bagliore di latinità in un impero ormai sostanzialmente greco e orientale, tant'è che ebbe il suo vero seguito solo con la ripresa degli studi giuridici in Occidente; 2) durante le crociate gli occidentali che ebbero modo di entrare in edifici di culto ortodossi, soprattutto

durante le Divine Liturgie, ne uscivano con l'impressione di aver visitato templi di un'altra religione.

In aggiunta, una curiosità significativa: nei Balcani la linea divisoria tra quei due mondi, che si sono sempre combattuti (e ancora si combattono, magari un po' "sottotraccia"), resta quella voluta da Diocleziano (244-313) tra Impero Romano d'Occidente e Impero Romano d'Oriente, cioè il fiume Drina.

Costante fu il tentativo occidentale di distruggere la diversità "bizantina", anche approfittando dell'avanzata turca selgiuchide e poi ottomana; in seguito si operò per annientare la diversità russa, particolarmente da quando Mosca si pose (e venne sentita) quale Terza Roma, dopo cui "una quarta non ci sarà".

Questo ruolo di Mosca fu profetizzato dal monaco S. Filofej di Pskov nella seconda metà del sec. XV, ma ancor prima di lui il granduca moscovita Vasilij I (1371-1425) aveva fatto rimuovere il nome dell'imperatore costantinopolitano dalle preghiere liturgiche della Chiesa russa, suscitando il rimprovero del patriarca di Costantinopoli Andónios IV (m. 1397), il quale ragionava in base al principio che l'unità tra Chiesa e impero romano faceva sì che l'imperatore fosse *aftokrátor* (autocrate) di tutti i cristiani.

Tuttavia dopo il 1453 (conquista ottomana di Costantinopoli) l'atteggiamento di quel patriarcato mutò. Infatti, vent'anni dopo la profezia di Filofej, il patriarca Ieremías II (1530-1595) definì Ivan III di Mosca (1440-1505) imperatore "per tutti i cristiani del mondo intero".

Questa era l'interpretazione massimalista della teoria della Terza Roma, nel senso di fare di Mosca l'erede di Costantinopoli, con tutte le conseguenze possibili. L'altra interpretazione, minimalista, si limitava - dopo il tradimento dell'accettazione da parte di Costantinopoli dell'unione con Roma nel concilio di Ferrara-Firenze (1431) - a vedere nella Moscovia semplicemente la depositaria della vera Ortodossia e nel suo sovrano il protettore della fede e della Chiesa. Nell'insieme è stata quest'ultima interpretazione a prevalere.

Tornando alle azioni antirusse dell'Occidente, va ricordato un episodio poco noto ma estremamente significativo della perfidia e della doppiezza di grandi

potenze occidentali: verso la fine del 1917 nella Conferenza alleata di Parigi si raggiunse un accordo per la spartizione della Russia, Stato all'epoca ancora alleato di Francia e Gran Bretagna. Nello specifico, il Caucaso e il Kuban furono "riconosciuti" (!) "sfere di interesse speciale" per Londra; l'Ucraina e la Crimea sarebbero andate alla Francia; la Siberia e la Russia Asiatica vennero "messe a disposizione" (!) di Stati Uniti e Giappone. I generali russi "bianchi", già traditori verso lo zar, non batterono ciglio. La conclusione l'aveva formulata lucidamente Fëdor Dostoevskij (1821-1881) nel suo *Diario di uno scrittore*: la Russia non è Europa.

L'implosione dell'Unione Sovietica non ha cambiato la situazione, almeno per due motivi: 1) il riemergere della Chiesa ortodossa come egemone nella società contribuiva a mantenere il carattere alieno della Russia; 2) dopo la fallimentare gestione di Boris Él'cin (1931-2007), che aveva ridotto il paese nella miseria di massa ed al livello di colonia statunitense, la nuova dirigenza russa cominciò a realizzare progressivamente, in molti campi, una ponderata e poderosa "retromarcia". Quindi la balcanizzazione della Russia in stile jugoslavo è tornata a costituire una forte tentazione per la "anglosfera".

L'Occidente non ha mai "perdonato" alla Russia il suo incrollabile desiderio di indipendenza né la sua originalità culturale. Al riguardo qualcuno si è richiamato alla cosiddetta sindrome di Caino, che in psicologia esprime l'odio per il fratello dissomigliante, odio ben più forte di quello riferito a un estraneo ostile.

Volendo si può parlare oggi, senza esagerare, di "scontro di civiltà" tra l'Occidente nihilista da un lato, e l'Ortodossia dura e pura (insieme all'Islām sciita) dall'altro lato. Non è casuale che queste ultime due realtà costituiscano un asse della resistenza anti-occidentale.

Russia e ortodossi: la Terza Roma

Nelle popolazioni ortodosse dell'Europa orientale - a lungo trovatesi sotto i domini romano-cattolico e musulmano sunnita - la percezione del ruolo della Russia

come punto di riferimento religioso e politico è sempre stata chiara. Ed era ovvio che a quel paese (per alcuni secoli fu l'unico ortodosso rimasto indipendente) si guardasse nella speranza di aiuto per il futuro riscatto. Aiuto che prese davvero corpo nel sec. XIX seppure con tutte le ambiguità della politica, ma senza uniformità di sentimenti tra i destinatari. Infatti, se per lo più le popolazioni sentivano la Russia come "Madre ortodossa" che interveniva contro gli infedeli, invece le *élites* (politiche ed intellettuali) mescolavano le speranze di aiuto e la diffidenza politica, temendo che la Russia di rivelasse più matrigna che madre. E da qui un intreccio di ambiguità, insincerità e inaffidabilità. Un fenomeno esemplare di ciò fu la Bulgaria, alleatasi nella I Guerra Mondiale con Germania, Austria-Ungheria e Impero ottomano nonostante l'essenziale apporto russo per la sua liberazione proprio dal dominio ottomano.

Tuttavia... tuttavia nel *milieu* ortodosso internazionale una certa fascinazione esercitata dalla Russia c'è sempre stata, a prescindere dalle invidie e/o dai giochi egoistici di politiche spesso di corto respiro. Fascinazione nata dalla realtà medesima della Storia russa, una Storia estremamente "dialettica", col presentarsi di tesi-antitesi e di sintesi che inverano la tesi grazie all'antitesi. È questa dialettica a supportare il concetto di identità e missione della Russia dentro e fuori dai suoi confini.

Al riguardo la retrospettiva storica è essenziale. Innegabilmente la lingua e la cultura del mondo ellenico hanno dato la fondamentale connotazione spirituale e teologica all'Ortodossia; tuttavia è altrettanto vero che il lungo dominio islamico sulle Chiese d'Oriente abbia causato un'altrettanto lunga stasi culturale, ancora non pienamente superata (con buona pace dei nazionalisti ellenici). Non solo dal 1453 in poi la Chiesa russa non fu soggetta al dominio di non ortodossi, ma nel 1612 ci fu l'assolutamente provvidenziale fallimento del tentativo polacco di assoggettare la Russia al romano-cattolicesimo.

Per cui la realtà ortodossa euro-asiatica visse una rinnovata stagione religiosa tale da far legittimamente parlare di Ortodossia greca e di Ortodossia slava, in ragione delle rispettive sensibilità spirituali, prospettive e dei non secondari

approfondimenti teologici. Da tener presente altresì che il patriarcato di Mosca non sorse per autocefalia concessa da quello di Costantinopoli bensì, nel 1488 (a seguito del rifiuto della Chiesa russa di accettare gli esiti del concilio unionista di Ferrara-Firenze), per iniziativa del locale *Pomestnij Sobor* (concilio di vescovi, ecclesiastici e laici) senza alcuna approvazione costantinopolitana, che infatti avvenne poi solo nel 1589!

Sul versante politico va rammentato che il gran principe di Mosca Ivan III (1440-1505) nel 1472 sposò Zoí-Sofía Paleologa (?-1503), nipote di Costantino XI (1405-1453), ultimo imperatore di Costantinopoli, cioè dell'Impero Romano d'Oriente. Nel 1493 Ivan si proclamò *gosudar* (sovrano) di tutte le Russie, e la sua opera fu proseguita dal nipote, Ivan IV (1530-1584), noto come *groznij*, il minaccioso, e il "terribile" in Occidente. Egli nel 1561 si proclamò *c'zar* (zar) di tutte le Russie, titolo poi approvato dall'allora patriarca di Costantinopoli.

Vuoi consapevolmente, vuoi inconsapevolmente, nel mondo ortodosso (anche a prescindere da simpatie e antipatie, da fiducia e sospetti) si avverte che l'indebolimento del patriarcato di Mosca sarebbe una catastrofe storica per tutta l'Ortodossia. E oggi l'Ortodossia slava è sotto l'attacco delle forze costituenti la cosiddetta anglosfera. Lo strumento usato è l'attivazione di scismi etno-nazionalisti (es. Macedonia, Montenegro, Ucraina).

Durante l'Impero Romano d'Oriente il rapporto tra Chiesa e potere imperiale fu impostato (in base allo schema contenuto nella sesta *Novella* giustinianea) secondo lo schema della "sinfonia" tra di essi, da cui la Chiesa russa non si è mai discostata, cercando sempre (a volte anche troppo) l'intesa/appoggio statale. Per quanto nell'anglosfera non si brilli molto per sensibilità storica, tuttavia il carattere evidente del predetto fenomeno sta alla base dell'azione congiunta e convergente contro la Russia e il suo patriarcato.

Frantumare la Russia e/o il suo patriarcato - mediante scismi e rivoluzioni variamente "colorate" - priverebbe l'Ortodossia di un autorevole soggetto e di un punto di riferimento in vari ambiti - interni ed esterni - per la Chiesa detta d'Oriente. Al posto del patriarcato moscovita (che oggi, tra territori storici, diaspora e missioni,

raggruppa la maggior parte degli ortodossi) ci sarebbero solo piccole e deboli Chiese, del tipo di quelle attuali di lingua greca, facilmente manovrabili e ricattabili sia da parte dell'anglosfera sia dall'egemonismo romano-cattolico.

In Occidente non si sa praticamente nulla dell'attività missionaria ortodossa, ragion per cui è diffusissima la convinzione che le missioni siano solo romano-cattoliche e protestanti. Ora, se è vero che le Chiese ortodosse non fanno proselitismo nei territori storici di altre Chiese e confessioni religiose cristiane, peraltro la loro attività missionaria nel mondo è essenzialmente dovuta al patriarcato di Mosca.

Dopo gli sconvolgimenti del sec. XX quel patriarcato è tornato al fianco dello Stato russo che, sopravvissuto nei secoli a devastanti vicende storiche e costantemente ristrutturatosi mantenendo una propria identità fondamentale, consistente nell'autoconsapevolezza di essere portatrice di una missione universale, indipendentemente dal variare storico di certe connotazioni di essa. Autoconsapevolezza che si pone in termini di alterità rispetto all'Occidente, e del resto così viene intesa dal versante occidentale. Almeno qui la reciprocità del sentire è perfetta.

Nella cultura occidentale Costantinopoli (il più delle volte chiamata dispregiativamente Bisanzio) non ha mai goduto di buon fama, anch'essa per la sua rilevante alterità. A un tale destino non poteva sfuggire la Russia, dopo il 1453 nuovo centro ortodosso capace di rinnovare i fasti costantinopolitani e rifondato nelle steppe, seppur circondato da nemici (islamici sunniti, romano-cattolici e poi protestanti) tutti desiderosi di sottometterla e reimpostarla secondo i parametri europei. Di possibili alleati vicini... nemmeno a parlarne.

Questa situazione di isolamento, la consapevolezza di essere (per 4 secoli) l'unico paese ortodosso libero e la situazione globale dell'Ortodossia, hanno fatto sì che la Russia non si sentisse tanto come una componente del mondo ortodosso, bensì come il suo centro medesimo; ed anche la fucina le cui scintille prima o poi avrebbero originato l'incendio del riscatto per gli altri popoli ortodossi e - in definitiva - il conseguenziale rinvigorimento del vero Cristianesimo contro le eresie e le apostasie d'Occidente.

Aveva giocato a favore di Mosca l'appartenenza dei suoi principi alla dinastia di Rjurik (798?-879), a cui si deve la conversione della *Rus'* di Kiev al Cristianesimo ortodosso. È esistita anche continuità tra la metropoli ecclesiastica della vecchia Kiev e Mosca giacché, caduta Kiev sotto i colpi tartaro-mongoli, il locale metropolita Maksim (?-1305) nel 1299 si trasferì nella città di Vladimir, e poi il suo successore (Pëtr I; ?-1326), che era russo, scelse Mosca nel 1325. Il mito della Terza Roma ha costituito e ancora costituisce una fondamentale componente ideologica della Russia, perdurando - benché sotto mentite spoglie - anche in epoca sovietica; e ovviamente pure in epoca post-sovietica.

Colpisce che al manifestarsi di questa ideologia la situazione politica complessiva non facesse per nulla prevedere i successivi sviluppi imperiali; anzi, nemmeno esisteva uno Stato unificato degno di questo nome. Eppure S. Filofej definì "nuovo Costantino" l'allora sovrano moscovita. In proposito qualcuno ha parlato di trionfo dell'idea sulla materia. E ovviamente il "prodigioso" corso degli eventi conferì una sempre maggior forza a tale ideologia, considerata profezia, e profezia messianica. Il primo segno si ebbe quando gli eserciti dello zar moscovita travolsero tutte le entità tartaro-mongole sul suolo russo ed iniziò l'espansione in Asia, oltre gli Urali. È quasi superfluo evidenziare che uno degli aspetti della messianicità dello "zarato" russo consisteva nel rafforzamento/espansione dell'Ortodossia.

Profili dialettici nella storia russa

Gli sviluppi storici incideranno in vario modo su tanti aspetti superstrutturali della Russia, ma non sulla struttura, che sarà sempre l'assunzione di un compito universale (almeno potenzialmente); un compito quindi imperniato sulla Russia ma che ne travalica i confini. In questo sta la continuità dialettica della sua identità. La Storia russa è piena di personaggi ed episodi che appaiono contraddire un compito del genere e quindi, spesso, il concetto di "santa Russia" è facilmente oggetto

di ironia. Tuttavia questa "santità" non deve essere attribuita alla materialità antropologica e storica della Russia, bensì al suo compito/missione.

L'enorme espansione territoriale, la capacità di uscire sostanzialmente indenne da crisi potenzialmente esiziali come quelle del 1612, dell'invasione napoleonica e della Grande Guerra Patriottica contro Hitler, la forza del concetto di Terza Roma e la sua matrice ortodossa hanno fatto sì che la Russia - come terra, popolo e Stato - venisse intesa dal suo popolo in termini di "dimensione dello spirito", di "patria metafisica".

Parallelamente, il non previsto accrescimento di territorio e di forza materiale non poteva che far aumentare le volontà distruttive e le sfide da parte della plurale realtà non russa, vicina e lontana. Spesso non si intende che molte spinte espansionistiche russe avvennero in senso "difensivo", cioè per aumentare gli spazi territoriali fra i centri nevralgici dell'impero e i nemici occidentali, tenuto conto di una realtà geografica dominata da pianure prive di effettivi ostacoli naturali per un'invasione.

La Storia russa entra nello schema dialettico classico quanto meno dall'avvento dello zar Pëtr I il Grande (1672-1725). In quel tempo alla "tesi" della vecchia Russia si contrappose la "antitesi" pietrina di accentuata marca europea, in base a cui si può parlare di politica di europeizzazione e quindi di allontanamento sempre più netto dall'originario alveo slavo-orientale. Grandi trasformazioni visibili, ma il nucleo ideologico? Lì i mutamenti non sono stati enormi poiché, seppure lo zar effettuò una visibile "uscita dalla Storia", tuttavia la Russia profonda non lo seguì in questa direzione. Successivamente, nel sec. XIX, il contrasto fra occidentalisti e slavofili stette ad attestare la non totale riuscita della tormentata transizione alla "modernità occidentale" (non si dimentichi che per gli europei - tra cui gli slavi europeizzati - i russi sempre asiatici bianchi restano).

Da osservare che alla fine del suo primo ciclo (la "tesi") la grandezza territoriale della Russia copriva malamente una fragilità di fondo, invece non ignota ai nemici, tanto che l'allora potente Polonia tra la fine del sec. XVI e l'inizio del sec. XVII fu a un passo dal distruggere la Russia e le sue specificità culturali e spirituali.

Obiettivamente, lo zar Pëtr operò nel senso di fortificare l'eccezionalità della Russia pur sembrando che la consegnasse all'Occidente.

A cavallo tra il sec. XIX e il successivo il grande impero zarista era in crisi profonda, ed ecco nel 1917 la "antitesi 2", ovvero la "antitesi dell'antitesi": la Rivoluzione. Prima di parlarne va fatta una considerazione.

Nel sec. XIX quest'impero, pur coi tanti suoi non risolti problemi, aveva avuto modo di svolgere un importante ruolo nella lotta degli slavi balcanici per liberarsi dal dominio ottomano. È inutile chiedersi "se e come" ce l'avrebbero fatta pur senza la Russia: sta di fatto che Mosca fu presente ed attiva, anche prescindendo dalle motivazioni contingenti ed anche materiali della sua classe politica. Un aspetto della missione della "Santa Russia" aveva trovato il suo adempimento.

La Rivoluzione del 1917 sembrò procedere con radicalismo ed iconoclasmo maggiori anche rispetto a Pëtr I il Grande; in Ottobre la più radicale forza politica di ispirazione europea prese il potere e il vecchio ordine zarista (sia occidentalizzato sia tradizionale) risultò distrutto. Santa Russia addio? Fino a un certo punto: sì e no. E dalla componente "no" sarebbe poi venuta la "sintesi" odiernamente visibile.

Ancora una volta chi assunse il potere aveva attorno a sé macerie e il compito di ricostruire una società e uno Stato. A quest'ultimo riguardo è importante notare che la Russia nel corso della sua Storia non ha mai avuto uno "Stato nazionale", impedito dalla massiccia realtà plurietnica della sua popolazione. Tuttavia, più che parlare di Stato multietnico sarebbe più corretto ricorrere al termine "superetnico", oppure "supernazionale". Entrambe le definizioni proposte sono forse poco precise, ma nei limiti in cui facciano capire il riferimento a una forte e "superessenziale" costruzione statale, non assimilabile agli schemi politici europei, allora sono accettabili. In realtà lo Stato russo si è sempre manifestato come entità politica generale (ma non solo politica) più affine all'Impero Romano d'Oriente, che non ai moderni Stati-Nazione.

Questa situazione è, in un certo senso, rispecchiata dal lessico russo, in cui esistono due termini per indicare situazioni differenti (naturalmente nella traduzione italiana tutto ciò si perde): *russkij* e *rossijanin*. Il primo è un aggettivo derivante da

Rus' ed ha un significato etnico e culturale. Il secondo, derivato da *Rossija* (Russia), significa l'appartenenza alla Russia come entità politica, di modo che si può essere *rossijane* ma non *russkije*, e viceversa. Tuttavia nel corso della Storia ci sono state delle mescolanze nell'uso dei due termini: così, l'impero russo era *rossijskaja imperija*, *russkaja armija* l'esercito; oggi è *russkaja* la cultura, ma si usa *rossijskij* per il territorio, lo Stato è *Rossijskaja Federacija*, la lingua è *russkaja* e l'esercito è diventato *Rossijskaja Armija*.

E torniamo alla Rivoluzione d'Ottobre.

Può essere interessante notare che adesso sempre più frequentemente i membri delle "armate bianche" antibolsceviche vengono tacciati di tradimento verso la Russia, ed i loro generali di secondo tradimento dopo quello da essi consumato a danno dello zar. Questo apparente paradosso fa il paio con le considerazioni di Martin Heidegger (1889-1976) - quindi non già di un "trinariciuto" stalinista - secondo cui la Rivoluzione d'Ottobre salvò la Russia dall'essere fagocitata dall'Occidente, come invece sarebbe accaduto in caso di vittoria dei "bianchi". La comprensione di tutto ciò richiede un'attenta "radiografia" del periodo sovietico.

Ancora una volta l'organismo russo reagì al disastro in cui il regime zarista l'aveva fatto sprofondare, e ancora una volta c'è stata la totale reiezione dell'assetto precedente. Stavolta toccò ai meno prevedibili - i bolscevichi - salvare il salvabile e ricominciare a costruire nel nome (e nella prospettiva) di una nuova universalità etica e politica: la giustizia sociale contro il capitalismo, effettiva incarnazione del male. Anche il trasferimento/ritorno della capitale a Mosca è da considerare significativo al di là delle intenzioni di chi lo promosse.

In questo quadro si ebbe anche una forte e sanguinosa persecuzione antireligiosa, che tuttavia la sensibilità spirituale ortodossa (non quella dei nobili e borghesi russi, che della Rivoluzione nulla hanno dimenticato ma nulla hanno compreso) ha interpretato come evento salvifico al pari della conquista ottomana di Costantinopoli: in entrambi i casi una Chiesa in preda al peccato aveva trovato salvezza e purificazione in una catastrofe materiale. Pur non volendolo, i bolscevichi

salvarono la Chiesa di Russia: sono stati necessari circa 80 anni per rendersene conto.

Durante il periodo sovietico restò operante qualcosa di essenziale della tradizionale tipicità russa: il mito della Terza Roma, nonostante l'attivo ateismo ufficiale dello Stato sovietico (o sottostante ad esso). Questo fu lucidamente percepito, alla fine del 1970, dal filosofo Augusto Del Noce (1910-1989),[iii] per il quale Mosca ben poteva considerarsi erede di Costantinopoli e per questo puntare legittimamente a una dimensione imperiale universale antitetica all'Occidente. Si trattava di qualcosa originariamente sacrale, che tuttavia la Russia sovietica conservava soltanto mutandone l'abito. Notava Del Noce che da anni storici sovietici consideravano "progressista" il monaco Filofej di Pskov. Quindi, una realtà considerabile assolutamente profana come l'Urss conservava, paradossalmente, almeno un aspetto sacrale nella vita politica.

Al filosofo italiano non sfuggiva come alla degenerazione morale dell'Occidente (nel senso di decomposizione etica) a quel tempo non corrispondesse qualcosa di analogo nell'Urss, e come la sia pur combattuta Chiesa ortodossa russa fosse rimasta immune da fenomeni come la secolarizzazione modernista, la perdita del senso del sacro, la "morte di Dio", ecc.

Nella parte ascendente della sua parabola storica l'Urss aveva vissuto il passaggio dall'aratro di legno agli ordigni nucleari, era stata la vera vincitrice della Germania nazista (cosa "opportunamente" occultata da Hollywood e dai *media* asserviti all'egemone statunitense) e la capofila di un messaggio universalista politico-sociale. Poi, la fase discendente, col disfacimento degli Anni Ottanta, il tradimento dei "chierici" del Partito e l'avvento di un feroce capitalismo sfrenato, causa di fame e miseria per i più. Dopo, un nuovo rialzarsi, il fermo al processo di disfacimento e l'avvento di un nuovo dirigismo statale, pur tuttavia senza poter recuperare tutte le perdite territoriali. Siamo di fronte all'ennesima "mutazione" di un organismo che ha mantenuto la sua identità essenziale.

[iii] «La morte del sacro», in *L'Europa*, nn. 22-23 del 30/9/1970.

Il leader e il peso della storia

Una costante nella dialettica storia della Russia è - più del ruolo di una nuova classe politica in quanto tale - la figura del *leader* autocratico in possesso di capacità e carisma per agglutinare attorno a sé forze sociali esistenti ed orientarle. Da tener presente, in merito a un'opera del genere, che il non antichissimo e contingente fenomeno della liberal-democrazia non fa parte della Storia russa (e quindi della sua esperienza politica).

In genere il *leader* è una figura anche enigmatica, comunque sola benché circondata da collaboratori e seguaci. Deve far fronte a situazioni non ordinarie ricorrendo a mezzi e metodi altrettanto non ordinari, il più delle volte forzando le pulsioni e i desideri immediati del popolo che, ovviamente, non è sempre propenso a contribuire alle imprese titaniche (ma necessarie) imposte per la salvezza storia del paese. A meno che questo popolo non venga aggredito o si senta il pericolo di una concreta aggressione: allora si compatta attorno al suo *leader*.

La solitudine di costui - spesso incompreso da amici (pochi) e nemici (molti) - si proietta sul futuro del paese: è il problema della successione, aggravato dal fatto che il compito da lui assunto, oppure a cui lo hanno costretto le circostanze, nel corso della Storia russa è sempre stato di tale portata da non poter essere compiuto nell'ambito di una sola vita umana. Se il successore non possiede lo stesso titanismo, allora è il vuoto catastrofico (per es. i casi di Gorbačëv e Boris El'cin).

Per parlare della cultura e della mentalità russe non basterebbe un grosso volume, e le sintesi non renderebbero un buon servizio al tema, peraltro testimoniato dalla grande e piccola letteratura di quel paese. Semmai è sulla "tipica" psicologia russa che è opportuno dire qualcosa, non necessariamente limitandoci ai russi etnici.

La tipicità psicologica di un popolo (ed altresì la sua cultura) nasce sempre da una stratificazione storica: cioè dalla stratificazione delle risposte (vuoi collettive,

vuoi scelte ed imposte dalle *élites* e/o dai sovrani) a sfide, minacce, difficoltà, opportunità, con cui quel popolo si è confrontato e si confronta.

Queste risposte si concretizzano in una serie di idee, comportamenti, emozioni, reazioni, tali da spiegare paure e scelte politiche, all'interno del paese come pure verso l'esterno. I vari elementi dialettici della Storia russa hanno ovviamente svolto il loro ruolo, ma non si deve trascurare il condizionamento geografico sulla visione del mondo russa. Per quanto non si stia nell'ambito di un ragionamento scientifico, è ipotizzabile che l'enorme dilatazione dello spazio russo abbia inciso sulla propensione a concepire progetti e visioni - politici e religiosi - di indubbia grandiosità ed audacia. Usando un termine desueto, forse opinabile ma espressivo, è come se la "anima russa" pensasse e concepisse in grande al di là dei confini del *russkij mir* (mondo russo).

Nonostante la composizione plurietnica della Russia gli eventi cruciali della sua Storia hanno contribuito poderosamente a creare un'unità morale nella popolazione (sempre in linea di massima), al di sopra delle diversità etniche.

Questa unità morale è rafforzata altresì dal fatto che in via generale il passato storico viene conservato nell'appropriazione di massa, con rare "epurazioni", e quindi anche in prospettiva diacronica. Tutto questo comporta anche un notevole peso del passato sul presente, nonché il fenomeno della somiglianza tra aspetti di fasi differenti della Storia russa.

È comunque certo che estensione territoriale ed esperienze del passato hanno fatto sì che la preoccupazione per la sicurezza dei propri confini sia diventata praticamente ossessiva. Sempre da tale esperienza deriva che la centralità dello Stato abbia raggiunto elevati livelli di attenzione ed accettazione, sol che si pensi che la Russia è grande quanto un continente, al suo interno ha 11 fusi orari e centinaia di etnie con lingue e religioni diverse. Inevitabile l'esito di centralizzazione autocratica della politica e dell'amministrazione.

L'aver sempre avuto ai confini paesi ostili o fermamente nemici ha fatto nascere la "sindrome dell'assedio", oltre al conseguenziale ed ossessivo timore per la sovversione interna compiuta da quinte colonne.

L'acuta percezione della propria peculiarità assoluta, religiosa e culturale, ha sempre caratterizzato la Russia, insieme alla conseguente e tenace difesa della sovranità in ogni ambito, al fine di poter determinare autonomamente il futuro russo. Questo implica anche una difesa militare della civiltà russa ortodossa, per quel che essa ha significato nel corso dei secoli ed a tutt'oggi significa, incluso il suo ruolo di baluardo, per sé ma anche per gli altri.

Il fatto di considerare estranea la Russia sta alla base del misconoscere europeo di quest'ultimo ruolo russo, che invece gli interessati rivendicano orgogliosamente. Si parla dei passati ruoli di baluardo contro i tartaro-mongoli, contro Napoleone e contro il nazismo; oggi questo ruolo è inteso contro l'intero Occidente e le sue degenerazioni morali (inclusi i movimenti "lgbt" e quant'altro venga ancora ideato), la globalizzazione ecc. Talché dal punto di vista del patriarca moscovita Kirill (n. 1946) - che non ò solo suo - è corretto parlare di "scontro metafisico".

Aspetto sfuggito del tutto a Francesco papa di Roma, il quale è passato dall'emozionalità fuori luogo del bacio a una bandiera ucraina con simbolo nazista, all'invettiva contro la Nato e infine a dare del "chierichetto al servizio di Putin" a Kirill. Di guisa che il pontefice romano si è attestato su una posizione definibile "pacifinta" in quanto prescinde dal sigillo della Giustizia sulla Pace; e inoltre non coglie l'aspetto (azzardato senza dubbio) di una reazione euroasiatica all'egemonismo della civiltà (?) occidentale, facendo pensare che l'attuale gestione del Vaticano sia solo critica verso quanto oggi caratterizza in negativo l'Occidente, ma non antitetica in modo radicale come invece lo sono le civiltà ortodossa e islamica sciita.

Discorso critico sull'ecumenismo nella prospettiva ortodossa

Pier Francesco Zarcone

Il concetto di critica viene dal verbo greco *krínо*, distinguo, valuto, giudico; ragion per cui Immanuel Kant (1724-1804) poteva ben dire che conoscere significa giudicare, indipendentemente dai giudizi di merito che ne derivino. Esiste altresì l'accezione negativa che mette in luce gli aspetti deboli o erronei di una posizione e/o di un orientamento. Il presente discorso sull'ecumenismo è svolto proprio in questo secondo senso, giacché l'autore è di religione ortodossa ed appartiene a una parrocchia del Portogallo da poco passata dalla giurisdizione del Patriarcato di Costantinopoli a quella del Patriarcato di Serbia.

Preliminarmente, va detto che le Chiese ortodosse in linea generale non esercitano proselitismo verso i cristiani di altre confessioni, attenendosi all'indicazione paolina (Romani 15,19-20) di predicare il Vangelo solo dove ancora esso non sia giunto. Per questo il comportamento romano-cattolico che non ha mai abbandonato il proselitismo fuori dal suo ambito è considerato inammissibile e aggressivo.

Dopo il concilio Vaticano II è notoriamente iniziato un "dialogo ecumenico", dai contenuti teologicamente confusi, per lo più a livello di vertice (così dimostrandosi di non aver imparato nulla dagli accadimenti di alcuni secoli fa) e con un tasso di tradimento da parte di gerarchi ortodossi (non tutti, per fortuna) analogo a quello dell'epoca di Ferrara-Firenze.

Il fenomeno dell'ecumenismo, se visto alla luce delle varie rappresentazioni effettuate dai vertici delle Chiese e confessioni religiose coinvolte, offre un'artificiosa immagine "rasserenante" di "fratelli in Cristo" in cerca dell'unione perduta; magari senza molto approfondire i perché di quella perdita perché altrimenti non si farebbe - neppure in apparenza - un passo in avanti, mediaticamente indispensabile per giustificare tutto l' "amabaradam". Ad ogni modo la decantata "fratellanza" intereccclesiale non riesce a nascondere l'esistenza di secondi fini in termini di potere. Inoltre, invece di cercare l'unità nella presenza di Dio, si preferisce farne un tema teorico separato da Dio. Tutta l'enfatica e sdolcinata teatralità della cosa (oggi un po' più fiacca rispetto agli inizi) vuole far dimenticare al pubblico che nel mondo ortodosso non esiste una situazione di governo ecclesiale paragonabile a quello del papa di Roma, e che il precedente fallimento del risultato formalmente unionista del concilio di Ferrara-Firenze incombe sempre qualora si dovesse arrivare al momento critico.

Per quanto i media (laici e non) tacciano sulle contrarietà all'ecumenismo esistenti all'interno del popolo ortodosso, tuttavia le prese di posizione esistono e sono chiare, come quella espressa da S. Païsios del Monte Athos nel lontano 1969, in una lettera a padre Charalámpos Vassilópoulos, direttore del giornale *Stampa Ortodossa* (*Orthódoxos Típos*), il cui argomento erano le aperture alla Chiesa di Roma

fatte dal patriarca Athinágoras (1886-1972).[i] Vale la pena riprodurne una parte, tanto più che la scrisse un santo che lo stesso patriarcato di Costantinopoli, oggetto della sua forte critica, non poté esimersi dal santificare:

> *Reverendo Padre Charalámpos, giacché ho visto il grande subbuglio che imperversa nella nostra Chiesa, dovuto a diversi movimenti filo-unionistici ed ai contatti del Patriarca col Papa, mi sono addolorato come suo figlio ed ho considerato cosa buona, oltre alle mie preghiere, mandare anche un Piccolo pezzo di filo (che ho in quanto povero monaco), per essere usato anche per un solo punto di cucitura per l'abito, strappato in mille pezzi della nostra Madre. [...] Immagino che tutti mi capiranno, e che il mio scritto non è altro che un mio profondo dolore per la linea e l'amore mondano, purtroppo, del nostro padre il Signor Athinágoras. Da quanto sembra, ha amato un'altra donna moderna, denominata Chiesa Papale, perché la nostra Madre Ortodossa non gli fa alcuna impressione, essendo molto modesta. Quest'amore, sentito da Costantinopoli, ha trovato grande risonanza in molti suoi figli che vivono nella città. Dato che questo è lo spirito del nostro tempo: che la famiglia perda il suo sacro significato a causa di amori di tal genere il cui scopo è la disgregazione e non l'unione. Con un tale amore mondano, più o meno, anche il nostro Patriarca giunge a Roma. Invece di mostrare amore prima a noi suoi figli e alla nostra Madre Chiesa, egli ha purtroppo diretto il suo amore molto lontano. Il risultato, da una parte, era di far riposare i suoi figli mondani che amano il mondo e hanno quest'amore mondano e, dall'altra, di scandalizzare moltissimo tutti noi, figli dell'Ortodossia, giovani e anziani che abbiamo timore di Dio. Con dispiacere non ho visto nessuno dei filo-unionisti, da me conosciuti, che abbia né midollo né corteccia. Tutti sanno parlare d'amore e di unità mentre non sono uniti a Dio, perché non l'hanno amato. Vorrei pregare caldamente tutti i nostri fratelli unionisti: poiché l'argomento dell'unione delle Chiese è qualcosa di spirituale e abbiamo bisogno di amore spirituale, di lasciarlo a coloro che hanno amato molto Dio e quindi sono teologi come i Padri della Chiesa - e non agli interpreti della legge - che hanno offerto e offrono completamente sé stessi per la diaconia della Chiesa (come una grande candela), accesi dal fuoco dell'amore di Dio e non dall'accendino del sagrestano. Dobbiamo sapere che non esistono solo leggi fisiche, ma anche spirituali. Pertanto la futura ira di Dio non può essere affrontata tramite un*

[i] Massone di rito scozzese al pari del suo precessore Melétios Metaxákis (1871-1935). Si spiegano molte cose, cioè molti relativismi "ecumenisti" di Costantinopoli.

aggregazione di peccatori (perché riceveremo doppia ira), ma col pentimento e l'osservanza dei comandamenti del Signore. Inoltre, dobbiamo conoscere bene che la Chiesa Ortodossa non ha alcuna mancanza. L'unica mancanza è l'assenza di gerarchi seri e di Pastori con principi patristici. Gli eletti sono pochi. Ma non è questo che deve preoccupare. La Chiesa è Chiesa di Cristo, ed è Lui che la governa. Non è un Tempio costruito con pietra, sabbia e calce che si distrugge col fuoco dei barbari, ma è Cristo stesso. [...] Il Signore, quando sarà necessario farà apparire dei Marco Eugenico e dei Gregorio Palamás per raccogliere tutti i nostri fratelli scandalizzati perché confessino la fede ortodossa, consolidino la Tradizione e diano grande gioia alla nostra Madre.

Detto in modo magari brutale, ma chiaro, per una parte consistente del mondo ortodosso l'ecumenismo è la grande eresia dei nostri tempi, e non già per fazioso attaccamento ai propri dogmi, bensì per quel che tali dogmi oggettivamente e funzionalmente significano nella realtà spirituale ortodossa. Non casualmente S. Païssios considerava "tentacolo del diavolo" l'ecumenismo.

Dal punto vista strettamente teorico le differenze dogmatiche tra le Chiese sono rimaste inalterate, talché non è facile capire su che basi ci si stia muovendo verso l'unità oppure si faccia finta di muoversi. Se consideriamo la questione limitandoci alle Chiese di Roma e a quelle ortodosse, le possibilità di risultato finale sono soltanto due: a) un'unificazione in cui il papa romano mantenga il ruolo attuale, magari con qualche attenuazione di secondaria importanza, e questo comporterebbe la rinuncia dell'Ortodossia ad essere tale e il far diventare romano-cattolici gli ortodossi; è più che probabile che una tale "uniatismo di massa" troverebbe molti dissidenti radicali; b) l'assimilazione in senso inverso, che però non sta né in cielo né in terra.

Allargando il quadro alla galassia protestante, considerato il diffondersi di un certo grado di relativismo dogmatico e che storicamente l'ecumenismo è nato dal cosoiddetto protestantesimo liberale (cioè da una componente che ha relativizzato la sua stessa fede per dare una qualche visibilità esteriore a un'asserita Chiesa "invisibile" di cui si sosteneva l'unità spirituale) c'è da pensare che questo sia lo sbocco a cui si tende, scontando la possibilità del penetrare la secolarizzazione nella Chiesa

ortodossa sì da ridurla a un vuoto formalismo dogmatico. Questa soluzione, ancor più della prima, vorrebbe dire gettare nell'immondizia della storia, teologica e spirituale, un'essenza per la quale si è lottato e sofferto per secoli.

In entrambe le ipotesi l'ecumenismo è un'eresia suadente ma della peggior specie. Per l'ecumenismo le differenze teologiche hanno un'importanza relativa, non trattandosi più di errori e verità (e quindi non esistendo né eresie né eretici) ma solo di "tradizioni diverse", di punti di vista particolari nelle espressioni esteriori della stessa fede (che poi non si capisce più che cosa sia), talché tutto e il contrario di tutto diventano ammissibili. Attualmente si discute di varie umanità ma non di teologia, e quindi nulla si fa per la rivisitazione e il recupero di quella che fu l'antica tradizione comune da cui necessariamente si dovrebbe partire. Si continua a parlare di amore e fratellanza senza che ancora sia metabolizzato il senso di appartenere alla stessa famiglia, che certo non si costruisce con accordi a tavolino, né con manifestazioni scenografiche, né tantomeno continuando la pratica dei "colpi bassi". Si parla di unione per favorire la pace, ma questo non è sicuramente l'obiettivo primario o più alto dell'essere cristiani.

L'impostazione del modo di procedere romano-cattolico verso la Chiesa ortodossa corrisponde al consuetudinario contenuto della versione di Roma sulla separazione con essa: sul piano teologico e spirituale siamo più o meno la stessa cosa, alla base ci fu un contrasto politico e, ricorrendo a qualche *make-up* formale, alla fine anche gli ortodossi potranno accettare il primato del vescovo di Roma.

Le cose non stanno propriamente così. Su *YouTube* c'è un certo numero di video riproducenti brani di discorsi del Patriarca di Mosca Kirill (n. 1946) sul problema; discorsi la cui implacabile chiarezza corrisponde allo schema "sì, sì, no, no" ormai negletto da un certo untuoso eloquio clericale.

L'ecumenismo, a quel che sembra, si sta muovendo verso la creazione di una nuova religione sincretista quale appendice sociale finalizzata a migliorare la vita in una società secolarizzata; una "religione" appiattita su un "umano troppo umano", senza collegamenti con la dimensione verticale e col sacro, e da cui il Cristo Dio-Uomo e il Dio Tri-Unico sono sostanzialmente estromessi al di là di casuali ed

emotivi riferimenti formali. Una filantropia para-massonica in cui si gioca a nascondino tra le macerie dello spirito.

La possibile ripetizione di quanto accaduto a Ferrara-Firenze viene palesata da alcuni recenti esempi a cui, naturalmente, i grandi mezzi definiti "di informazione" hanno dato poco o nessuno spazio. Il 18 luglio 2009 venne diffuso in Grecia un documento (firmato da sei metropoliti, da 200 tra archimadriti, preti e monaci, e da molti laici) in cui si invitavano la gerarchia ecclesiastica e i fedeli a resistere all'eresia dell'ecumenismo e si definiva il papismo eresia e matrice di eresie. Dalla Chiesa di Grecia non si ebbero reazioni.

Il 15 aprile 2014, il giornale italiano *La Stampa* (ovviamente indignato) dette notizia di una lunga lettera inviata all'attuale papa da due metropoliti greci (Andréas di Drynoúpolis e Serafim del Pireo). Un documento di estrema durezza in cui, tra l'altro, l'ecumenismo era definito sincretista, non si riconosceva la validità dei Sacramenti impartiti dalla Chiesa romano-cattolica, il primato papale era considerato blasfemo, la dottrina dell'infallibilità del papa definita bestemmia contro lo Spirito Santo nonché dimostrazione di orgoglio satanico, e la Chiesa di Roma era qualificata come "para-sinagoga", eresia e perversione totale della verità. Il quotidiano torinese definì "talebani" i due metropoliti, ma l'assenza di censure o sanzioni ecclesiastiche nei loro confronti attesta che essi tanto isolati non erano.

Nell'agosto del 2016, poi, in Romania da numerosi monasteri è venuta una petizione al metropolita della Moldavia e della Bucovina affinché dimostrasse l'Ortodossia della Chiesa abiurando l'ecumenismo e abbandonando il Consiglio mondiale delle Chiese.

E infine, quando a maggio del 2019 papa Francesco si recò in Bulgaria la glaciale accoglienza (sarebbe meglio parlare di "non accoglienza") della Chiesa ortodossa bulgara era stata preceduta da un comunicato ufficiale del Santo Sinodo in cui lo si considerava invitato dallo Stato ma non dalla Chiesa, si manifestava la disponibilità solo a fargli visitare la cattedrale di Sofia ma escludendosi qualunque forma di celebrazione liturgica o preghiera in comune, come anche l'indossare paramenti

liturgici per l'occasione e far partecipare alla visita il coro patriarcale. Manco a parlare di partecipare all'incontro per la pace coi *leaders* religiosi di altre confessioni.

Infine quando nell'autunno del 2016 papa Francesco si recò in Georgia non ci fu preghiera in comune fra i due esponenti ecclesiastici.

I prestigiosissimi monaci del Monte Athos, dal canto loro, non brillano certo per ecumenismo, lo stesso dicasi per la Chiesa di Serbia ed è un fatto significativo che finora nessun papa sia riuscito a mettere piede nel territorio del patriarcato di Mosca.

L'opposizione all'ecumenismo trova supporto, fra l'altro, nell'opera teologica di illustri personalità dell'epoca contemporanea, come S. Justin Popović (1894-1979), S. Nikolaj Velimirović (1881-1956) e padre Ioánnis Romanidis (1927-2001).

Rispetto al passato, oggi il dato caratteristico sta nel non attendere il compimento degli eventi, ma nell'agitarsi e cercare collegamenti già di fronte alla piega che essi stanno assumendo. Sintomatico è stato il fallimento, nel 2016, del concilio panortodosso di Creta[ii] (voluto dall'attuale patriarca di Costantinopoli) al quale si sono rifiutate di partecipare le Chiese di Russia, Antiochia, Serbia, Bulgaria, Georgia (quest'ultima dal 1997 ha abbandonato il movimento ecumenico), cioè le Chiese rappresentative della stragrande maggioranza degli ortodossi nel mondo (considerate anche nell'insieme della cosiddetta diaspora e non soltanto per il numero di

[ii] La scelta di Creta è stata un ripiego obbligato perché il governo turco non ha voluto che la sede conciliare fosse a Istanbul, come invece era originariamente in programma. Già questo non ha favorito affatto il prestigio del patriarca costantinopolitano: anzi, è andato a favore di quello di Mosca. Sta di fatto che il patriarcato di Costantinopoli in Tracia e Anatolia è in fortissimo declino, è lo spettro del passato. In quei territori conta appena 3.000 fedeli scarsi (concentrati essenzialmente a Istanbul), e se non fosse per le sue 72 diocesi nella diaspora sarebbe un niente che lucra sul prestigio del tempo che fu. È grazie a queste diocesi che il patriarcato arriva a contare nella sua giurisdizione circa 3 milioni di persone, a Creta e nel Dodecaneso , nonché nella diaspora ellenica nell'Europa occidentale, negli Stati Uniti e in Australia. Quantitativamente poca cosa nell'insieme del mondo ortodosso. Da Costantinopoli dipende anche la repubblica monastica del Monte Athos, dove tuttavia alcuni monasteri sono fortemente critici verso il patriarcato considerandolo troppo acquiescente (a dir poco) con la Chiesa di Roma. Tuttavia togliergli il primato d'onore richiederebbe la decisione di un Concilio ecumenico.

fedeli nei loro territori storici); a Creta c'erano gli esponenti di Chiese rappresentanti un terzo scarso dei fedeli dell'Ortodossia. Da notare che non era stata convocata la totalità dell'episcopato ortodosso, ma solo vertici ecclesiali e delegati per evitare che mancasse il consenso dei presenti a documenti già preparati da Costantinopoli e che non dicevano nulla di significativo, ricchi com'erano solo di luoghi comuni, indegni di un concilio "vero".

Tuttavia nei testi c'era un punto tanto significativo quanto inaccettabile: il fatto di assumere come irrinunciabile il dialogo ecumenico, ritenendo "degni di condanna" quanti gli si oppongono in nome della purezza della fede.

In vari ambienti ortodossi l'atteggiamento del patriarca di Costantinopoli è considerato "neopapista", nel senso che sempre più accentuatamente si sta comportando non come *primus inter pares*, bensì come *primus sine paribus*, atteggiandosi a papa in miniatura. E in qualche Chiesa si comincia a parlare di sua eresia.

Poiché i guai non vengono mai soli e nella Storia esistono tendenze geopolitiche alquanto stabili, c'è che oggi la Chiese ortodosse sono diventate oggetto e campo di manovra di pesanti interessi occidentali nel "grande gioco" politico contro la Russia; e da qui una serie di fermenti eterodiretti per scompigliare le Chiese locali mediante rivendicazioni nazionaliste in favore di nuove autocefalie, al fine di ridurre progressivamente l'influenza di plurisecolari realtà ecclesiali viste come ostacolo all'estensione di "nuovi ordini" politico-religiosi mondiali.

Attualmente sono nel mirino di questa forma di imperialismo le Chiese russa e serba. Domani si vedrà, ma si devono aspettare nuove turbolenze indotte. Ovviamente alla base di questo c'è un vecchio fenomeno: l'incompatibilità tra l'Ortodossia e la civiltà occidentale per come questa si è definita nel corso degli ultimi secoli. Le parti europee delle Chiese ortodosse (cioè escludendo la diaspora) sono tutto sommato piccole e quindi, se viste in termini di folklori nazionali, possono anche dar poco fastidio alla "cultura del pensiero unico"; assolutamente diverso è il caso della Chiesa russa, per la quale alla radicale opposizione al materialismo dell'Occidente si devono aggiungere l'estendersi su un sesto del pianeta, l'essere presente in

62 paesi, il tenace patriottismo e il mantenimento di una concezione messianica nemica del nihilismo attivo oggi espresso dall'americanismo.

L'Ortodossia di lingua greca è stata resa più innocua (auspice il patriarcato di Costantinopoli), ma quella russa (insieme alla serba) non ha nessuna intenzione di arrendersi. Da almeno venti anni è in corso nella Chiesa russa l'elaborazione di un pensiero sulla modernità in cui però ci si rifiuta fare di quella occidentale il modello unico di civiltà, da imporre dovunque a prescindere dalle diversità culturali. Al centro si pone invece il tema della responsabilità morale, nel senso di potervi includere anche i valori delle tradizioni delle grandi religioni dell'umanità, senza puntare a livellarli in una globalizzazione laicista. Ce ne è abbastanza per vedere in questa Chiesa un'irriducibile nemica.

Oggi nello scenario "ecumenico" sono all'opera nuove difficoltà, di tipo geo-politico ma anche ecclesiologico, inerenti al fatto che il corpo visibile della Chiesa ortodossa è spezzato da un nuovo scisma, che vede come protagonista - a danno del Patriarcato di Mosca - proprio quello costantinopolitano, titolare di un primato solo onorifico, e le Chiese locali che lo seguono nella questione dello scisma ucraino, evento innescato dagli interessi di Washington a cui Costantinopoli ancora una volta si è uniformato. Da qui la sua decisione moscovita di rompere i rapporti di comunione con Costantinopoli e le Chiese che l'appoggiano in questa congiuntura. La questione grave per i risvolti ecclesiologici e un po' complicata sul piano storico, tuttavia sulle origini e gli sviluppi il lettore curioso, e insoddisfatto delle versioni parziali dei *media* nostrani, può agevolmente documentarsi su siti ortodossi come <*www.ortodossiatorino.net*>.

In buona sostanza i profili ecclesiologici implicati dalla questione ucraina delineano i caratteri dell'eresia in aggiunta allo scisma, a motivo del manifestarsi sempre più netto del "papismo" del patriarcato costantinopolitano che spezza l'unità pan-ortodossa. Concretamente, Costantinopoli sta portando avanti una propria e nuova ecclesiologia per cui: una Chiesa locale è considerata appartenente all'Ortodossia universale soltanto se è in comunione con quella di Costantinopoli; il patriarca di quest'ultima sostiene di essere il solo a poter concedere l'autocefalia a un

Chiesa locale ed altresì si arroga una giurisdizione esclusiva per tutti i paesi della diaspora ortodossa nonché la rappresentanza di esse di fronte alle pubbliche autorità; si arroga inoltre i poteri giurisdizionali su ogni sacerdote (vescovi inclusi) che si trovi fuori dal territorio canonico della propria Chiesa locale; e infine pretende di determinare i confini geografici delle Chiese locali. In sintesi, un complesso di poteri tradizionalmente estranei - o meglio, antitetici - all'ecclesiologia ortodossa e tali da costituire il tentativo di un'instaurazione papista.

In che modo questa situazione incide sulla prosecuzione delle attività "ecumeniche"? Incide sulla definizione delle Chiese locali ortodosse disponibili al "dialogo". Ovvero sulla loro diminuzione quantitativa più che meramente numerica. Le Chiese che si oppongono alle manovre costantinopolitane finiscono col esprimere la maggioranza del mondo ortodosso, poiché il Patriarcato di Mosca tra i suoi territori canonici, quelli di diaspora e di missione, costituisce la più consistente Chiesa locale; attualmente si sta allargando verso l'Africa, avendo creato un esarcato per quel continente dopo il voltafaccia del Patriarcato ortodosso di Alessandria d'Egitto passato dalla parte di Bartolomeo di Costantinopoli. Pare che intanto un 20% di preti africani siano trasmigrati verso l'esarcato, e non sembra che il flusso finisca qui. E si tratta di una componente ortodossa poco incline agli "inciuci ecumenici" con Roma e con la galassia protestante (sempre più "modernizzante" in termini di morale; una volta si sarebbe detto, brutalmente, "più incline a consentire ogni forma di depravazione").

Ortega y Gasset: storicità e vita

Massimo Piermarini

Troppo spesso nella letteratura critica si è associato il nome di Ortega y Gasset al filone della filosofia contemporanea che interseca Esistenzialismo e Storicismo. Questa collocazione storiografica non tiene conto dello spirito del pensiero orteghiano, che accoglie in sé le ragioni della storicità, non quelle dello Storicismo inteso come la filosofia definitiva della storia.[i] Egli spinge la storia sino al punto del

[i] Cfr. P. Rossi, «Introduzione» a *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Utet, Torino, 1977. Sullo sfondo storicista della riflessione di Ortega y Gasset cfr. E. Paci, *La filosofia contemporanea*, Garzanti, Milano 1974, cap. 4.

suo naufragio, che trascina con sé la soluzione storicista sul primato del sapere storico e l'intelligibilità della storia. La storia in questa concezione si dilata sino ad interessare il terreno della sociologia e delle scienze umane, cioè quell'ambito dei saperi in cui l'individuale viene abbandonato per l'universale còlto nelle serie e delle regolarità di una considerazione generalizzante. Ortega dunque rifiuta le categorie dello storicismo, se con questo termine intendiamo la ricerca dell'individuale illuminato dalla forma trascendentale e si volge, facendo proprio un orizzonte di pensiero simmeliano, verso una *filosofia della vita*.[ii] Il suo sistema di pensiero si viene costruendo, a partire dal 1932, come *ontologia* della vita. L'ultima parola è riservata alla vita. La storicità, l'elemento storico, trae dunque dalla radice vitale la sua sostanza, ma non viceversa. Ne *Il tema del nostro tempo* e nel corso delle *Lezioni del 1932-33* il contatto con la vita ci pone in rapporto con una realtà che è, insieme, immanente e trascendente, ma che si presenta come l'unica realtà, la *realtà radicale*.

Scriveva G. Simmel: «*La vita consiste nell'essere più che vita: in essa l'immanente è un trascendere se stessa*».[iii] Il fenomeno primario della storia rimane la vita, che è «*la prima cosa da definire se si vuole essere in grado di comprendere un'epoca*».[iv] La sensazione radicale nei confronti dell'esistenza «*nella sua integralità indifferenziata*», cioè la vita il sé, diventa la chiave della comprensione. È soltanto alla scala della società che si offre la possibilità di comprendere un'epoca.

«*L'individuo isolato è un'astrazione. La vita storica è convivenza*»:[v] «*Un individuo assolutamente eterogeneo alla massa non produrrebbe su questa nessun effetto: la sua opera scivolerebbe sul corpo sociale dell'epoca senza innestarsi nel processo storico generale*».[vi]

[ii] V. G. Simmel, «La trascendenza della vita», in id., *Lebensanschauung*, Duncker e Humblot, München 1918 (trad. it. G. Simmel, *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, Mimesis, Milano 2021).

[iii] J. Ortega y Gasset, *Il tema del nostro tempo*, Sugarco, Milano 2018, p. 96.

[iv] *ibid.*, pp. 74-5.

[v] *ibid.*, p. 75.

[vi] *ibidem*.

La metafisica della vita

Ortega non vuole indagare la successione storica degli eventi, la logica della storia, ma l'idea di *vita* e quella di *ragione* che si presenta in rapporto strutturale alla vita. Questa teoresi assume la direzione ontologica di una metafisica radicale, tratteggiata nelle sue linee essenziali nelle *Tesi per un sistema di filosofia* (1935, pubblicate insieme a *Il tema del nostro tempo*, ma successive al corso universitario dell'anno accademico 1932-33 all'Università di Madrid[vii]). Basti osservare come la stessa definizione orteghiana di filosofia prima sia originale e radicale. La metafisica, dice il nostro Autore, è «*qualcosa che l'uomo fa*» e "fare" implica più che agire, è rispondere ad un problema e si esercita per qualcosa: «*Sapere qualcosa per l'uomo è sapere come regolarsi rispetto a quello che era stato un problema*».[viii] La metafisica in quanto filosofia rientra nel sapere e risponde ad un bisogno fondamentale, per cui essa «fa *ciò che può per sapere*».[ix]

Si tratta di posizioni estremamente radicali, che sono raggiunte attraverso il dinamismo del pensiero di Ortega, che è insieme socratico-dialogico e costruttivo-sistematico, con un andamento deduttivo rigoroso di segno cartesiano-kantiano.[x] L'andamento problematico e dialogico del suo pensare non può essere confuso con una trattazione estemporanea. Si tratta di superare il momento scettico dell'incertezza per procedere nella conoscenza. Il richiamo è all'istanza ultima delle certezze particolari, che sarà anche la prima, la quale giustifica la metafisica come verità prima, costituita quale disciplina nei suoi caratteri di autonomia e universalità.[xi] La sovranità della filosofia intesa come conoscenza autonoma e universale la colloca

---

[vii] Il corso fu pubblicato in appendice alle *Lezioni di metafisica* (la titolazione ufficiale è: *Principi di metafisica secondo la ragione vitale)*.

[viii] J. Ortega y Gasset, *Il tema del nostro tempo*, cit., p. 149.

[ix] *ibid* it. p. 150.

[x] *ibid*., cfr. p. 87 e 89-90.

[xi] *ibid.* , cfr. pp. 150-1.

su un piano differenziato rispetto alle scienze, che non sono mai libere da presupposti, per cui «*le scienze sono un costante richiamo alla filosofia*», l'unica disciplina che è certezza «*che si fa da sola*»,[xii] cioè non la certezza ingenua iniziale, ma quella che risulta dal superamento del dubbio, che implica il «*continuare a dubitare e, allo stesso tempo, dominare quel dubbio*».[xiii] Lo scopo della filosofia, che sta di fronte a ciò che c'è, è quello di adoperare i suoi mezzi intellettuali, per orientarsi «*nella vita*» dell'individuo.[xiv] Essa, dunque, nella prospettiva teoretica di Ortega y Gasset, deve consentirci l'accesso alla "realtà radicale", non a qualsiasi realtà. In un certo senso si può dire che la filosofia è selettiva: non accoglie qualsiasi realtà come suo oggetto di indagine. Questa realtà radicale o primaria è la vita nella pregnanza dei suoi significati.

Anche la possibilità di anticipare gli eventi storici attraverso una previsione, che come è noto è la base delle scienze sociali e concerne le stesse scienze naturali, si ottiene grazie all'idea della vita che «*non è processo estrinseco in cui si sommano semplicemente contingenze. La vita è una serie di fatti governati da una legge*».[xv] Gli eventi accidentali non rientrano in questa previsione, ma le tendenze generali sono leggibili attraverso il principio delle tendenze che si sviluppano nel tempo, in cui ogni stadio di sviluppo preforma il successivo.[xvi] Si tratta, però, di uno sviluppo interno, un «*processo interno in cui si compie una legge di sviluppo*».[xvii] La necessità di questo sviluppo è di ordine psicologico. Ortega recupera così alla sua visione nuclei importanti della monadologia di Leibniz e della teoria gnoseologica della comprensione storica di W. Dilthey. La comprensione come operazione intellettuale centrata sulla connessione psicologica, che si adopera per il passato, viene applicata però nella filosofia orteghiana al futuro. Il presupposto della conoscenza e della sua operatività resta la vita: «*La vita umana è chiaramente vita psicologica*».[xviii] Il nocciolo del futuro

[xii] *ibid.*, p. 151.
[xiii] *ibidem.*
[xiv] Cfr. *ibid.*, p. 153.
[xv] ibidem.
[xvi] *ibid.*, p. 82.
[xvii] *ibid.*, p. 82
[xviii] *ibidem.*

nasce da noi, da ciò che è essenziale in noi,[xix] nel più puro pensiero, «*quanto di più fluido vi sia nell'uomo*» che «*si lascia sospingere dalle più leggere variazioni della sensibilità vitale*»[xx] dalla disposizione che abbiamo nei confronti della vita in generale.

L'individualità

Individualità e storia si fondano sulla loro intima relazione. In primo luogo l'individualità è storica perché è in rapporto alla vita. In secondo luogo la stessa comprensione della storia rinvia alla radice vitale dell'individuo. Tale termine chiave sembra dunque la via per indagare l'origine stessa della storicità. È la stessa vita dell'individuo, dei popoli, delle epoche a costituire la chiave di comprensione della storia e a chiarirci la strada per affrontare il problema della verità, al di là delle opposte sponde del relativismo e del razionalismo.

Il pensiero di Ortega è critico sia nei confronti dell'idealismo che del realismo ingenuo. Il sistema delle credenze individuali non è la verità una e invariabile. Accoglie la critica dell'immediatezza dell'idealismo e la critica del soggettivismo del realismo. Ma l'oggettivismo dei realisti, la loro concezione della verità come istanza neutra e superiore alla vita degli individui, non è una posizione solida. Il problema è situare tale verità «*nella vitalità umana*», che è mutevole. Il programma di lavoro della filosofia di Ortega si delinea dunque sempre più in questa direzione: il sistema delle idee e delle scienze deve trovare un ponte per raggiungere la vitalità e nutrirsi della sua «*realtà palpitante*». La scelta di campo è dunque chiara: il razionalismo cartesiano e moderno «*è antistorico*»,[xxi] perché non comprende la storia. Nel cartesianesimo «*la storia non trova posto, anzi viene messa in castigo*».[xxii]

[xix] *ibid.*, cfr. p. 83.
[xx] *ibid.*, p. 84.
[xxi] *ibid.*, p. 88.
[xxii] *ibid.*, p. 88.

Il bisogno di storicità è insopprimibile e può trovare una risposta soltanto in rapporto con la vita. Questa posizione segna la distanza di Ortega dall'astrattismo delle filosofie trascendentali di origine tedesca, che rinnovano e continuano il razionalismo cartesiano. Per effetto di questo razionalismo astratto si produce un'inversione completa della prospettiva naturale dell'uomo, riducendo tutto al quantitativo e al numerabile. In tal modo il vero mondo della vita, quello qualitativo e immediato «*viene squalificato e considerato in un certo senso come illusorio*».[xxiii] La critica di Ortega y Gasset converge con quella dell'Husserl di *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* e si svolge riflettendo sul rapporto complesso tra la cultura (o la storia) e la vita. Il giudizio finale, che costituisce il bilancio della sua indagine, non è ottimistico: si tratta di una relazione problematica, che appare quasi impossibile.

La relazione tra la cultura, di cui la filosofia, che appartiene al campo del sapere, è il nocciolo, e la vita ricorda quella tra le due coscienze all'inizio della dialettica per il riconoscimento nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel: nessuna delle due vuole riconoscere l'altra, ma, al tempo stesso, ha bisogno dell'altra per costituirsi nella sua indipendenza. È necessario contestualizzare la verità, circoscriverla nella situazione, per coglierne il legame essenziale con la vita. Diventa allora decisiva l'appartenenza dell'individuo ad un'epoca in cui la cultura raccoglie tutti gli ordini del campo della verità: vero, buono, giusto, bello, santo. Dobbiamo però renderci conto che la cultura e la vita sono interconnesse già da sempre. Il vitalismo, insomma, una volta affermato, viene portato coerentemente alle estreme conseguenze. Ortega si spinge sino a concepire il pensiero stesso come una *funzione vitale* dell'individuo e una caratteristica intrinseca alla sua figura antropologica.[xxiv]

L'individualità, nel suo significato pregnante, non può ridursi al corpo organizzato, ma implica una relazione con l'insieme della vita di cui l'individuo è in ogni

[xxiii] *ibid*., p. 89.
[xxiv] *ibid*., p. 93.

caso una parte in quanto organismo. La funzione di verità del pensiero, che riflette il mondo delle cose, è quella di «*adattarsi ad esse in un modo o nell'altro*».[xxv] Insomma, l'universalità del pensiero nella sua oggettività non contraddice la sua individualità, la sua concreta s*ituazionalità*, ma si nutre proprio di questa problematicità.

Questa sintesi, non dialettico-razionale ma pragmatica, viene proposta, formulata e sostenuta con vigore, deducendone tutte le conseguenze sul piano ontologico, nei termini di *un realismo critico-gnoseologico che è lo sfondo di un costruttivismo e di un operazionismo radicale in cui il soggetto riacquista il primato dell'attività e dell'iniziativa*.

La generalizzazione delle caratteristiche del pensiero come funzione vitale si allarga d'altra parte a tutti gli ambiti della vita spirituale, di cui i valori sono i prodotti: «*La vita spirituale non è altro che quel repertorio di funzioni vitali i cui prodotti o risultati hanno una consistenza transvitale*».[xxvi] Le funzioni vitali oltrepassano i loro limiti o, detto in termini simmeliani, l'immanenza trascende sé stessa, in direzione dei valori in sé, oltre la vita spontanea dei fenomeni infravitali.[xxvii]

Il problema sta nel mancato riconoscimento, da parte della ragione cartesiana e idealistica e da alcune versioni dello spiritualismo, dell'origine nel mondo della vita e della funzione vitale di tutti gli elementi della cultura, anche di quelle forme che sembrano aver superato, per la forza della vita stessa, il piano della vita spontanea per assurgere al cielo dei valori in sé: «*Non c'è cultura senza vita, non c'è spiritualità senza vitalità, nel senso più terre à terre che si voglia dare a questa parola. Ciò che è spirituale non è né meno vita né più vita di ciò che non è spirituale*».[xxviii]

La vita e l'individuo

Il fenomeno vitale umano, cioè l'individuo, presenta dunque due facce, una biologica e l'altra spirituale, il polo della necessità biologica e quello delle leggi logiche,

[xxv] *ibid.*, p. 94.
[xxvi] *ibid.*, p. 96.
[xxvii] *ibid.*, p. 97.
[xxviii] *ibid.*, p. 98.

estetiche o morali. L'equilibrio tra queste due istanze è il problema della filosofia. Questa polarità dà luogo a due serie di imperativi rispetto ai valori supremi (Vero, Buono, Bello). Oltre ogni formalismo astratto si situa il rapporto dei valori con i corrispondenti imperativi vitali (sincerità, impetuosità [fede], godimento). Il razionalismo, nato con Socrate, ha il significato di *«un gigantesco tentativo di fare dell'ironia sulla vita spontanea, guardandola dal punto di vista della ragion pura»,*[xxix] ma oltre l'ironia socratica, sottolinea Ortega, vi è quella di Don Giovanni, che coglie il carattere secondario della cultura dell'intelletto astratto, *«piccola isola a galla nel mare della vitalità primaria».*[xxx] Nel nostro tempo la ragione si nutre della vita e ne è diventata una forma e una funzione: *«Il tema del nostro tempo consiste nel sottomettere la ragione alla vitalità, nel limitarla all'ambito biologico e nell'assoggettarla alla spontaneità».*[xxxi] Don Giovanni, dunque, dopo il Dioniso di Nietzsche, diventa il profeta della *ragion vitale*, di una cultura che non si sollevi sopra la vita, come avviene per la morale, ma se ne nutra.

Nella nostra civiltà i valori immanenti della vita non sono riconosciuti. La cultura e la scienza ricostituiscono un punto di vista oggettivo e trascendente, che si pretende superiore alla vita. Ortega propone, rispetto alla cultura contemporanea, una *metànoia* che trasformi radicalmente questo atteggiamento, cioè *«anziché cercare al di fuori della vita il suo senso, [voglia] guardare la vita stessa».*[xxxii] Il problema assiologico assume così un'importanza centrale, perché diventa la misura del riconoscimento della vita e un problema risolvibile soltanto in termini di attribuzione di valore. La caratteristica essenziale della vita, infatti, è quella di trascendere sé stessa. Lo stesso desiderio è *«una costante mobilitazione del nostro essere verso l'aldilà di sé stesso».*[xxxiii]

In questo contesto Ortega y Gasset usa in senso fondativo il termine

[xxix] *ibid.*, p. 107.
[xxx] *ibid.*, p. 108.
[xxxi] *ibidem.*
[xxxii] *ibid.*, p. 118.
[xxxiii] *ibid.*, p. 119.

"*emigrazione*" per connotare il movimento dell'Io verso l'altro nel suo carattere *transitivo*. L'emigrazione ha a che fare con l'esterno, col fuori, con ciò che infiamma la vita. Implica contemporaneamente un distanziarsi rispetto al proprio sé e un avvicinamento all'altro:

> *La vita consiste in ciò che accade a ciascun individuo e a lui soltanto, non è possibile vedere quella dell'altro senza trasferirsi, mediante una trasmigrazione quasi magica, da se stessi a quel centro che è l'altro individuo. Questo presuppone quindi che io neghi transitoriamente me stesso per cercare di rinascere nel prossimo.*[xxxiv]

Per scoprire i valori peculiari della vita bisogna dunque «*fissare lo sguardo sul vivere stesso, senza lasciare che questo ci trascini nel suo movimento verso l'ultravitale*».[xxxv] Questa scoperta implica anche una valutazione, che si estrinseca in due operazioni, una discriminazione di differenze e una subordinazione gerarchica. Se è vero che la vita «*vale per sé stessa*»,[xxxvi] il suo valore si articola e specifica nella gerarchia dei valori. Infine, è la vita stessa che, con il Nietzsche della volontà di potenza, «*seleziona e gerarchizza i valori*».[xxxvii]

La crisi della cultura e il disorientamento dell'uomo novecentesco si possono attribuire all'*impasse* che nasce dalla perdita di una prospettiva senza che se ne sia ancora acquistata un'altra. L'uomo dell'Occidente, insomma, «*non sa verso quali stelle orientare la sua vita*».[xxxviii] Certo, sarà la vita stessa a risolvere tale situazione. Nel sistema spontaneo di valutazione che l'uomo nuovo è, appare infatti il valore vitale che "sminuisce gli altri" valori:

> *L'epoca precedente alla nostra si dedicava in modo esclusivo e unilaterale all'apprezzamento della cultura, dimenticando la vita. Quando questa viene sentita come il*

[xxxiv] id., «Prologo per gli spagnoli», *Il tema del nostro tempo*, cit., p. 11.
[xxxv] id., *Il tema del nostro tempo*, cit., p. 120.
[xxxvi] *ibid.*, p. 121.
[xxxvii] *ibid.*, p. 122.
[xxxviii] *ibid.*, p. 126.

> *valore indipendente e separato dai suoi contenuti, la scienza, l'arte e la politica, anche se continuano ugualmente ad avere valore, varranno meno nella prospettiva totale del nostro cuore.*[xxxix]

Estrinsecazione e orientamento

Ortega y Gasset attribuisce alla vita dell'uomo il significato di «*un dentro che deve trasformarsi in un fuori*». La soluzione del dilemma si colloca in un piano di filosofia pratica:

> *In questo senso la vita è costitutivamente azione da-fare. Il dentro, il 'sé stesso', non è una cosa empirica di fronte alle cose corporee del contorno [...] il mio io non è una cosa, ma un programma di azioni, una norma e una linea di condotta [...] Nell'impatto energico con il fuori sgorga chiara la voce interiore come programma di condotta. Un programma che si realizza è un dentro che diventa un fuori.*[xl]

Una metafisica che non voglia tradire il tema del nostro tempo, cioè la necessità di riformare il sapere, la cultura e la scienza in funzione della vita e dei suoi valori immanenti, dovrà partire dalla definizione minima di sé stessa. La definizione minima della metafisica garantisce il suo stesso primato tra le discipline del sapere e il suo ufficio, indispensabile all'esistenza umana. «*La metafisica* - scrive Ortega - *è ciò che l'uomo fa, perlomeno alcuni uomini; vedremo poi se tutti, anche se non se ne rendono conto*».[xli] La metafisica è la «*ricerca di un orientamento più radicale nella sua situazione*».[xlii] La struttura fondamentale delle situazioni umane attiene alla vita umana. La situazione umana è il vivere, la vita o, più precisamente, «*ciò che facciamo e ciò che*

[xxxix] *ibid.*, p. 130.
[xl] J. Ortega y Gasset, *Metafisica e ragione storica*, Sugarco, Milano 1994, p. 167.
[xli] *ibid.*, p. 41.
[xlii] *ibid.*, p. 42.

ci accade».[xliii]

Abbandonando la concezione classica e antica della metafisica come la *prima scienza* Ortega, nel corso madrileno del 1932-33 la colloca in una sfera più ampia del sapere, nel campo dell'euristica, dell'*orientamento* radicale nella propria situazione.[xliv] Si passa così da un piano gerarchico ad un piano funzionale e operativo che ne riconosce il carattere di risorsa indispensabile del l'individualità vivente.

Con tale definizione di metafisica non si presuppone né il senso del sapere né l'essere delle cose, ma si entra in un campo di relazioni. «*L'idea di orientamento è più radicale, più profonda e preliminare dell'idea del sapere, e non viceversa».*[xlv] L'orientarsi include in sé il sapere, non viceversa. Il disorientamento preliminare e la previa incertezza che afferrano il soggetto lasciano il posto all'orientamento in cui consta qualcosa, che si distingue dall'orientamento fittizio che non nasce da un disorientamento preliminare,[xlvi] ma è un semplice riflesso dell'ambiente sociale. L'immediatezza non produce frutti se non passa attraverso il momento della scepsi, Partendo dagli attributi della vita il metodo orteghiano cerca di trasferirsi nel suo «*centro palpitante».*[xlvii] La vita è un adesso, considerato come un punto, ed insieme una proiezione verso il futuro. Alla radice della vita, che è un orientamento radicale nella situazione, c'è un sapersi e accertarsi e avvertire quanto ci accade intorno. Il campo relazionale in questione è quello dell'io con sé stesso e con il mondo: «*...vivere è sapere ciò che facciamo, è, in definitiva, trovarsi nel mondo ed occuparsi delle cose e degli esseri del mondo».*[xlviii] La vita non consiste dunque nel conoscersi intimamente apriori, nell'appartarsi dal mondo, neppure nel conformarsi o adattarsi al mondo e perdere l'iniziativa del "fare". Ma è un trovarsi nel mondo agendo nel mondo, tra gli oggetti e gli esseri del mondo, che nel presente, nell'adesso, configurano la *situazione, la*

[xliii] *ibid.*, p. 50.
[xliv] *ibid.*, p. 44.
[xlv] *ibid.*, p. 46.
[xlvi] *ibid.*, p. 48.
[xlvii] *ibid.*, p. 51.
[xlviii] *ibid.*, p. 53.

circostanza: «Vivere è trovarsi di fronte al mondo, con il mondo, dentro il mondo, immersi nelle sue vicissitudini, nei suoi problemi nella sua trama rischiosa».[xlix] Questo mondo è unito a noi, perché ci affetta. La vita ci è data o siamo gettati in essa, ma la vita che ci è data è un problema della persona, un problema da risolvere.[l]

In altri termini la circostanza richiede l'interrogazione sull'essere delle cose, fa problema. Se, infatti, da una parte la vita è evidenza, essa fa problema, perché nella vita non si tratta soltanto di esistenza ma di presenza a sé stessi. Su questo piano pesa enormemente la circostanza, il trovarsi dell'uomo «*lo voglia o no, assegnato ad un contorno determinato*».[li] La vita mi è data ma non mi è data fatta, è qualcosa da-fare,[lii] che richiede una decisione per non soccombere. Questo contorno è ciò che "se non ci resistesse, si confonderebbe precisamente con noi stessi, ovvero non sarebbe contorno.[liii] Questo intrattenersi con le cose, indaffararsi con esse è il pensare, il "fare" del pensiero,[liv] che è soprattutto un'operazione di costruzione, un caso particolare del fare tecnico[lv] ed ha a che fare con ciò che è distinto da sé, con la *circostanza*, che spesso mi è avversa, estranea e dunque mi fa problema,[lvi] per cui non dobbiamo "riparare" in essa, cioè cercare di stringerla ed afferrarla.[lvii] In questa visione della realtà le cose sono scomode, fanno problema, ci mancano o mancano alla nostra comprensione e prensione intellettuale. È questa mancanza che ci spinge ad agire o, ancor meglio, a compiere quel *fare* che è il pensiero. Si tratta di ciò che nella filosofia è rappresentato dalla privazione, dalla mancanza, l'attivo non-essere della pretesa realtà positiva.[lviii] I toni esistenzialistici, pur presenti, relativi alla situazionalità

[xlix] *ibidem*.
[l] *ibid*., p. 54.
[li] *ibid*., p. 67.
[lii] *ibid*., p. 67.
[liii] *ibid*., p. 107.
[liv] *ibid*., pp. 107-8.
[lv] *ibid*., p. 108.
[lvi] *ibid*., pp. 93-4.
[lvii] *ibid*., p. 60.
[lviii] *ibid*., p. 109.

dell'agire-pensare umano trovano un superamento nell'aspettativa-costruzione del futuro. L'essere dell'uomo «*a differenza di tutte le altre cose dell'universo ha questa caratteristica, il non essere ciò che è, cioè di essere ciò che sarà. L'uomo deve decidere ciò che sarà. La vita è un'operazione che si protende in avanti*», una preoccupazione, un «*esistere nel futuro*».[lix]

L'idea di privazione non è dunque qui la registrazione di una realtà difettiva, ma un'idea propulsiva, perché spinge al *fare*:

> *Le cose, quando mancano, cominciano ad avere un essere. L'essere è, appunto, ciò che manca nella nostra vita, l'enorme buco o vuoto della nostra vita che il pensiero, nel suo forzo incessante, si affanna a colmare.*[lx]

La realtà assoluta e l'essere nella circostanza

La definizione della metafisica come un fare dell'uomo sancisce il suo carattere di disciplina indispensabile. La necessità della Metafisica deriva dal fatto che la vita è «*sempre, nella sua radice, disorientamento, perplessità, non sapere che cosa fare e sforzo per orientarsi, per sapere che cosa sono le altre cose e, tra di esse, l'uomo*».[lxi] Questo sforzo per orientarsi è l'origine stessa dell'attività metafisica dell'individuo umano: «*La Metafisica non è una scienza; è costruzione del mondo e costruire mondo nella circostanza è la vita umana*»[lxii] e dunque «*è una cosa ineludibile*».[lxiii] Dal punto di vista del soggetto antropologico l'Io, d'altra parte, è inseparabile dalla *circostanza*. Io, dice Ortega, sono io e la mia circostanza. L'uomo, allorché si scopre, è inseparabile dalla sua

[lix] *ibid.*, pp. 96, 97.
[lx] *ibid.*, p. 94.
[lxi] *ibid.*, p. 122.
[lxii] *ibid.*,, p. 123.
[lxiii] *ibid.*, p. 124.

circostanza, in cui si trova.[lxiv] La vita è essere assegnati ad un mondo, aver a che fare con sé e con il mondo. Essere gettati nel mondo significa essere stranieri al mondo. L'essere in una circostanza o nel mondo resta comunque un carattere costitutivo della vita, nella quale, dunque, siamo sempre come stranieri.[lxv] «*L'io e la circostanza facciamo parte della mia vita [...] La circostanza[...] è l'altra parte della mia vita*».[lxvi] Io e circostanza formano il tutto della mia vita. L'uomo esiste fuori di sé. Che cosa significa esistere propriamente? Significa non semplicemente essere, cioè essere un qualcosa, avere un'essenza, ma l'esecuzione o effettuazione di quel qualcosa: «*Esistenza*, sensu strictu, *significa, dunque, essere esecutivamente qualcosa, essere effettivamente ciò che è; in definitiva, esecuzione di un'essenza*»,[lxvii] cioè l'io fa la propria essenza, la attua, la esegue. È evidente che la nozione aristotelica di atto assume nell'ontologia orteghiana un carattere fondamentalmente attivo, dinamico, e, in senso forte, *costruttivo*. Io scopro la vita a me stesso, la mia vita a me stesso. Ciò che è la mia vita e quanto gli appartiene mi è presente, ho a che fare con essi, posso riparare in essi, elevarli a consapevolezza. Ciò con cui ho a che fare viene convertito nell'effettivo riparare,[lxviii] cioè farne oggetto di meditazione, di valutazione, di conoscenza, di indicazione all'agire. Come l'uomo può farlo? Perché la *circostanza*, questo *trascendentale* di fondamentale importanza per la definizione dell'esistenza nella sua problematicità e nella sua possibilità, lo costringe a farlo, in quanto crea problema, perplessità e richiede la decisione. La circostanza, infatti, «*si compone di un certo repertorio di possibilità, di poter fare questo o altro*».[lxix] Si tratta di un rapporto conflittuale, di una lotta tra l'uomo e ciò che lo imprigiona, «*si chiami circostanza o mondo o Dio o come più aggrada*».[lxx] L'idea di mondo, come quella di una realtà presupposta e

[lxiv] *ibid.*, p. 70.
[lxv] *ibid.*, p. 75.
[lxvi] *ibid.*, p. 84.
[lxvii] *ibid.*, p. 77.
[lxviii] *ibid.*, cfr. p. 64.
[lxix] *ibid.*, p. 98.
[lxx] *ibid.*, Appendice alla lezione VI, p. 163.

trascendente è omologa all'idea di Dio. Nella circostanza noi avvertiamo la trascendenza degli oggetti, la repulsione della materia, la distanza delle cose e degli altri, la lontananza di Dio (il che significa la sua realtà *altra*). Nel segreto fondo di sé stesso l'uomo «*ha a che fare sempre con questa resistenza del mondo*», col «*carattere agonistico che il mondo ha nei suoi confronti*».[lxxi] L'eterogeneità, caratteristica dell'esistere umano, che lo distingue dall'omogeneità della mera presenza degli oggetti con i loro attributi, significa dunque antagonismo. La vita, che è biografia, cioè è sempre *la propria vita*, include tutte le altre realtà in essa. L'evidenza sarà il punto di partenza dell'indagine su di essa e la verità sarà dunque individuale, come lo è sempre la storia. «*La vita è sempre un luogo e una data [....] o, ciò che è lo stesso, la vita è, per se stessa, storica*».[lxxii]

La scoperta di questa radicale e intrinseca *storicità della vita* costringe ad un atteggiamento rigorosamente critico nei confronti delle filosofie astratte.

«*La verità è la pura coesistenza di un io con le cose, di alcune cose dinnanzi all'io*»[lxxiii]

L'idealismo e il realismo ingenuo non vedono l'importanza cruciale dell'immediato, questa «*realtà radicale e assoluta*».[lxxiv] Questa realtà radicale ed assoluta Ortega la considera, con Descartes, «*invulnerabile*».[lxxv] Essa implica sempre la coesistenza dell'io con le cose, inseparabili dall'io, la connessione o interdipendenza di io, cose e mondo:

> *Questa realtà assoluta nella quale un io deve aver a che fare con ciò che non è lui e, pertanto, il suo esistere è, ad un tempo ed assolutamente, un esistere in altro, fuori di sé: che cosa è questo se non vivere? (Fuori è il mondo.).*[lxxvi]

La realtà assoluta, come vita, è ad un tempo immanente e trascendente. È infatti

---

[lxxi] *ibid.*, p. 103.
[lxxii] *ibid.*, p. 99.
[lxxiii] *ibid.*, p. 145.
[lxxiv] *ibid.*, p. 153.
[lxxv] *ibid.*, p. 149.
[lxxvi] *ibid.*, p. 153.

la *mia* vita, ma non dell'io come soggetto singolo. La vita si compone di me e delle cose. Sussiste un'alterità, una trascendenza tra me e le cose, ma insieme un'immanenza di entrambi alla vita, che è dunque «*la coesistenza assoluta*».[lxxvii]

[lxxvii] *ibidem*.

L'essere nascosto e il chiarore improvviso della luce
Su Chiari del bosco *di Maria Zambrano*

Massimo Piermarini

Il linguaggio è la cifra del pensiero. Ma, talvolta, viene forzato fino a perdere ogni tratto connotativo. In tale circostanza il linguaggio non nomina più le cose e diffida anche del giudizio, che pure gli è immanente. Proprio così avviene in Maria Zambrano. Il linguaggio, non lo strumento ordinario della comunicazione, ma il linguaggio della teoresi della Zambrano, non asserisce, non argomenta secondo

schemi ordinari, ma allude, accenna, come avviene per la poesia e, per questa via, riesce a comunicare lo straordinario e a comunicare in profondità, lasciando un segno nell'anima di chi, dopo averlo udito o letto, lo consegna alla sua ruminazione interiore.

Grazie alla sua profondità, non garantita da una riconoscibile struttura formale dialettica, libera da astruserie concettuali, ma portatrice di un'evidenza metafisica che si radica nella congiunzione tra sentire e pensare, questo linguaggio filosofico non si converte mai in una retorica dell'interiorità e non perde la sua forza segreta e la sua capacità di suscitare un cambiamento nel lettore. La scrittura della Zambrano scuote, risveglia con l'impeto e la dolce violenza di chi rifugge dal sentiero del Lógos e dalla sicurezza della ben rotonda verità.

Diremo allora che la passione per il concreto, l'amore per il singolare, inseguito nelle pieghe dell'essere, conduce l'autrice a impegnarsi nella ricerca per scoprire le fonti immediate della vita spirituale. Lo stadio della sua investigazione fenomenologica è quello dei dati immediati, del *sentire* quale sorgente non della conoscenza ma del filosofare stesso come attività legata all'Origine. Questo orientamento conferisce ai suoi testi la loro peculiare, fondamentale, tonalità emotiva. *Chiari del bosco* è fuori di ogni classificazione di genere. È insieme un trattato, un diario, una guida spirituale e un discorso del metodo, pur necessario ad un pensiero rivelativo che rifugge da chiusure metodologiche e formali. Diciamo che è assimilabile soprattutto ad una guida spirituale, ad un'autoanalisi puntuale dei moventi della nostra esistenza e ad una confessione in senso profondamente agostiniano.

In quanto guida spirituale affonda le sue radici nella tradizione mistica cristiana del Cinquecento e della Controriforma in Spagna. Al tempo stesso non si può sottacere la sua segreta configurazione metafisica, sistematica, che emerge nel suo andamento dialogante, iscritto nei canoni di un tecnicismo filosofico di alto profilo.

L'una e l'altra qualificazione, mistica e sistematica, necessitano forse di opportune chiarificazioni. La metafisica di Zambrano non colloca in alcuno modo l'essere in una sfera sovrasensibile. Piuttosto si riconosce in una metafisica dell'esperienza vissuta, dell'elemento mobile della vita, che trova la sua cifra e il suo momento di

assoluto presente nell'immediatezza del sentire. La sistematicità, poi, rinvia alla pregnanzadi una struttura che si dota di operazioni costitutive. Si tratta di una metodicità che diventa sistematica quando compie lo sforzo di attingere quel *quid* che l'esperienza offre, al di là della situazione data, quando si raggiunge la tensione che risveglia tutte le zone della vita nella quale possiamo farci carico di quell'Altro, che la vita dell'uomo reca con sé. In questo Gioco tra le zone della vita e l'Altro che le attraversa, non corriamo il rischio di perderci l'uno nell'altro, annullandoci, ma ci si misura con l'Amore originario, che è preesistente, che riempie di significato quel "farsi carico della vita dell'Altro" che la vita ci porta.

Di quale tipo è l'esperienza ricercata dalla Zambrano? È un'esperienza aperta ai giochi del tempo e dell'inquietudine del vissuto (*Erlebnis*), sommamente intensa, al punto da raggiungere profondità abissali e vertici cosmici. Tale metafisica del sentire è una forma di filosofare poetante che fa centro sull'alogico. Tenta l'impresa di una metodologia dell'esperienza alogica, per definizione irriducibile al normativismo della ragione astratta e alle modalità dell'esistenza banale.

Il tentativo condotto dalla Zambrano è quello di proporre una riforma del pensiero, che temporalizzi il Lógos, lo detronizzi e disponga nella situazionalità storica e ontologica l'evidenza cartesiana, rivestendola di corpo e di sangue e collocandola in via definitiva nella zona del vivente.

La scoperta dei dati immediati, nella scrittura-confessione della Zambrano, vale dunque l'immersione nelle sorgenti profonde della vita, nella discontinuità obbligata della presenza pura del vitale, che palpita e dispone nel tempo i segni del suo abitare il mondo. La scrittura e il metodo filosofico che la guida si traducono così in una nuova teoria della visione. Gli oggetti e i flussi del sentire diventano l'obiettivo di una cattura provvisoria. Si tratta di liberare l'essere e, insieme, di difenderlo dalla violenza del Lógos. Bisogna tendere al dis-occultamento di ciò che sembra restare consegnato al suo destino di invisibilità quando è investito dalla luce diretta dell'intelletto con le sue nozioni geometriche, le sue operazioni di separazione e il suo ordine. L'intelletto cartesiano, quello del razionalismo delle scienze moderne, che codificano le loro procedure metodiche, gioca in tale ambito un ruolo negativo,

quello del dogmatismo che cancella le sfumature, riduce all'unità, all'omogeneità e alla continuità la vita psichica.

L'essere umano restringe così la luce "*ad una luminosità quanto più omogenea possibile, tale da ridurre esseri e cose solo a ciò che di loro si richiede per poterli cogliere nitidamente*":

> *La ragione razionalista, schematizzata [...] fornisce un unico mezzo di conoscenza, Un mezzo adeguato a ciò che già è o che ad essere si avvia con certezza: alle 'cose' insomma, tali che appaiono e noi riteniamo che siano.*[i]

Questa denuncia e la presa di distanza dall'oggettivismo della scienza moderna e dall'autocrazia della ragione occidentale sono le premesse ad una ricerca teoretica che punta ad una nuova metafisica della luce e della visione facendo tesoro della lezione della fenomenologia husserliana e dello storicismo vitalistico di Ortega y Gasset. La logica centrata sul sentire originario abbandona le astratte elucubrazioni e si fa interpretazione dell'esperienza originaria. L'intelletto apatico e freddo degli stoici viene trasformato dalla compromissione dell'amore, che è per la Zambrano il vero centro dell'*essere intero* dell'uomo, una volta che la sua definizione sia sottratta al cefalocentrismo razionalista, e ricollocato nel suo rapporto con il mondo e con la carne, in una sorta di trasfigurazione poetica del discorso filosofico che pone le premesse per una ragion poetica.

Lo statuto del discorso filosofica cambia direzione e intraprende una strada nuova. Con tale trasfigurazione poetica l'intelligenza individua il suo punto di partenza nelle profondità del *viscere sacro* del sentire iniziale, un inferno che però è viscere di qualche cielo.

Il tumulto del sentire, la sua costitutiva discontinuità e fluidità, la sua profondità esistenziale trovano voce nella ragion poetica della Zambrano, rinvigoriscono il discorso filosofico con la potenza di cui si esprime l'ascolto dei sensi interiori.

---

[i] M. Zambrano, *Chiari del bosco*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 154.

Il pensare della Zambrano è un pensiero incarnato, che privilegia l'area del puro vitale, ponendosi al di sopra e contro tutte le razionalizzazioni. È un terreno di ricerca teoretica che si sorregge nel suo andare, sorreggendosi da solo, riposando in sé stesso e trovando la sua ragion d'essere nel concreto vitale. L'ascolto, che non ha nulla a che fare con una recettività passiva, ma si nutre di un dinamismo patico, coglie il *chiaro* nel suo farsi, la radura nel suo manifestarsi. Il transito porta a maturazione un segno tipicamente orteghiano. Gli echi heideggeriani appaiono più formali che sostanziali. Nella ricerca di Zambrano i presupposti dell'andare e del trovare sono altri. In definitiva la "ventura dell'essere" heideggeriana è molto lontana dai *chiari del bosco,* che si collocano ai bordi dell'esperienza dell'esistente. In termini generali il problema che la Zambrano affronta in *Chiari del bosco* appare invece in linea con la lezione del maestro Ortega y Gasset, nei termini di una conoscenza che sia realizzazione situazionata dell'uomo "nel nascosto del suo essere". Del tutto fuori di questa prospettiva si pone la questione, tipicamente heideggeriana, della verità dell'Essere e del Nuovo Inizio del "pensiero poetante" dopo il compimento della metafisica occidentale.

La Zambrano sembra piuttosto, nella trama intricata e nelle ellittiche proposizioni di *Chiari del bosco,* far proprie l'orditura e talune analisi husserliane, probabilmente mediate dall'insegnamento orteghiano, impegnandosi in descrizioni fenomenologiche di situazioni vitali, che raggiungono grande rigore e finezza stilistica, nella ricostruzione dell'avvento della parola nell'ingresso dell'esistenza e nella conservazione della parola originaria, attraverso le parole intenzionate.

Tra i molti passaggi essenziali del testo assume rilievo la soluzione della questione del divenire esistenziale. La struttura del trascendimento, secondo la Zambrano, fa sì che ci si opponga al declinare del divenire, e si riesca a garantire per questa via la possibilità di un punto di svolta, cioè di vivere senza luogo e in un distacco totale.

In questa trascendenza intramondana si pone la possibilità di un "*puro vivere la qualità o essenza della vita senza quantità e senza misura*" secondo l'apertura al

trascendimento, che anticipa il compimento della trascendenza, perfezionata nell' "*immensità del vivere soltanto, del soltanto vivere*", che concentra e realizza il sentire originario. Esso, con l'imprevedibilità del discontinuo, trascende verso un'unificazione vissuta di spazio e tempo, che fa "*dello spazio un'infinitudine e del tempo una concrezione*".

In *Chiari del bosco* Maria Zambrano ripensa filosoficamente il dogma cristiano dell'incarnazione, ma le suggestioni religiose aprono ad una prospettiva antropologica ed estetica completamente nuova nella ricerca della verità.

Accanto ai nuclei teologici della sua riflessione la ricerca scava in profondità nell'eredità del neoplatonismo, in particolare la figura dell'*amore preesistente*, che tanto affascinava il poeta Hoelderlin che interpretava la natura del rapporto con la sua Diotima, nell'*Iperione* e nelle poesie.[ii]

L'*amore preesistente*, dice la pensatrice spagnola, ci fa nascere e rinascere ad ogni risveglio, grazie a quello stato di abbandono all'amore, che è stato descritto dai grandi mistici. Allora il nostro sorgere è come un'aurora.

L'esistenza trova nell'io l'essere e la misura delle cose e la radice della libertà dell'individuo, che diventa un'arma contro tutto ciò che gli si oppone. Nulla di predeterminato in questo passaggio: abbandonarsi all'amore preesistente non significa semplicemente esistere e disporre di sé stessi, ma lasciarsi vincere dall'Amore, ridursi ad esso. Il paradigma soggettocentrico della relazione esclusiva con sé risulta completante estraneo al pensiero della Zambrano. L'esistente non deve perdere il contatto con il suolo natale, con il luogo di vita, ma dovrà sentire la presenza di quell'"*alito che nasce con la nascita, che si riceve dall'oscurità e che sostiene quando in qualche modo si fa luce...", grazie al quale "la vista può essere sostenuta, la luce accettata senza timore*".[iii]

[ii] M. Piermarini, *Diotima. Introduzione all'Iperione di Hölderlin*, Del Bucchia, Massarosa (Lucca) 1998.

[iii] M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 34.

Il *cuore*, che veglia nelle profondità è anche il cuore di un tempo multiplo e divergente che, scrive la Zambrano, raccoglie "*il pianto di tutto ciò che passa e di ciò che non giunge a darsi*"[iv] rendendosi udibile attraverso la musica. Chi ascolta il tempo, soffrendo di esso, sente il sentire del tempo stesso, che si dà nel modo dell'orazione. La connessione tra sentire e pensare, l'ascolto e l'immersione nelle onde profonde e nei ritmi in cui si scioglie il divenire multiplo, divergente, del tempo è il termine della ricerca e, insieme, il suo punto di partenza. Si corre sempre il rischio della rottura di questa connessione. Ed è l'Io, secondo la Zambrano, il responsabile di tale frattura. Quando l'Io si erge a misura del tutto la comunicazione tra il sentire originario e il pensare si interrompe e le astrazioni della ragione cartesiana sostituiscono la verità dell'esistenza.

All'intersezione della croce del tempo e dell'eternità, un crocevia fondamentale della nostra vita, il *cuore* si fa centro, senza farsi soppiantare dall'Io e dalle ambizioni del soggetto. Il *cuore,* sinonimo di anima, è il centro pulsante della vita e del sentire iniziale, originario, quel sottosuolo, origine e generazione di ogni costruzione e di ogni iniziativa, la cui invocazione viene occultata dalla discorsività della mente razionalistica, la quale ordina le cose secondo i termini, comuni e non propri, della logica e segna i confini netti con il nulla e il vuoto:

> *Se non si è fedeli a questo sentire primario, tutto ciò si riduce a dei nomi. Non però nomi propri, ma termini comuni. [...] Ogni concetto genera un'estensione, per quanto sconosciuta o illimitata. Mentre il nome proprio, unico, inalienabile, è quello che conferisce la presenza col solo essere pronunciato, quello che dà il via alla supplica o all'invocazione, o quello che esplode senza farsi riconoscere nel gemito, quello che si sparge nel pianto.*[v]

[iv] *ibid.*, p. 52.
[v] *ibid.*, p. 77.

Nel sentire e nel sentirsi, nell'essere a tu per tu con sé stessi, il cuore «*sta raccolto in una specie di rivelazione della sua interiorità, quasi trasparente*».[vi] Questo centro della vita, che accede al sentire primario, non può essere occultato, né tantomeno sostituito dalla ragione. Il pensiero si raccoglie in esso, interrompe il discorso della ragione distogliendosene, e si apre all'identificazione con il *cuore*. L'immediatezza del sentire primario in tal modo si congiunge con l'essere profondo della vita, con le scaturigini sorgive del suo centro vitale e trascende l'esistente umano e ogni altro vivente. Nel caso dell'uomo la separazione tra essere e vita si presenta come l'origine di ogni danno, un vero inferno in cui cade la condizione terrestre dell'uomo.[vii]

Il superamento di questa separazione esige la sincronizzazione della vita individuale con la vita totale, dell'essere individuale con l'essere uno, nella disposizione alla rivelazione della parola originaria, che è silenzio e sensazione del tempo "senza transito". Di che Rivelazione si tratta? Di quale Parola? Soltanto una parola riesce ad oltrepassare la barriera che separa il silenzio dal suono, ed è la parola la cui presenza stabilisce

> *una specie di respirazione interiore, una respirazione dell'essere, di quest'essere nascosto nell'umano che ha bisogno di respirare a modo suo, che non può essere il modo della vita pura e semplice. Vita ed essere devono respirare almeno nel regno umano, facendo presentire che lo stesso accade, in maniera diversa o uniformemente, in tutti i regni dell'essere e della vita.*[viii]

Tra vita superficiale e vita profonda, la respirazione della vita e quella dell'essere si stabilisce un'unione in cui il respiro della vita si unisce al soffio dell'essere che «*posa sulle acque primarie della Vita, che il nostro essere appena sfiora*».[ix] La Parola,

[vi] *ibid.*, p. 79.
[vii] *ibid.*, p. 147.
[viii] *ibid.*, p. 106.
[ix] *ibid.*, p. 107.

unica, dell'essere, prelude al silenzio che la trascende. L'esito della riflessione della Zambrano è di segno neoplatonico.

Queste meditazioni sul tempo, l'essere, la parola, affidate a schegge di un filosofare apparentemente frammentario ma penetrante, nascostamente armonico, ulteriore al semplice pensare, offre risultati e soluzioni originali, anche quando sembra evocare figure e categorie heideggeriane e orteghiane.

Si tratta di un *pensiero vissuto*, di una filosofia della vita che si nutre dell'amore per la vita e per l'esserci storico dell'uomo, che affronta i grandi temi dell'ontologia, dell'etica e dell'estetica. Nessuno dei grandi problemi della condizione umana viene eluso. Lo stesso abbandono indecifrabile della morte, «*risposta ad una chiamata irrevocabile*» stende, secondo la Zambrano, sopra il corpo, liberato dal fuoco del respiro, un velo di bellezza. La morte non è dunque per la Zambrano «*la possibilità più propria dell'esserci*» in quanto «*l'essere per essa apre all'Esserci il poter essere più proprio, nel quale ne va pienamente dell'essere dell'Esserci*».[x] Essa, al contrario viene avvicinata all'amore nella sua incondizionatezza. È

> *il Sì assoluto che assomiglia a quello dell'amore, a quello di tutte le forme e i modi dell'amore, e ha da essere anche così, un sì d'amore, una risposta alla chiamata irresistibile che essendo irrevocabile chiede di essere quantomeno accettata.*[xi]

Si tratta di una risposta scevra da ogni negatività derivante dalla vigenza di un tempo-destino, qual è quello heideggeriano, che viene concepita in una declinazione affermativa, perché nella dimensione spirituale della Zambrano

> *tutto è allo stato nascente, benché nel nostro tempo umano questo duri quanto il tempo concesso a ciascuna vita. Là nel profondo, e più ancora in cima a tutto, plana il tempo che separa e tende all'eternità, il tempo che sgorga come acqua accanto all'essere per*

---

[x] M. Heidegger, *Essere e tempo*, trad. P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, par. 53.
[xi] M. Zambrano, *Chiari* del *bosco*, cit., p. 137.

alimentarlo.[xii]

Se non abbiamo occhi per vedere la morte, in quanto «*è il sole del giorno seguente quello che fa sì che gli occhi si aprano*» possiamo penetrare la cripta del tempo con lo sguardo remoto, silenziosamente. La morte è dunque uno scudo «*che dà il segnale della vita*».[xiii] Immessa nel patire e nel sentire originario come tutto il resto dell'esperienza umana, essa apre l'accesso all'eternità.

Ci sono dunque date delle possibilità, e con esse dei rischi. La luce e il fuoco, nel sentire originario della creatura umana, possono infatti separarsi, il cerchio può perdere la sua dipendenza dal centro, i cieli possono farsi molteplici, pur formando una sfera totale con un centro comune,[xiv] le dimensioni del tempo diventare multiple, diverse, divergenti. L'*essere nascosto* della Zambrano si colloca in una prospettiva integralmente antropologica, che Heidegger avrebbe liquidato, a seguire la sua *Lettera sull'umanismo* come riducibile alla *metafisica*.

La teoresi della Zambrano si affida ad una intuizione della vita, che funge da chiave di lettura nell'interpretazione della condizione storico-esistenziale dell'uomo. Essa è assimilabile all'esperienza errabonda del nascosto del quale si tenta di trovare la via di accesso. È un'avventura, non soltanto conoscitiva, e insieme una missione:

> *Colui che conosce è stato deposto sulle acque. Mosè, Cristo venuto anch'egli dalle acque, 'lo spirito galleggiava sulle acque', e lo spirito, essendo pura luce, non può non scendere all'inferno accompagnato dalla luce. E colui al quale capita di sentire queste acque finirà per vedere le cose sotto l'acqua, dentro di essa: vive. L'acqua cielo-inferno è la vita. E solo sopra di essa, e ormai senza vita, sull'orlo avanzato dei mondi, si conosce.*[xv]

[xii] *ibid.*, p. 138.
[xiii] *ibid.*, p. 139.
[xiv] Cfr. *ibid.*, p. 143.
[xv] *ibid.*, p. 144.

I presupposti e le risultanze teoretiche della fenomenologia husserliana e dello storicismo diltheyano sembrano così incontrarsi e coniugarsi nella scrittura filosofica della Zambrano, che sviluppa, purificandolo, nella sua inquieta scrittura filosofica, il razio-vitalismo di Ortega y Gasset. Zambrano prende sul serio l'indicazione di risalire (che vale lo stesso che scendere) alla concretezza della vita, che non è per niente data nella mera vita, per attingere lo sfondo o il sostrato originario dell'essere, un tutto fungente nel quale gli esseri storici vivono, che potremmo definirlo *un mondo comune* della vita e dell'immediato *sentire originario*. Se la metodologia è quella dell'intuizione, questa non concede nulla all'immediato della mera vita, ma richiede un'operazione di distacco e concentrazione del sentire nel suo fondo primario. Zambrano sembra voler abbandonare il lessico arido del Lógos filosofico, si mostra diffidente verso le operazioni e i procedimenti del trascendentalismo, per adottare, implementandolo di nuovi significati filosofici, i moduli della scrittura incandescente dei grandi mistici della Spagna, S. Giovanni della Croce e S. Teresa d'Avila, le cui opere hanno influenzato e nutrito in maniera decisiva la cultura letteraria e filosofica del Novecento spagnolo. Il discorso, ispirato ed eccentrico, della Zambrano tenta di raggiungere quel luogo, obliquamente rischiarato, dei "chiari del bosco", e di riflettere su una possibile ontologia del mondo come patria dell'essere storico-vitale, che sveli il nucleo più proprio dell'esistente umano. L'ispanicità del pensiero della Zambrano si esprime nei tempi portanti della sua riflessione.

L'essenza della Spagna è carne, canto e lavoro dell'uomo. L'opera di Maria Zambrano può leggersi come una parte di quell'autobiografia spirituale della Spagna moderna che condivide il carattere agonico e vitalistico, gli accenti mistici ed insieme il concretismo storicista e l'intimismo dinamico degli altri grandi maestri della filosofia spagnola novecentesca, Ortega y Gasset e Unamuno.

La Tecnica, il Lavoratore, l'Eroe nelle ultime opere di F.T. Marinetti

Gianni Ferracuti

Dopo la seconda guerra mondiale, la costruzione di una repubblica democratica in Italia (sia pure con forti limitazioni) non poté prescindere da un taglio netto con il passato, chiudendo ogni porta ad un possibile ritorno della dittatura o ad istanze e prassi riconducibili al fascismo; era peraltro comprensibile che si pronunciasse una condanna in blocco del passato regime, senza distinzione tra ciò che effettivamente *era stato il fascismo* e ciò che, invece, *era nel* fascismo senza piena identificazione con esso. Vi era, in verità, lo spazio per un'analisi storica, grazie alla lungimiranza politica di Togliatti, che aveva voluto la presenza di un partito, il Movimento

Sociale Italiano che, pur raggruppando reduci e nostalgici del passato periodo, fosse comunque inserito nelle prassi della democrazia parlamentare; disgraziatamente, però, questa analisi storica non venne fatta e, sul piano strettamente ideologico, si è vissuto un lungo e interminabile dopoguerra, che non ha mai visto un'effettiva pacificazione. Paradossalmente, il problema del fascismo in Italia non è stato risolto, ma si è dissolto: le grandi celebrazioni antifasciste si sono trasformate in rituale retorica istituzionale, quando non vengono totalmente stravolte nel loro significato, come in occasione dell'ultimo 25 aprile in cui celebranti di non si sa bene cosa sono sfilati con le bandiere della NATO; di fatto, oggi, l'uso politico del *pericolo fascista* è soltanto un gran mascherone che, nell'evocare un fascismo che non c'è, occulta lo svuotamento delle prassi democratiche e le violazioni della Costituzione fatte dal neo-fascismo, che invece c'è, ed è nei capi di Governo non eletti dal popolo, nei programmi di Governo che non vengono né comunicati né sanciti da elezioni generali, nelle maggioranze parlamentari del tutto eterogenee, possibili solo perché tutte le decisioni sono delegate a priori ad un individuo di provvidenziale (presunto) prestigio o bravura, supportato da un'informazione fatta da *influencer,* anziché da giornalisti, grazie alla quale l'attendibilità di stampa e tv è tra le più basse del mondo civile.

La necessità di distinguere tra ciò che *era* il fascismo e ciò che invece *c'era* in esso risulta evidente anche solo considerando che la maggior parte delle idee discusse o accettate durante il Ventennio era già presente nel dibattito culturale prima che Mussolini assumesse il Governo e anche prima della Grande Guerra. Dopo la caduta del regime, il calcolo politico, poi le esigenze della guerra fredda, divisero culturalmente il mondo in campi ritagliati in modo grossolano e inconciliabili: l'atlantismo (non l'occidente), il comunismo, un terzo mondo terreno di scontro e guerre per procura... sicché chi è nato dopo la fine della guerra o all'inizio degli Anni Cinquanta, si è trovato in tavola un menù culturale, di scadente qualità, nel quale la voce "fascismo" includeva nomi come D'Annunzio (nonostante il carattere socialista della Costituzione di Fiume, redatta in prima stesura da Alceste de Ambris), Marinetti, Evola, Boccioni (che era morto quando il fascismo non

esisteva, ma sarebbe stato sicuramente fascista se fosse sopravvissuto), Guénon (non si sa bene perché, forse perché era amico di Evola), o autori che erano tra le letture preferite di presunti fascisti, come è il caso di Tolkien e mille altri.

Più ancora: si sono ritenuti fascisti alcuni temi che non potevano fare a meno di essere *nel* fascismo, come in ogni altro regime: il senso della nazione, confuso con il nazionalismo, un'elementare idea di ordine sociale ed educazione civica, la cura nell'alta formazione intellettuale, il rispetto per i combattenti, l'eroismo civile e militare... Io non so se nel Ventennio i treni arrivassero effettivamente in orario, come dicono i nostalgici, ma se ciò fosse avvenuto, non si sarebbe trattato di uno specifico elemento ideologico del fascismo, ma di una normale efficienza amministrativa - il minimo richiesto a un qualunque stato dotato di ferrovie, quale che sia il suo regime politico.

Va anche detto che è difficoltoso individuare lo specifico ideologico del fascismo: vi troviamo dei massoni, anche tra gli alti gerarchi, e dei cattolici tradizionalisti come Gemelli, un sociologo come Michels, tendenzialmente socialista, come Pareto e Bottai, insieme a conservatori liberali, come Gentile, ultracattolici reazionari come Preziosi e neopagani come Evola, per tacere di monarchici e repubblicani e, nelle arti, qualunque cosa: il partito unico nazionale era un contenitore molto ampio, che raccoglieva il massimo consenso possibile, consenso tradotto in una delega in bianco a Mussolini, *duce*, cioè condottiero e non *segretario* di partito incaricato di seguire una linea politica concordata con gli iscritti. In una tardiva forma di romanticismo politico, è il duce a *dettare la linea*, grazie alla sua superiore intuizione; di conseguenza, tutte le posizioni ideologiche del partito unico sono declassate a suggerimenti o materiale di riflessione e, per dirla in parole povere, non determinano niente. In questa struttura di delega e propaganda polarizzata sull'uomo immagine, «uomo della provvidenza», il fascismo riuscì nel miracolo di essere al tempo stesso dittatoriale, totalitario e anti-ideologico - o meglio, utilizzò, a seconda delle opportunità, con pragmatismo, molte maschere ideologiche, sicché ognuno poteva ritrovare *nel* regime un pezzo della sua visione del mondo: fu rivoluzionario e socialista (repubblicano e anticlericale, scavalcando a sinistra il Partito Socialista) nella fase

"sansepolcrista", saccheggiando l'ideologia dannunziana e futurista, poi fu partito d'ordine e disciplina, e divenne clericale coi Patti Lateranensi, svendendo la rivoluzione a preti e padroni, per trasformarsi infine in un'improbabile élite razzialmente superiore e crollare miseramente dopo aver trasformato l'Italia nella portaerei del Mediterraneo. Ma nessuna di queste maschere era un prodotto originale del fascismo: al massimo esse furono rielaborate e reinterpretate in vista dell'interesse politico del momento.

Le opinioni or ora esposte possono essere molto discusse e richiederebbero molti approfondimenti, ma in questa sede servono solo per la prospettiva inconsueta da cui analizzo alcune opere di Filippo Tommaso Marinetti, appartenenti alla sua ultima produzione letteraria e comunemente sono considerate *fasciste*, pur trattando temi di ben altro livello intellettuale e politico. Si tratta di *Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana*, *Il poema non umano dei tecnicismi*, *L'aeropoema di Cozzarini*, *Il poema dei sansepolcristi*, e persino il *Quarto d'ora di poesia per la X mas*.

Eroi e macchine

Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana è un aeropoema che Marinetti pubblica nel 1942 presso Arnoldo Mondadori Editore: non è stato più ristampato, a parte forse una piccola tiratura clandestina. L'opera è considerata fascista e spregevole, a dispetto del fatto che al fascismo non si dedichi neanche un accenno. Si è poco notato che il titolo del testo ha una struttura molto particolare: Marinetti indica con perfetta chiarezza di cosa tratta il testo, gli eroi e le macchine - collocati in una circostanza, che è «la guerra di Mussolini». Il titolo è tratto da una frase presente all'interno del testo:

> *Vi scarto pungiglioni gelati delle ideologie*
> *Al sommo di questa carezzevole sfera a chilometrico diametro di gioia canto eroi e macchine della mussoliniana guerra multifronte.*

Benito Mussolini è citato una volta sola nel testo, nell'ultima pagina, indipendente dagli aeropoemi e messa come conclusione a sé stante. Qui la prima affermazione di Marinetti è la rivendicazione di un primato del futurismo sul fascismo (il che include una relativa indipendenza); dice infatti: « *Guerra sola igiene del Mondo grido che lanciammo nel 1909 (primi manifesti del Futurismo) il 15 Aprile 1919 (Battaglia di Piazza Mercanti prima vittoria sul comunismo comandata da Marinetti e da Ferruccio Vecchi) e ai teatri gremiti di pacifisti*».

Questa battaglia di Piazza Mercanti avviene 3 settimane dopo la riunione di san sepolcro (23 marzo '19), in cui si radunano varie componenti rivoluzionarie sotto il coordinamento di Mussolini. A piazza Mercati a Milano viene assaltata la sede dell'Avanti a Milano ad opera di sansepolcristi, arditi e futuristi confluiti nei fasci italiani di combattimento di Mussolini, nati appunto a san sepolcro. Nel quadro di una situazione di ordine pubblico mal gestita dalle autorità (due giorni prima la polizia aveva sparato contro un corteo socialista uccidendo un operaio), il giorno 15 aprile sono in corso nel centro della città due cortei non autorizzati, uno socialista e l'altro partito appunto dall'iniziativa di Marinetti e De Vecchi, che si dirige verso piazza del Duomo per assistere al comizio di Alceste de Ambris e del liberale Candiani. Mal divisi dalla polizia, i due cortei si scontrano in una vera battaglia che provoca tre morti. Successivamente i sansepolcristi si dirigono verso la sede dell'Avanti, protetta da un cordone di polizia. L'esplosione di colpi di pistola provenienti dalla sede provoca la morte di un militare del cordone di sicurezza e lo sbando di quest'ultimo, che permette ai sansepolcristi di irrompere nella sede abbandonata dai socialisti).

Mussolini fu del tutto estraneo all'organizzazione e all'esecuzione dell'assalto, come ammise lui stesso:

> *«Tutto quello che avvenne all'Avanti! fu spontaneo, movimento di folla, movimento di combattenti e di popolo stufi del ricatto leninista. Si era fatta un'atmosfera irrespirabile. Milano vuol lavorare. Vuole vivere. La ripresa formidabile dell'attività*

economica era aduggiata da questo stato d'animo di aspettazione e di paura specialmente visibile in quella parte di borghesia che passa i pomeriggi ai caffè invece che alle officine. Tutto ciò doveva finire. Doveva scoppiare. È stato uno scoppio climaterico, temporalesco. A furia di soffiare l'uragano si è scatenato. Il primo episodio della guerra civile ci è stato. Doveva esserci in questa città dalle fiere impetuosissime passioni. Noi dei fasci non abbiamo preparato l'attacco al giornale socialista, ma accettiamo tutta la responsabilità morale dell'episodio» (Benito Mussolini intervistato da Il Giornale d'Italia).

Pochi giorni dopo, il ministro della Guerra, tenente generale Enrico Caviglia, ricevette a Milano Marinetti e Vecchi, elogiandoli e apprezzandone l'azione contro i "sovversivi". Un testo, evidentemente datato, dell'Enciclopedia italiana dice:

La propaganda artistica si alternava a quella politica: il futurismo propugna l'esaltazione e la glorificazione dell'Italia; il primo intervento del futurismo nella vita politica italiana è contrassegnato dai discorsi irredentistici di F. T. Marinetti e dalle manifestazioni antiaustriache capeggiate da lui. Un primo manifesto politico fu lanciato dai futuristi in occasione delle elezioni generali del 1909: in esso inneggiavano all'orgoglio, all'energia, all'espansione nazionale. Un secondo manifesto è lanciato nell'ottobre 1911: esso inneggia alla conquista di Tripoli; in esso si proclama - tra l'altro che la parola Italia deve dominare sulla parola Libertà.
Nel 1914, durante la battaglia della Marna e in piena neutralità italiana, i futuristi organizzano le prime dimostrazioni per l'intervento contro l'Austria e vengono imprigionati; dal cellulare di Milano Marinetti - ove è segregato con Boccioni, Russolo e altri - lancia un manifesto (Sintesi futurista della guerra) che esalta la guerra. I futuristi, primi nelle piazze a esigere la dichiarazione di guerra, furono tra i primi sui campi di battaglia, con moltissimi morti, feriti e decorati al valore. Fra essi: F. T. Marinetti, volontario, ferito, due volte decorato al valore; Umberto Boccioni, morto a Verona dopo essersi battuto sull'Altissimo; Antonio Sant'Elia, caduto sul Carso; Carlo Erba. Dopo Caporetto i futuristi fondano la rivista politica Roma Futurista che dirigono dal fronte.
Il 15 aprile 1919 i futuristi Marinetti e Ferruccio Vecchi comandano la battaglia di Piazza Mercanti, prima vittoria fascista sul socialcomunismo. La lista fascista nelle elezioni politiche del 1919, capeggiata da Benito Mussolini, conta tre futuristi: Marinetti, Macchi e Bolzon. Marinetti, secondo nella lista, viene arrestato con Mussolini,

> *Bolzon e 15 arditi e imprigionato a S. Vittore. Molti futuristi partecipano con D'Annunzio alla marcia di Ronchi, per la liberazione di Fiume, e alla marcia su Roma per l'avvento del fascismo.*

Marinetti, dunque, ricorda questa prima battaglia, condotta da lui in prima persona senza consultare Mussolini, il cui sostegno viene a cose fatte e richiama anche la «guerra sola igiene del mondo» del 1909 in chiave evidentemente polemica nei confronti di Mussolini. Rivendica un primato e traccia anche una netta differenza ideologica di fronte a un fascismo, che guidato dal duce, ha rinnegato i principi sansepolcristi che collocavano i fasci di combattimento a sinistra del partito socialista, con un programma repubblicano, anticlericale e democratico. Subito dopo, nella pagina che sto commentando, nella seconda frase è citato Mussolini, con un omaggio (?) che ha un tono ironico, considerata la scarsa stima che Marinetti aveva per tutto ciò che era tedesco e per i dubbi sull'alleanza:

> *L'Italia guidata dal genio politico militare di Benito Mussolini alleata della Grande Germania e del Grande Giappone vince la sua Guerra Multifronte.*

Nella frase successiva, Mussolini è messo da parte e torna in primo piano il futurismo, che esalta la guerra con le sue opere - esaltazione, si sottolinea, che è un dato di fatto, come si conferma dai testimoni citati a seguire:

> *Il Futurismo (orgoglio italiano svecchiatore novatore velocizzatore) la esalta mediante le opere dei musicisti Aldo Giuntini e Chesimò e degli aeropoeti e aeropittori Tano Favalli Belli Aschieri ecc.*
> *Questo è stato già precisato da molti valutatori letterari come Francesco Orestano Bruno Corra Alberto Viviani Giuseppe Lipparini Elemo d'Avila Della Pura Bellonzi Umberto Notari Marco Ramperti Bruno Aschieri.*

In conclusione, Marinetti rivendica primato, originalità e coerenza rispetto al fascismo di Mussolini e assegna alla sua concezione della guerra una portata molto

più ampia, sul piano filosofico, esistenziale e politico. Dalla «grande conflagrazione» da cui deve nascere, battezzato nel ferro, nel fuoco e nel sangue, il nuovo mondo (cantata fin dal 1909 dai futuristi), si differenzia la guerra mussoliniana, cioè la guerra di un unico individuo - una guerra privata dove l'epiteto di «genio politico militare» suona a beffa.

Nel programma sansepolcrista, che porta la firma di Mussolini, ma è un documento collettivo, si definisce una continuità con i combattenti della prima guerra mondiale, «caduti per la grandezza della Patria e per la libertà del Mondo» e si dichiara la volontà di fondare un partito di combattenti, le cui rivendicazioni saranno appoggiate dal nuovo movimento. Mussolini polemizza aspramente contro quelli che definisce «i socialisti ufficiali» e rifiuta ogni possibile «processo alla guerra»:

> *Noi comprenderemo in un unico pensiero di amore tutti i morti, dal generale all'ultimo fante, dall'intelligentissimo a coloro che erano incolti ed ignoranti. Ma voi mi permetterete di ricordare con predilezione, se non con privilegio, i nostri morti, coloro che sono stati con noi nel maggio glorioso: i Corridoni, i Reguzzoni; i Vidali, i Deffenu, il nostro Serrani, questa gioventú meravigliosa che è andata al fronte e che là è rimasta. Certo, quando oggi si parla di grandezza della patria e di libertà del mondo, ci può essere qualcuno che affacci il ghigno e il sorriso ironico poiché ora è di moda fare il processo alla guerra: ebbene la guerra si accetta in blocco o si respinge in blocco. Se questo processo deve essere eseguito saremo noi che lo faremo e non gli altri.*

Nella dichiarazione, la guerra ha avuto dei risultati comunque spositivi:

> *La guerra ha dato ciò che noi chiedevamo: ha dato i suoi vantaggi negativi e positivi: negativi in quanto ha impedito alle case degli Hohenzollern, degli Absburgo e degli altri di dominare il mondo, e questo è un risultato che sta davanti agli occhi di tutti e basta a giustificare la guerra. Ha dato anche i suoi risultati positivi poiché in nessuna nazione vittoriosa si vede il trionfo della reazione. In tutte si marcia verso la più grande democrazia politica ed economica.*

Questo chiarisce bene quale sia la prospettiva politica dei Fasci di Combattimento. Abituati a un'estrema sensibilità per le forme della democrazia (meno per la sostanza), saremmo portati a pensare che un nuovo soggetto politico di destra stia aggredendo il movimento operaio per difendere la classe borghese; in realtà, a nessuno all'epoca sarebbe venuta in mente questa lettura; al contrario, gli scontri tra socialisti e sansepolcristi sono un conflitto tutto interno alla sinistra: una sinistra socialista che, a torto o ragione, viene considerata ormai traditrice degli interessi di classe, e una sinistra nuova, forse ancora dai contorni confusi, che vuole prendere su di sé la direzione del processo rivoluzionario. D'altro canto, se si leggono certe descrizioni dei dirigenti socialisti, come ad es. quella presente nello straordinario romanzo di Soffici, *Lemmonio Boreo*, si capiscono bene le accuse, forse non infondate, al vecchio socialismo di essere diventato il cane da guardia della destra borghese. Nella seconda dichiarazione del programma sansepolcrista si legge:

> *L'adunata del 23 marzo dichiara di opporsi all'imperialismo degli altri popoli a danno dell'Italia e all'eventuale imperialismo italiano a danno di altri popoli; accetta il postulato supremo della Società delle Nazioni che presuppone l'integrazione di ognuna di esse, integrazione che per quanto riguarda l'Italia deve realizzarsi sulle Alpi e sull'Adriatico con la rivendicazione e annessione di Fiume e della Dalmazia.*

La dichiarazione viene così commentata:

> *L'imperialismo è il fondamento della vita per ogni popolo che tende ad espandersi economicamente e spiritualmente. Quello che distingue gli imperialismi sono i mezzi. Ora i mezzi che potremo scegliere e sceglieremo non saranno mai mezzi di penetrazione barbarica, come quelli adottati dai tedeschi. E diciamo: o tutti idealisti o nessuno.*
>
> *[...] Se la Società delle Nazioni deve essere una solenne «fregata» da parte delle nazioni ricche contro le nazioni proletarie per fissare ed eternare quelle che possono essere le condizioni attuali dell'equilibrio mondiale, guardiamoci bene negli occhi. Io comprendo perfettamente che le nazioni arrivate possano stabilire questi premi d'assicurazione della loro opulenza e posizione attuale di dominio, ma questo non è idealismo;*

è tornaconto e interesse.

Dalle dichiarazioni del programma risulta ben chiaro che l'avversione al socialismo, e alla sua versione bolscevica non parte da idee reazionarie avverse, ma da un'accusa di insufficienza del bolscevismo nel progetto di migliorare le condizioni di vita delle masse:

> *Noi non abbiamo bisogno di metterci programmaticamente sul terreno della rivoluzione perché, in senso storico, ci siamo dal 1915. Non è necessario prospettare un programma troppo analitico, ma possiamo affermare che il bolscevismo non ci spaventerebbe se ci dimostrasse che esso garantisce la grandezza di un popolo e che il suo regime sia migliore degli altri. È ormai dimostrato irrefutabilmente che il bolscevismo ha rovinato la vita economica della Russia. Laggiù, l'attività economica, dall'agricoltura all'industria, è totalmente paralizzata. Regna la carestia e la fame.*

Inoltre, si ritiene che esso non sia adeguato alla struttura sociale ed economica di un paese occidentale:

> *Non solo, ma il bolscevismo è un fenomeno tipicamente russo. Le nostre civiltà occidentali, a cominciare da quella tedesca, sono refrattarie. Noi dichiariamo guerra al socialismo, non perché socialista, ma perché è stato contrario alla nazione. Su quello che è il socialismo, il suo programma e la sua tattica, ciascuno può discutere, ma il Partito Socialista Ufficiale Italiano è stato nettamente reazionario, assolutamente conservatore, e se fosse trionfata la sua tesi non vi sarebbe oggi per noi possibilità di vita nel mondo. Non è il Partito Socialista quello che può mettersi alla testa di un'azione di rinnovamento e di ricostruzione. Siamo noi, che facendo il processo alla vita politica di questi ultimi anni, dobbiamo inchiodare alla sua responsabilità il Partito Socialista Ufficiale.*

E ancora:

> *Già al tempo dell'armistizio io scrissi che bisognava andare incontro al lavoro per chi ritornava dalle trincee, perché sarebbe odioso e bolscevico negare il riconoscimento dei*

> *diritti di chi ha fatto la guerra. Bisogna perciò accettare i postulati delle classi lavoratrici: vogliono le otto ore? Domani i minatori e gli operai che lavorano di notte imporranno le sei ore? Le pensioni per l'invalidità e la vecchiaia? Il controllo sulle industrie? Noi appoggeremo queste richieste, anche perché vogliamo abituare le classi operaie alla capacità direttiva delle aziende, anche per convincere gli operai che non è facile mandare avanti un'industria e un commercio. Questi sono i nostri postulati, nostri per le ragioni che ho detto innanzi e perché nella storia ci sono cicli fatali per cui tutto si rinnova, tutto si trasforma. Se la dottrina sindacalista ritiene che dalle masse si possano trarre gli uomini direttivi necessari e capaci di assumere la direzione del lavoro, noi non potremo metterci di traverso, specie se questo movimento tenga conto di due realtà: la realtà della produzione e quella della nazione. Per quello che riguarda la democrazia economica, noi ci mettiamo sul terreno del sindacalismo nazionale e contro l'ingerenza dello Stato, quando questo vorrebbe assassinare il processo di creazione della ricchezza. Combatteremo il retrogradismo tecnico e spirituale. Ci sono industriali che non si rinnovano dal punto di vista tecnico e dal punto di vista morale. Se essi non troveranno la virtù di trasformarsi, saranno travolti, ma noi dobbiamo dire alla classe operaia che altro è demolire, altro è costruire, che la distruzione può essere opera di un'ora, mentre la creazione è opera di anni o di secoli. Democrazia economica, questa è la nostra divisa.*

Il programma comprende anche un accenno a ciò che sarà, anni dopo, la riforma in senso corporativo della rappresentanza politica. Ma qui, sorprendentemente, si delineano due prospettive (e due forme di accertamento della volontà popolare): quella del cittadino, che interviene su questioni generali, e quella dell'esperto, che interviene su questioni di sua competenza. Questa seconda dimensione sembra delineare una specie di *soviet*, in cui si affrontano temi tecnici, affiancato a una camera politica che affronta questioni generali:

> *L'attuale rappresentanza politica non ci può bastare; vogliamo una rappresentanza diretta dei singoli interessi, poiché io, come cittadino, posso votare secondo le mie idee, come professionista devo poter votare secondo le mie qualità professionali. Si potrebbe dire contro questo programma che si ritorna verso le corporazioni. Non importa. Si tratta di costituire dei Consigli di categorie che integrino la rappresentanza*

sinceramente politica.

Nello stato corporativo fascista il primo livello si perde: la cittadinanza è rappresentata per categorie, da un lato ignorando il fatto che essere tecnici nel proprio lavoro non è politicamente neutrale, dall'altro ignorando che la categoria non può essere un organo dello stato ma, sindacalmente, un organo in conflitto con lo stato. D'altro canto, ogni singola corporazione è minoritaria rispetto al totale dei componenti la camera delle corporazioni, il che determina l'intrinseca debolezza di ogni categoria rispetto alla totalità: è qui la radice istituzionale della deviazione totalitaria del fascismo regime. Continua il testo di Mussolini:

> *Ma noi non possiamo permettere questo esperimento perché i socialisti vorrebbero portare in Italia una contraffazione del fenomeno russo al quale tutte le menti pensanti del socialismo sono contrarie, da Branting e Thomas a Bernstein, perché il fenomeno bolscevico non abolisce le classi, ma è una dittatura esercitata ferocemente. Noi siamo decisamente contro tutte le forme di dittatura, da quella della sciabola a quella del tricorno, da quella del denaro a quella del numero; noi conosciamo soltanto la dittatura della volontà e dell'intelligenza. Vorrei perciò che l'assemblea approvasse un ordine del giorno nel quale accettasse le rivendicazioni del sindacalismo nazionale dal punto di vista economico. ("Il Popolo d'Italia", 24 marzo 1919)*

Dal canto suo il futurismo arrivava alla riunione sansepolcrista con le sue idee, che in *Democrazia futurista* espone in termini come i seguenti

> *Il Partito Politico Futurista si dichiara dunque nettamente antimonarchico, ma non contentandosi del rancido e floscio ideale repubblicano vuole giungere ad un governo tecnico di 30 o 40 giovani direttori competenti senza parlamento, eleggibili da tutto il popolo mediante sindacati.*
> *Il Partito Politico Futurista avendo per obbiettivo la massima libertà, il massimo benessere e la massima potenza di produzione di tutti gli italiani, tutti portati al loro massimo valore, vuole l'abolizione graduale del matrimonio mediante il divorzio facilissimo, il voto alle donne e la loro partecipazione all'attività nazionale. Inoltre abolire l'attuale sistema di Polizie e di Questure riducendo al minimo l'attuale complicata*

> *inefficace difesa del cittadino che deve - anzitutto - difendersi da sé.*
> *Il Partito Politico Futurista vuole inoltre con un anticlericalismo intransigentissimo liberare l'Italia dalle chiese, dai preti, dai frati, dalle monache, dai ceri e dalle campane.*
> *Il Partito Futurista ha come unica religione l'Italia di domani, non ammette mezzi termini, esige senz'altro l'espulsione del Papato.*

Si potrebbe continuare a lungo, ma credo che il quadro, nei termini in cui lo componevano gli attori dell'epoca, sia sufficientemente chiaro. È anche da dire che questa matrice sansepolcrista è il vanto e il limite di Marinetti: gli procura una posizione autonoma all'interno della cultura del Ventennio, ma gli impedisce, al tempo stesso, una rottura netta: soggettivamente sentendosi in una posizione di avanguardia rivoluzionaria, ogni altra scelta in rottura col regime equivarrebbe per lui a un arretramento; da qui la sua adesione alla Repubblica Sociale Italiana con la quale Mussolini, al netto della sua pesante dipendenza dai nazisti, cerca di recuperare le ragioni originarie della sua rivoluzione. Tornando ai testi degli Anni Quaranta, la dichiarazione di fede sansepolcrista da parte di Marinetti ha l'immediato valore politico di dissenso e distanziamento dal fascismo irreggimentato, monarchico, riconciliato con i preti, convivente (o connivente) con la monarchia, e con una politica sociale ferma alla Carta del lavoro del 1927. Da qui la tensione, o contraddizione, tra il poeta sansepolcrista e la guerra "mussoliniana".

Però, per la precisione, Marinetti non canta questa guerra privata, bensì «eroi e macchine»: evidentemente, per quanto privata sia, la guerra mette in primo piano l'eroismo e la tecnica, temi da sempre cari ai futuristi, ma in questo caso gli eroi sono tutti morti e le loro macchine distrutte. Ovvero - e mi sembra un significato evidente in un'epoca in cui si scrive sotto dittatura - Marinetti canta «la morte degli eroi» nella guerra di Mussolini: è la fine di un'epoca in cui l'unico valore rimasto è la testimonianza della propria natura nel sacrificio di compiere il proprio dovere, succeda quel che succeda. Torneremo sul tema della tecnica.

Gli oggetti e il Lavoro

Anche *Il poema non umano dei tecnicismi* si richiama al manifesto sansepolcrista, anzi Marinetti, nella dedica in prima pagina, si fa vanto e titolo di questa sua appartenenza:

> *«Alla esemplare italianità dinamica autonoma creatrice della Snia Viscosa omaggio augurio di noi aeropoeti futuristi devoti alla originalità dell'imperiale Italia fascista*
> *Il sansepolcrista F.T.Marinetti»*

(dove quasi verrebbe da pensare che l'*originalità* stia nel senso di *origine* o carattere originario).

Nell'introduzione («Invito ai lettori spregiudicati») Marinetti rivendica «trent'anni di lotte vittoriose» del futurismo e la sua conseguente influenza mondiale; definisce il movimento svecchiatore e innovatore e propone un rinnovamento, o una messa a punto, della sua estetica, che ora assume un carattere «non umano»: da un lato, ci si propone di «*fare a meno del dramma umano*» e dall'altro di realizzare l'«*estrazione di nuovi splendori e nuove musiche dai tecnicismo della civiltà meccanica*». Il progetto di disumanizzare l'arte non era una novità: ne parla Ortega y Gasset nel 1925 presentandolo come un dato di fatto nelle avanguardie moderniste, però Marinetti non lo intende come creazione di un'arte che metta in primo piano l'elemento artistico, oscurando quello sentimentale o della trama, quasi a disinteressarsi di ciò di cui parla l'arte per concentrarsi su come ne parla; coincide sulla necessità di un abbandono definitivo di ogni elemento romantico, di sentimentalismi e pathos, però con lo scopo di mettere in primo piano le cose, gli oggetti reali. Più precisamente, tali oggetti o cose non sono prodotti naturali, bensì prodotti tecnici della civiltà meccanica, che vanno innalzati alla stessa dignità artistica dei temi tradizionali dell'arte e della letteratura:

> *Nello sforzo di trarre splendori e musiche dai tecnicismi una certa autonomia e un certo numero di distinte personalità meccaniche e chimiche vengono affiorando e possono essere sempre più considerate come personaggi interessanti o meglio eroi da elogiare e cantare.*

Nella prospettiva dell'arte non umana, bisogna «*organizzare [...] l'idealizzazione dei singoli lavori concettuali amministrativi manuali meccanici chimici*»: tema di questa arte è, dunque, l'*oggetto prodotto*, il risultato del lavoro umano realizzato attraverso / con / grazie alla macchina e alla tecnica. In quest'opera, come nella precedente, si pone al centro l'interazione tra l'uomo e la macchina: qui in tempo di pace, dove l'interazione ha carattere di lavoro; nell'altra in tempo di guerra, dove l'interazione ha carattere di eroismo; ma il concetto di eroismo è già presente nel tempo di pace, come gli «eroi da elogiare e cantare», così come è presente in tempo di guerra il concetto di lavoro. Gli eroi caduti con le loro macchine nella guerra mussoliniana hanno prevalentemente un'estrazione popolare e appartengono all'ambito dei lavoratori - sia in senso stretto, sia in un senso che si potrebbe dilatare, ricordando la nozione di *lavoro* formulata pochi anni prima da Ernst Jünger.

Questa estetica del lavoro è, per molti versi, coincidente con il realismo socialista quale lo si intende nell'Unione Sovietica, ma nell'ottica di Marinetti permane sempre l'idea che la sua rivoluzione (il futurismo sansepolcrista, non il fascismo irreggimentato) rappresentino un livello estetico e politico più avanzato rispetto al comunismo, e lo esprime sottolineando il superamento delle vecchie simbologie, ivi compresa la falce e martello:

> *Senza la sovrapposta retorica delle verbalizzazioni e plastiche e musiche usate e senza l'ormai rancida simbologia dell'aratro dell'aquila della falce dell'incudine del martello abolita dagli aeroplani seminatori centrali elettriche magli idraulici e motoaratrici vogliamo direttamente scavare ogni lavoro nella sua tipica tecnica e nella sua tipica produttività per estrarne i brividi di poesia.*

Più ancora, e più esplicitamente:

> *«Forse per la incapacità dei poeti passatisti che tentarono di elogiare il lavoro questo è tuttora avvolto in una sensibilità di asprezza fatica noia sacrificio teso a rallegrarsi per il tubo di scappamento della vacanza domenicale*
> *Esiste una specie di poesia romantica della domenica alla quale bisogna contrapporre una poesia del quotidianismo metallurgico chimico aratore ragioniere giuridico eccetera*
> *Ma bisogna anche abbandonare il tema impreciso del lavoro subito corrotto dalla retorica ed entrare nel vivo dei tecnicismi diversi con i relativi utensili ispiratori ognuno con la sua nomenclatura da vivificare e con la relativa sensibilità specializzata destinata se si vuole a stemperarsi sulla vita e sugli ambienti circondanti d'ogni lavoratore».*

«*Magnificare ogni singolo lavoro*», contro ogni forma di sentimentalismo romantico e, inevitabilmente, borghese. Infatti, questo lavoro che l'arte innalza al livello dei più nobili valori cantati dai poeti di ogni tempo, viene glorificato nel senso che se ne riconosce la centralità e l'importanza sociale e dunque, nella lotta tra capitale e lavoro, assume maggiore importanza rispetto al capitale; contemporaneamente - e qui c'è un tratto jüngeriano - una nozione di lavoro così estesa e minuziosamente differenziata è tale da includere al suo interno anche il lavoro di impresa: non come attività dominante, ma come attività organicamente inserita nel contesto nazionale - riprendendo in forma più completa una citazione già riportata:

> *Nuovo compito della poesia e delle arti nell'Italia Imperiale Fascista figlia della Guerra Veloce quello di organizzare con proficua distribuzione d'intuiti e sforzi creativi l'idealizzazione dei singoli lavori concettuali amministrativi manuali meccanici chimici.*

Si badi bene: l'Italia imperiale e fascista *figlia della Guerra Veloce*, cioè della prima guerra mondiale, cioè dei fermenti rivoluzionari dell'immediato dopoguerra, cioè figlia del sansepolcrismo, cioè figlia dei futuristi. In quest'opera Mussolini

viene citato come spettacolo retorico omaggiato dalle masse festose o si muove attorno a lui, forse con ironia futurista, una *finta battaglia* in occasione della visita di Hitler a Roma. E nella Poesia simultanea della litoranea vestita di ruote, in occasione dell'inaugurazione della strada litoranea alla presenza di Mussolini, Marinetti scrive (aggiungo la punteggiatura):

> *Nell'udire il nome di Mussolini, cantato fra il crepitare di fucili roghi e torce a vento di meharisti altozamputi fra regimi di datteri, noi Sansepolcristi rigodere la frenesia delle rivoltelle anticomuniste. Correndo, ogni ruota regala i suoi raggi, ma sono ancora i pugnali lucenti dei diciannovisti milanesi, che da un salone color Promessi Sposi miravano l'antica pioggia ringiovanire finalmente la chiesa crociata di S. Sepolcro. La Litoranea è un lungo lungo telaio bruno con balzanti spole nere automobili, ne scaturisce a strascico il nuovissimo tessuto.*

La nuova strada litoranea collegava l'estremo confine occidentale della Libia con l'Egitto, correndo lungo tutta la costa mediterranea: fu inaugurata nel 1937, in occasione del viaggio di Benito Mussolini in Libia. Progettata da Cesare Balbo, e perciò chiamata anche via Balbia, aveva una notevole importanza strategica. Mussolini, nell'occasione, il 20 marzo 1937, nei pressi di Tripoli, riceve dal berbero Yusef Kerbisc la spada dell'islam, fra salve di cannone e 2.600 cavalieri. Per Marinetti, questa strada è un prodigio delle capacità costruttive italiane e, al tempo stesso, è un'occasione per una lunga avventura a bordo di una veloce automobile.

La sua realizzazione ha lo stesso spirito produttivo che il poeta vede nel porto di Genova che, come dice in un'intervista su *Corriere Mercantile*, Genova 19 ottobre 1934, riassume

> *tutto ciò che la civiltà meccanica può rappresentare di più perfezionato e di più dinamicamente utile. Le bellezze che sono sempre state il vanto della città di Genova, hanno avuto negli artisti degli attestati di ammirazione velata e diminuita un poco, nella mentalità passata, dai tipici suoi caratteri commerciali. Questi caratteri commerciali e gli infiniti possibili sviluppi pratici che ne derivano, sono agli occhi nostri, sgombri di tutte le nostalgie passatiste, i nuovi valori ispiratori. Precisamente perché si*

viene a Genova prevalentemente per imbastire degli affari e non per ammirare opere di arte antica, noi sentiamo che una plastica assolutamente nuova adatta decorare gli interni di una edilizia nazionale completamente nuova, può trovare a Genova la più dinamica fonte di ispirazione. Personalmente come poeta, io amo oltre il grande porto e le audaci forme dei suoi moli, anche lo slancio delle sue alte strade a strapiombo, i possenti quartieri moli che dominano il mare, i giardini pensili e tutte le varietà di volumi - verdi bianchi - che costituiscono l'anfiteatro delle bellezze genovesi.

Nella stessa intervista torna sulla poesia non umana dei prodotti del lavoro

Ma noi futuristi amiamo estrarre la poesia da ciò che molti considerano non cantabile, né degno di poesia o pittura. L'ansia del traffico commerciale, le infinite insidie delle cifre utili, le cataste delle mercanzie, i treni che escono dalle banche e tutto il sistema arterioso e venoso degli affari dei depositi delle percentuali e delle quotazioni di borsa; tutto ciò è per noi materia di viva ispirazione sia letteraria che plastica. sono le grandi forze commerciali industriali finanziarie del paese che in un tipico momento della nostra storia dove l'orgoglio italiano novatore e realizzatore è in piena efficienza, che dettano legge al poeta e il pittore e sono quindi la nuova ispirazione di una grande arte plastica murale perché i giovani italiani negli edifici fascisti trovino, sublimato dal genio, ciò che la nostra vita ha di più energetico e utilitario

L'eroismo come testimonianza finale

Come si diceva, anche gli eroi che si immolano con le macchine nella guerra mussoliniana hanno impresso il marchio del lavoro. Manlio Savarè era stato ferito nella prima guerra mondiale e, congedato, faceva il decoratore a Milano; nel 1935 parte volontario per l'Africa Orientale Italiana, prendendo parte alla campagna d'Etiopia e successivamente, richiamato, prendeva il comando della 2a compagnia del IX battaglione coloniale, dove aveva prestato servizio suo figlio, deceduto nel 12936; muore nel 1940 a seguito di ferite riportate in combattimento a Daharboruk, nella Somalia britannica. Costantino Borsini, militare di carriera, muore al

comando del cacciatorpediniere "Francesco Nullo", colpito mentre era in avaria: affonda con la nave insieme al suo attendente Vincenzo Ciaravolo, dopo aver fatto evacuare la nave dall'equipaggio. Ciaravolo, invece, era un marittimo mercantile, a bordo del piroscafo "Lombardia", requisito per usi bellici. Aveva già abbandonato il Nullo quando si accorse che il comandante era rimasto sul cacciatorpediniere e vi risalì. Mario Visintini fu il primo pilota da caccia dell'aviazione italiana, pilota con il maggior numero di abbattimenti tra tutte le forze in guerra; morì durante una missione di soccorso a un equipaggio costretto a un atterraggio di emergenza nel deserto, schiantandosi su un monte a causa di un banco di nebbia. Corinto Bellotti era invece un pilota di linea; richiamato alle armi, muore durante un volo di trasferimento di un'aereoambulanza dall'Africa alla Sicilia. Gabriele Pepe, militare di professione, muore dissanguato perché continua a guidare un assalto pur essendo ferito - destino simile a quello di Annibale Pagliarin (Pagliarini), che muore in combattimento dopo essere stato più volte ferito. Accanto a questi eroi individuali, l'ultimo aeropoema della raccolta è dedicato alla strenua resistenza del battaglione dei carabinieri al comando del generale Guglielmo Nasi, che segna la perdita dell'Africa Orientale Italiana ad opera degli inglesi.

La guerra mussoliniana, dunque, ha per teatro l'Africa e, nella narrazione di Marinetti conclude con un sacrificio collettivo che di fatto segna la fine dell'impero fascista: non ci sono vittorie in questo racconto, ma solo medaglie d'oro al valor militare. Era molto diversa la retorica della guerra dei futuristi nel 1915: non c'è più la grande deflagrazione da cui nascerà un mondo nuovo, ma solo il coraggio di accettare il proprio ruolo di combattente fino alle estreme conseguenze - dalla "sola igiene del mondo" alla testimonianza personale come unico valore.

Marinetti aderisce alla Repubblica Sociale ma si tiene in disparte. Torna a far sentire la sua voce ancora per un caso esemplare di eroismo estremo, il 3 aprile 1944, pubblicando *L'aeropoema di Cozzarini primo eroe dell'esercito repubblicano*, sulla rivista veneziana Italia Nuova, poi su Orizzonte, infine in un volumetto. È la sua ultima pubblicazione: uscirà postuma la poesia dettata poco prima di morire (2 dicembre

1944), *Quarto d'ora di poesia per la Decima* Mas, ancora centrata sul tema della testimonianza eroica.

Julius Evola: Lo spirituale nell'arte
Mostra al MART di Rovereto,
Da un'idea di Vittorio Sgarbi. A cura di Beatrice Avanzi e Giorgio Calcara
Da domenica 15 maggio 2022 a domenica 18 settembre 2022

Nella splendida cornice del MART di Rovereto è allestita la retrospettiva dedicata a Julius Evola, con la presentazione di una settantina di dipinti risalenti agli anni della sua attività artistica d'inizio Novecento, nel complesso quadro delle avanguardie italiane; sono anche esposte alcune opere degli Anni Sessanta, quando Evola torna alla pittura realizzando repliche dei suoi quadri degli Anni Dieci e alcuni dipinti originali, in particolare tre ritratti femminili con ricco simbolismo alchemico.

Il contesto del MART, con la sua ricca collezione di arte d'avanguardia, permette di collocare le opere di Evola in un quadro culturale adeguato: ad esempio, al confronto con le testimonianze dell'astrattismo italiano risulta che il Maestro romano aveva anticipato tale corrente di una decina di anni, sviluppando una tecnica di composizione molto originale.

L'ampia raccolta di opere permette di vedere con chiarezza il passaggio dall'influenza futurista, legata alla frequentazione di Balla, al dadaismo, con il quale Evola sente una maggiore affinità culturale. Va detto, tuttavia, che il titolo della mostra – "Lo spirituale nell'arte" – non fa riferimento alla visione tradizionale, che Evola matura alla fine degli Anni Venti: nel suo periodo avanguardista, infatti, non c'è alcun rifiuto della modernità ed anzi, come ho mostrato nella mia monografia *Julius Evola*,[i] c'è nelle sue opere un'accettazione piena della cultura moderna, legata all'influenza della filosofia idealista; il riferimento allo spirituale è invece legato a Vasilij Kandinskij.

Solo alla fine degli Anni Venti Evola elabora un'*originale* concezione della tradizione (e accosto deliberatamente i termini *originale* e *tradizione*), rielaborando alcune idee di René Guénon e aprendo una "fase tradizionalista", che lo impegna per tutto il decennio successivo e che, nel *Cammino del cinabro*, considera conclusa nel secondo dopoguerra (cfr. il mio *L'invenzione del tradizionalismo: Julius Evola visto da sinistra).*[ii]

[i] *<www.amazon.it/gp/product/B08W5B18FN>.*
[ii] *<www.amazon.it/gp/product/B08W5B2W4Y>.*

Interessante è anche il confronto con le opere presentate, sempre al MART, in una mostra temporanea dedicata alla *Nuova Oggettività*. Negli Anni Sessanta, quando Scheiwiller prova a riaprire il discorso critico su Evola riportando l'attenzione sulla sua attività artistica, il Maestro romano è impegnato in una profonda rielaborazione del suo pensiero, dalla quale emerge in primo piano la problematica esistenziale.

In una condizione storica e sociale che considera pienamente *nichilista,* egli cerca di fornire elementi in grado di dare significato all'esistenza personale e, ove possibile, per realizzare un aggancio con la trascendenza. Si tratta di una fase in cui sente il bisogno di dare *orientamenti*, dialogando idealmente con singoli individui colti in circostanze diverse. Dà allora spazio a una riformulazione in senso anarchico del suo pensiero, anche ricorrendo ad alcune idee di Ernst Jünger, o fornisce indicazioni per l'elaborazione di un pensiero conservatore, ma radicalmente separato dal fascismo, che Evola condanna esplicitamente nel *Fascismo dal punto di vista della destra*. Peraltro, si tratta di un pensiero conservatore non privo di originalità, perché, se si decodifica bene l'introduzione a *Gli uomini e le rovine*, si vede che la prospettiva evoliana è pi rivoluzionaria che restauratrice o regressiva.

Anzi, c'è una notevole coerenza tra quest'opera e *Cavalcare la tigre*, dove si teorizza una forma di pensiero anarchico, coerenza data dal costante rigerimento comune, a volte esplicito e a volte sottinteso, al clima culturale e spirituale della Repubblica di Weimar.

In *Cavalcare la tigre* Evola propone la Nuova oggettività come modello di sguardo realistico e visione oggettiva del reale. Ma lo sguardo oggettivo, e direi anche impietoso, della Nuova oggettività penetrava oltre le maschere e le apparenze *della realtà sociale*, mettendone a nudo il vero volto, anche con il ricorso al grottesco, e rivelando sia un forte interesse per i problemi sociali, sia un fecondo dialogo tra posizioni ideologiche che poi sarebbero entrate in conflitto.

Io sono fermamente convinto che il richiamo alla Nuova oggettività avesse per Evola anche un senso politico, quasi a suggerire un'alternativa allo stantio

neorealismo italiano del dopoguerra, da sostituire con qualcosa di più corposo, sia nella componente artistica sia in quella politica. Che questo rappresenti un tentativo di dialogo con la sinistra è fuor di dubbio, e non deve stupire. Il problema di Evola non è mai stato quello di aderire a un'ideologia.

Negli Anni Venti Evola è "nel" fascismo, come vi si trovano quasi tutti gli italiani – in un movimento che ha visto la confluenza di molteplici correnti, anche contrapposte tra loro, e che si sta trasformando da amalgama rivoluzionario in un regime che tradisce la rivoluzione. Poi, a partire dalla sua visione della tradizione e della trascendenza, il problema di Evola, in materia politica, sarà sempre trovare nella situazione empirica data gli *agganci* per ricollegare il presente storico alla dimensione trascendente.

Così il Nostro fu sempre, nella situazione in cui si trovava, un *rettificatore*, uno che assumeva il punto di partenza dato, per poi dirigersi altrove. Lo fa con il fascismo – si ricordi il giudizio: "Per noi l'antifascismo e nulla, ma il fascismo è troppo poco!". Poi lo fa con la propaganda razziale, trasformando il razzismo biologico del regime in una sorta di teoria di modelli caratteriali slegati dal sangue; e lo fa nel dopoguerra, sia partendo dalla *tabula rasa* nichilista, sia partendo dalle forze che si oppongono al nuovo regime.

Sul piano individuale, la condizione nichilista dell'epoca consente che ciascuno possa *scegliersi la propria tradizione* (è una sua espressione: "scelta della tradizione"); sul piano sociale, passando dal *battersi su posizioni perdute*, ad un atteggiamento aggressivo e di dominio della civiltà della tecnica (*L'operaio nel pensiero di Ernst Jünger)* o alla prospettiva di una rivoluzione conservatrice sul modello di Weimar – dove, bisogna riconoscere, l'accento cadeva sulla rivoluzione, non sull'altro termine.

Questo suo atteggiamento critico e la sua libertà di giudizio hanno fatto sì che fosse osteggiato durante il Ventennio ed emarginato dal regime venuto dopo: chissà che questa mostra non consenta di riaprire definitivamente il discorso e di rendere giustizia ad uno degli intellettuali più originali e profondi del Novecento.

Ritmo y memoria

La reescritura de los mitos en la poesía femenina del siglo XX del Cono Sur hispanoamericano, con respecto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (segunda parte)

Silvia Gant

Las tres musas de América y el postmodernismo

La razón por la que se ha decidido empezar el análisis a partir de Delmira Agustini, no depende de la fecha de su nacimiento (1886), de pocos años precedente a la de Mistral (1889), Ibarbourou y Storni (1892), sino porque su figura actúa de *trait*

d'union entre el modernismo y el postmodernismo, hasta el punto de que todavía la crítica se plantea el problema si considerar su poesía como la expresión más tardía del modernismo, o el comienzo del postmodernismo.

Sin duda alguna, en los años en que componía sus poemas, es decir, en el ocaso del modernismo, otros escritores, como Lugones y Herrera y Reissig, ya manifestaban divergencias y rupturas mayores que ella.[i] En efecto su lenguaje seguía siendo esencialmente modernista "*atestado de cisnes, mármoles, rosas, joyas y otros símbolos de este repertorio*",[ii] pero, al mismo tiempo, era ella misma, la que consideraba su modernismo canónico una coerción, algo que intentaba constantemente superar. Y de ahí, naturalmente, la imagen del cisne sangriento, símbolo de su lucha interior. Por lo tanto, en la mayoría de los casos se le suele encontrar entre los poetas del movimiento sucesivo, a pesar de la semejanza a nivel formal con sus precursores.

Así como Oviedo, también Jrade incluye a Agustini en el discurso postmodernista; en el capítulo *The Erosion of Analogy*, señala a la uruguaya como poeta de referencia para la superación de aquellos rasgos, símbolos e imágenes que habían llegado a ser convencionales y reconfortantes, y que, eventualmente, habían acabado perdiendo su poder inicial. Luego, continúa sugiriendo que los impulsos, que le permitieron llevar a cabo tal alcance, procedían de una mezcla de factores, entre los cuales, además de la ya mencionada insatisfacción poética, incluye también los cambios sociales: "*The impetus that she finds is fueled by the same explosive mix of social change and poetic dissatisfaction that stimulated the creation of modernismo itself. Pressures on the hierarchical relations within the society alter assumptions about the role of women*".[iii]

A propósito de los cambios sociales, la estudiosa pone el enfoque en las nuevas tensiones que se habían creado entre las jerarquías y que estaban transformando

[i] Véase Oviedo, *op*, cit., p. 31.
[ii] *ibidem*.
[iii] Jrade, *Modernismo*, cit., cap. VI, *The Erosion of Analogy*.

también el papel de la mujer en la sociedad. A través de su obra poética y de su actividad intelectual, Delmira contribuyó a este adelanto, criticando la visión machista y dominante de la vieja guardia, y fue justamente éste el rasgo de su obra, que Storni, Ibarbourou y Mistral dividieron y prosiguieron.

> *Her assault on the views of the old guard was to attract followers who further advanced the orientation that she articulates. Storni, Ibarbourou, Mistral, and later Castellanos all acknowledge Agustini's influence (see Beth Miller 19-20). These women writers turn away from modernista formulas that had become exhausted from overuse. They, nonetheless, like Agustini, remain true to modernismo's epistemological and political goals.*[iv]

A pesar de la conexión que Jrade reconoce entre Ibarbourou, Mistral y Storni, hay que decir que "las tres musas de América", si bien contemporáneas, difieren ampliamente en gusto estético, estilo y temas tratados por sus obras. Un distanciamiento que ve pruebas en la escasez de coparticipaciones a conferencias o eventos literarios, en efecto, la fotografía (puesta abajo), tomada durante el único encuentro en que las tres poetisas estuvieron juntas, atestigua la excepcionalidad del acontecimiento.

En un artículo de *El País*, titulado *Tres "musas" en una tarde ardiente*, Diego Fischer reporta las palabras de Juana de Ibarbourou a propósito de aquella famosa conferencia, que tuvo lugar en Montevideo en 1938: "*Queda, de aquel día de Montevideo, una fotografía en que estamos las tres: Gabriela, Alfonsina y yo, con la sonrisa que exige siempre el fotógrafo y que al fin nadie tiene el valor de negarle*".[v] A lo largo del texto emergen, especialmente, dos frases pronunciadas siempre por Juana, menos alusivas que la precedente, donde cuenta de manera directa, sin velos, el tipo de relación que había entre ella y Alfonsina Storni, de la cual, recordando la actitud, dijo: "*Cuando la conocí, (a Alfonsina) ya era desdichada, amarga y mordaz. Yo era aún*

[iv] *ibidem*.

[v] Fischer, Diego, 21 enero 2018, *Tres "musas" en una tarde ardiente*, El País, Acontecimiento cultural, párr. *De reojo*, online <*www.elpais.com.uy/informacion/tres-musas-tarde-ardiente.html*>.

feliz y casi inocente. [...] Ella se alejó de mí con la seguridad de que era una muchacha sin ningún interés espiritual, demasiado amparada por una familia que me adoraba" y luego: *"Jamás tuvo en su mirada azul un mensaje para mí*".[vi] Quizás habría que recordar que desde 1935, año en que le diagnosticaron el cáncer, Alfonsina Storni cayó en un estado depresivo y de reclusión, hasta el punto de que el 25 de octubre de 1938, unos meses después de aquel famoso encuentro, se quitó la vida en el Mar de la Plata. A pesar de la desilusionada confesión de Juana, entre las "tres musas", ciertamente, había una muta admiración desde el punto de vista literario y artístico, en efecto, Etelvina Astrada de Terzaga reporta los comentarios sobre Alfonsina por parte de las otras dos poetisas: "*Gabriela Mistral ya había dicho cuando la conoció, en la época de la publicación de Ocre: 'No hay nada que decir de la poetisa, acaso sea el poeta argentino que se puede poner después de Lugones*'",[vii] mientras que Juana "*la definió 'La del verso dúctil y amargo*'".[viii]

Oviedo, por ejemplo, al presentar las tres escritoras, en el capítulo dedicado a Juana, habla de una relación bajo el signo de la amistad y del mutuo aprecio,[ix] y lee en esto uno de los factores que contribuyeron al incremento de la presencia de las voces femeninas dentro de la poesía latinoamericana.

Si en el caso de Agustini hay incertidumbre sobre su clasificación dentro del movimiento postmodernista, esto no ocurre con Ibarbourou, Storni y Mistral; que, en cambio, atestiguan la divergencia de los caminos estilísticos que caracterizan esta etapa literaria. Además, hay que añadir que, en su última fase, la poesía de Storni sobrepasa incluso al postmodernismo adentrándose en el campo de la vanguardia. Así como el modernismo, también el postmodernismo resulta ser un movimiento muy complejo, y quizás aún más difícil de definir, sobre todo considerando, como acabamos de decir, la pluralidad de voces fuertemente discordantes entre sí. Por eso,

---

[vi] *ibidem*.

[vii] Astrada Etelvina, *Figura y significación de Alfonsina Storni*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89332*>, p. 141.

[viii] *ibidem*.

[ix] Véase Oviedo, *op*. cit., p. 265.

Oviedo define el postmodernismo como dos cosas distintas a la vez: "*un estilo literario cuyas fuentes están en el modernismo, pero que se procesan de modos diferentes; y una divergencia bastante radical, respecto de ese modelo, al que incorpora rasgos forasteros y novedosos que provienen de otros cauces*".[x] Luego, declara que el postmodernismo no es otra cosa que la primera fase de la vanguardia, su campo exploratorio para abrir el camino al espíritu iconoclasta de los años siguientes. Y continúa señalando que las nuevas direcciones, que se desprenden del modernismo, se fundan a partir de tres objetivos distintos: "*depuración, crítica y divergencia*",[xi] que los escritores según su propia vocación persiguen. La primera dirección es la recorrida por los que tratan de depurar a la poesía del excesivo adorno con el fin de concentrarse en la substancia, en la interiorización, "*en lo más hondo del dilema arte-vida*",[xii] si bien están aún guiados por los mismos fines estéticos que los modernistas. La segunda, en cambio, se pone como crítica directa del movimiento, manifestando un "*regreso al ámbito de lo propio*"[xiii] y "*a los temas sencillistas*".[xiv] Y por fin, la tercera dirección, bajo el signo del americanismo, ya detectable en Darío, se caracteriza por la recobrada preocupación hacia las cuestiones políticas e ideológicas del continente.

Juana de Ibarbourou

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podríamos decir que la poesía de Juana de Ibarbourou (también conocida como Juana de América), en cierto modo, presenta rasgos que pertenecen a cada una de las tres direcciones del postmodernismo, creando una síntesis muy distintiva y personal entre el legado de la poesía modernista y el llamado de su entorno natural. Como en el caso de Delmira, su obra se alimenta ampliamente de los motivos e imágenes del

[x] *ibid.*, p. 12.
[xi] *ibid.*, p. 13.
[xii] *ibidem.*
[xiii] *ibidem.*
[xiv] *ibidem.*

movimiento precedente, evocando espacios más de ensueño que reales, a pesar de la atenta mirada que pone hacia los elementos más comunes y sencillos de la naturaleza, de los cuales trae inspiración. En efecto, ella "*recoge del paisaje americano el contenido de sus palabras personalísimas, no con la tranquila manera del experto, sino con la temblorosa conciencia del poeta*".[xv] La herencia de "*su niñez campesina*"[xvi] dejó un marco indeleble en su percepción de la naturaleza, en la que encontró no solo inspiración, sino un espacio personal de libertad.

Como en *La lluvia en el pinar* de D'Annunzio, que luego se confrontará con el poema titulado *El dulce milagro*, la fuerte conexión con el entorno natural genera en su poesía un vitalismo, capaz de distraer la atención del sentido de tristeza y melancolía que hay en el fondo de su inquietud poética. Y, siempre en la naturaleza, encuentra el cauce para expresar su experiencia sensual. A propósito, Oviedo afirma que "*su poesía liga la sensualidad a las otras fuerzas de la naturaleza, en una cósmica unidad, lo hace en términos algo convencionales [...], ya conocidos desde los años culminantes del modernismo*".[xvii] Volviendo al tema de la insatisfacción del poeta moderno en el mundo burgués, Carmen Luna Sellés ha subrayado que la mayoría de los títulos de sus poemas más reconocidos "*son indicativos de sufrimiento, de vivencia problemática, de rebeldía y dramática confrontación entre la realidad y deseo:* La angustia del agua quieta, Despacho, Hastío, Insomnio, Inquietud, Hiel *[...]*".[xviii] El poema *Melancolía*, que ya desde el título nos devuelve de inmediato al espíritu modernista, constituye un perfecto ejemplo de todos los aspectos que acabamos de enlistar:

La sutil hilandera teje su encaje oscuro

[xv] Gómez Marín José Antonio, *La poesía americana de Juana de Ibarbourou*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, online <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx5c8*>, p. 88.

[xvi] *ibidem*.

[xvii] Oviedo, *op. cit.*, p. 266.

[xviii] Luna Sellés Carmen, «Desmontado a Juana de Ibarbourou y de América», *Línguas&Letras*, vol. 17, enero 2016, núm. 38, <*www.researchgate.net/publication/311357821_Desmontado_a_Juana_de_Ibarbourou_y_de_America*>, p. 79.

con ansiedad extraña, con paciencia amorosa.
¡Qué prodigio si fuera hecho de lino puro
y fuera, en vez de negra la araña, color rosa!

En un rincón del huerto aromoso y sombrío
la velluda hilandera teje su tela leve.
En ella sus diamantes suspenderá el rocío
y la amarán la luna, el alba, el sol, la nieve.[xix]

Las primeras dos cuartetas se abren con la imagen de una araña negra, que, como la mano de una mujer, teje su encaje. Ya desde estos breves versos se puede notar la persistencia de algunos rasgos modernistas, como el preciosismo ("diamantes", "lino puro", "joyas", "velo de oro"), las imágenes sensoriales ("velluda hilandera", "huerto aromoso") y el uso de la sinestesia. Sin embargo, se percibe de inmediato la radical depuración del lenguaje del excesivo adorno, en favor de una amplia serie de palabras sencillas ("alba", "fuego", "sol", "sal", "miel", "llama", "luna", "tierra", etc.) cargadas de un valor profundo y personalísimo. Fredo Arias de la Canal escribe que: "*El ojo mental de Juana percibía las palabras que conforman el protoidioma de la raza humana, mas la belleza y fuerza de sus versos eran la leche cósmica con que se alimentaba*".[xx]

Hasta este punto se han señalado, sobre todo, los elementos que reflejan la primera dirección, pero en *Melancolía* podemos ver también la cuestión del regreso al ámbito de lo propio, característico de la segunda. María Inés de Torres, insiste en definir a Ibarbourou "*la poeta de la exaltación de lo doméstico*"[xxi] y explica que, en este

---

[xix] Ibarbourou, Juana de, *Las lenguas de diamante. El Protoidioma en la Poesía de Juana de Ibarbourou*, edición facsimilar, México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 1998. Recuperado de:
http://www.hispanista.org/poema/plibros/100/100lbp.pdf , p. 47.

[xx] *ibid.*, p. 185.

[xxi] Torres de, María Inés, La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo, capítulo Los pecados de Juana III: la poeta de la exaltación de lo doméstico, Universidad de la República. Recuperado de:

poema, la ventana es el lugar privilegiado, la torre de marfil, de donde sale su reflexionar sobre el mundo interior y exterior: "*En realidad, por sobre todas las cosas, la poeta observa. Contempla la naturaleza desde su ventana en* Melancolía".[xxii]

En la tercera estrofa el tono pasa de coloquial a confidencial, dando lugar a un diálogo silencioso entre la poetisa y la criatura amiga: "*Amiga araña: hilo cual tú mi velo de oro/y en medio del silencio mis joyas elaboro./Nos une, pues, la angustia de un idéntico afán*".[xxiii] Al ensimismarse en la criatura negra, su confidente y *alter ego*, (cabe notar que Juana solía ponerse ropajes negros), ella presiente que, al igual que la araña, pagará por su desvelo: "*Mas pagan tu desvelo la luna y el rocío./¡Dios sabe, amiga araña, qué hallaré por el mío!/¡Dios sabe, amiga araña, qué premio me darán!*".[xxiv] Habría que mencionar que, el recurso al silencio, como medio para expresar el misterio a la raíz de las pulsiones interiores del propio ser, junto a la voluntad ambivalente entre el deseo de abrirse y celarse al lector nos devuelven a la concepción poética de Delmira. A propósito del lenguaje de Ibarbourou, María Teresa Aedo ha sugerido que: "*El lenguaje deseado por la hablante no es articulado, hecho de palabras, sino un lenguaje hecho de silencio, capaz de decir el misterio, lo incognoscible, lo oculto que tiene lugar entre dos amantes y que constituye el secreto por develar. Este lenguaje distinto al de la palabra es el de las miradas*".[xxv] De ahí procede la metáfora de los ojos como "*lenguas de diamante*", o sea, como "*un medio de calar en el misterio sin destruirlo.*"[xxvi]

En su estudio *Desmontado a Juana de Ibarbourou y de América*, Luna Sellés asocia

---

http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/30466/1/La_raiz_salvaje_Juana_Ibarbourou.pdf , p. 163.

[xxii] *ibid.*, p. 164.

[xxiii] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 48.

[xxiv] *ibidem.*

[xxv] Aedo, María Teresa. "Hablar y Oír-Saber y Poder. La Poesía de Juana de Ibarbourou." Revista Chilena de Literatura, núm.. 49, párrafo: Primer momento del discurso: "Las Lenguas de Diamante" (1919) y "Raíz salvaje" (1912). Desde el silencio a la palabra y desde el objeto a subjeto del discurso, Universidad de Chile, 1996, pp. 47–64, http://www.jstor.org/stable/40356855, p. 50.

[xxvi] *ibidem.*

Ibarbourou a la protagonista del cuadro *Muchacha con Kimono azul* de Robert Reid (1862-1929), que retrata a una joven mujer fijando a los peces nadar en una pecera pequeña y redonda, y probablemente compartiendo con ellos la misma sensación de coerción. Entonces, podríamos decir que la manera en que la poetisa mira a la araña amiga desde el vidrio de su ventana se parece fuertemente a la manera en que la muchacha con Kimono se ve a sí misma en el reflejo de la pecera.

Entre Agustini y Ibarbourou se pueden destacar varios aspectos que ponen en luz su cercanía a nivel estilístico. Ante todo, mencionamos la exigencia de representar la sexualidad femenina por medio del lenguaje poético, que en el caso de la segunda alcanza un nivel más atrevido de osadía. En efecto, Oviedo, al tratar el poemario *Las lenguas de diamante* recuerda que la obra de Ibarbourou parte como un desafío[xxvii] y que "*en su época apareció audaz, incluso escandaloso, por la franqueza de su sensualidad. Yendo más lejos que Delmira Agustini [...], Ibarbourou no vacilaba en mostrarse (casi exhibirse) como una mujer ardiendo de deseos, abierta en carne viva, despuesta a entregarse, sumisa, al amante*".[xxviii] Y luego, argumenta esta opinión proporcionado el poema *Te doy mi alma desnuda,* donde el yo lírico expresa el deseo de entregarse al amado con toda el alma y lo hace como si estuviese describiendo la ofrenda del propio cuerpo durante el encuentro erótico: "*Desnuda, y toda abierta de par en par/¡Por el ansia del amar!*".[xxix] Tras la representación del alma con los mismos rasgos con que se define el cuerpo se halla la idea de que, para la poetisa, "*el alma es cuerpo, y la sensualidad y la espiritualidad coexisten en el interior del alma, en una dualidad que tiende a anular esta dicotomía que está en la base del discurso moral patriarcal*".[xxx] Lo que aquí prevalece es una sensualidad descarnada y desafiante, exprimida a través de imágenes explícitas y gozosas, tan distintivas de su lirismo. La mayor parte de los versos presentan comparaciones entre el alma y todas las cosas

[xxvii] Véase Oviedo, *op. cit.*, p. 266.
[xxviii] *ibid.*, p. 265.
[xxix] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 62.
[xxx] Aedo. *Op. cit.*, p. 51.

sensuales, reales o no, que no tienen ni pudor ni vergüenza, como "*una estatua*" o "*una diosa desnuda*" o como "*Eva en el Edén antes de ser maldita*". Así que, el cuerpo con sus pulsiones resulta el exacto reflejo del alma inflamada por el amor. El conocimiento interior, que el "yo" emprende, es un camino que parte del *eros*, desde la experiencia erótica vivida a través del cuerpo.

Desnuda con el puro impudor
De un fruto, de una estrella o una flor;

De todas esas cosas que tienen la infinita
Serenidad de Eva antes de ser maldita.

De todas esas cosas,
Frutos, astros y rosas,

Que no sienten vergüenza del sexo sin celajes
Y a quienes nadie osara fabricarles ropajes.[xxxi]

La actitud desafiante y libre con que Juana exprimía su sensualidad y que, como acabamos de explicar, era considerada algo escandalosa en aquel entonces, fue: por un lado, algo de que ella misma benefició para alcanzar éxito literario y que contribuyó a la creación de su propio mito. Por el otro, una manera de rebelarse a las constricciones sociales: "*Su actitud es similar a la mantenida en el Fin de siglo por sus coetáneos varones, que consistía en: si no se puede escapar de la sociedad burguesa y es imposible luchar en solitario contra ella, habrá que adoptar una máscara de burgués y realizar en silencio la propia salvación a través de la personal obra literaria*".[xxxii]

Si consideramos esta afirmación de Luna Sellés, podemos observar otro punto de contacto con la otra poetisa connacional suya, es decir: el supuesto dualismo entre vida artística y doméstica, entre la esposa/madre y la musa. Cerrando este

[xxxi] *ibid.*, pp. 61-2.
[xxxii] Luna Sellés, *op. cit.*, pp. 79-80.

breve paréntesis y volviendo al tema de la concepción de la poesía como instrumento para ejercer la libertad individual en un sistema social restrictivo, la misma estudiosa añade: "*Si bien Juana de Ibarbourou no se enfrentó al código moral dominante tan radicalmente como algunos de sus contemporáneos, por ejemplo: Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini o María Eugenia Vaz Ferreira, sí que hay en su poesía huella de confrontación y protesta; no solo hay en ella, como se ha querido vitalismo feliz y triunfante*".[xxxiii]

En *Rebelde*, donde Caronte (apodado "siniestro patriarca") simboliza la visión machista de la vieja guardia en relación con las mujeres independientes, Juana se apropia y manifiesta con orgullo el hecho de ser un escándalo:

> *Caronte: yo seré un escándalo en tu barca*
> *Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,*
> *Y bajo sus miradas de siniestro patriarca*
> *Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren.*[xxxiv]

Además, el título mismo indica al lector cuál es la imagen de sí misma que ella quiere transmitir y que podríamos llamar su "máscara pública", es decir, la de la rebelde, de la salvaje, de la mujer libre. Como en el caso de D'Annunzio, también Juana manifiesta la voluntad de fusionar vida y arte, construyendo un mito alrededor de su persona y, a la manera de Agustini, entrelaza su musa con su persona.

> *Yo iré como una alondra cantando por el río*
> *Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje*
> *E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío*
> *Como una azul linterna que alumbrara en el viaje.*[xxxv]

[xxxiii] *ibid.*, p. 76.
[xxxiv] Ibarbourou. *Op. cit.*, p. 31.
[xxxv] *ibidem*.

En los versos "*Yo iré como una alondra cantando por el río/ Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje*" Gómez Marín lee el manifiesto programático de Ibarbourou, su "*programa ilusionado de renovación*",[xxxvi] en el que ella declara abiertamente "*su poético indigenismo*", o sea, su conciencia de estar creando una poesía americana, sin negar la herencia literaria europea. Luego, continúa: "*La actitud primitivista es el contenido de una aventura poética que necesita y halla mejor cauce en una cultura extraña, a la que a su vez presta tonos de exuberante originalidad*".[xxxvii] Este concepto, nos permite reconducir el discurso a la teoría de Oviedo sobre las tres direcciones del postmodernismo, dado que Gómez Marín considera el primitivismo de Ibarbourou como un producto del nacionalismo. Según opina, el primitivismo, sobre todo a partir del modernismo de Darío, se derramaría en dos modos:

> *el uno, objetivo, finalista, cargado de intencionalidad política y revolucionaria, nacionalista y romántico, en el que el poeta habla como «guía» de su pueblo o como profeta de su raza o cultura; subjetivo el otro, modal, lleno de intención lírica, en el que el poeta es él mismo un primitivo, que se dirige tanto a su cultura como a las extrañas en un intento de potenciación de la experiencia nacional.*[xxxviii]

Naturalmente, Ibarbourou se insertaría en el modo subjetivo, modal, así que, podemos concluir diciendo que también la tercera dirección es detectable en su poética. De todas formas, en "Rebelde" es evidente que la evocación mítico-legendaria (típicamente modernista) sigue siendo un elemento importante, así como la consciente aceptación de la herencia cultural europea, que lleva Ibarbourou a evocar y, algunas veces reescribir, los temas de la literatura griego-latina clásica. Análogamente a Darío, Ibarbourou lleva adelante la visión cosmopolita del artista, insertándose en ese debate internacional de los intelectuales modernos:

> *En el caso de Juana, [...], la aceptación [de la cultura española] es tan consciente que es*

[xxxvi] Gómez Marín, *op. cit.*, p. 91.
[xxxvii] *ibid.*, p. 93.
[xxxviii] *ibid.*, p. 91.

> *frecuente encontrar en su obra la idea de que esa herencia es una forma personal e inalienable de insertarse en la común cultura europea. La cultura griega, como símbolo de la vieja herencia occidental, es el tronco desde el que se adelanta a tierra americana el contenido de la vida espiritual.*[xxxix]

A pesar de su innegable fascinación por el mundo clásico y por la literatura peninsular, todo poema que produce es un producto que "*es solamente integro en el hic et nunc donde se produce*".[xl] Es decir: en Latinoamérica. Y eso porque, como Gómez Marín explica: "*La metáfora de su obra opera casi siempre con vocablos de estricto uso castellano, pero cargados de un sentido tan peculiar, que hacen difícil su entendimiento sin recurrir a la circunstancia personal*".[xli]

Volviendo al asunto de la cercanía entre las dos grandes poetisas uruguayas del siglo XX, se quiere, ahora, trazar un paralelo entre las figuras míticas de la vampiresa en la obra de Agustini y de María Magdalena en el poema *Hastío* de Ibarbourou. Lo que acomuna estos dos mitos tan lejanos es el tipo de cambio que las poetisas operan al reescribirlos y actualizarlos. Al hablar del tema mítico del vampiro en el capítulo sobre Delmira, se ha subrayado la voluntad de asumir esas imágenes tradicionalmente antifemeninas para luego utilizarlas como instrumento de poder; una teoría que explora a fondo Jrade en su obra *Delmira Agustini, Sensual Seduction, and Vampiric Conquest*: "*Ella toma el control de la representación monstruosa de las mujeres, convirtiéndolas en instrumentos de su poder imaginativo*".[xlii] Naturalmente, en el caso de María Magdalena la representación no se puede definir monstruosa, sin embargo, el *mito literarizado* que Juana retoma y con el cual provoca al lector presenta una clara connotación negativa, dado que la versión que propone lleva a los extremos el mito de su presumido pasado como prostituta. Ya desde el primer

---

[xxxix] *ibid.*, p. 90.

[xl] *ibid.*, p. 88.

[xli] *ibidem*.

[xlii] Jrade escribe: "*She takes control over the monstrous representation of women by converting them into a tool of her own imaginative power*". Jrade. *Delmira Agustini*, cit., trad. propia, cap. I: *Agustini and her world*.

cuarteto de *Hastío* se puede intuir la voluntad de desafiar las preconcepciones sociales sobre el papel de la mujer. El "yo" lírico femenino, oprimido por la monotonía de la existencia, revela su envidia hacia la ligera libertad con la que Magdalena vive su universo erótico, exagerando el mito, y llevando el número de sus amantes a cien mil. La elección de la figura bíblica de María Magdalena, por parte de Ibarbourou, es algo digno de nota, puesto que, uniendo en sí la narración mítica sagrada, conectada a la vida de Cristo, y al mismo tiempo representando el mito de la mujer voluptuosa, desempeña la misma función del cisne en la estética modernista, o sea, la de conciliar los opuestos: lo espiritual y lo sensual en un único personaje-símbolo.

Magdalena: yo a veces envidio lo que fuiste.
Me aburre esta existencia tan monótona y triste.
Hoy daría mi alma por los mil esplendores
Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores.[xliii]

Los versos, que siguen luego, pueden considerarse como una especie de himno a Dionisio, el dios de los excesos, dado que al sustantivo *barro*, metáfora del pecado, que en este caso remite a las orgías, Juana apone el adjetivo *dorado*, que luego conectará al pelo del Nazareno, en un triunfo del espíritu dionisiaco sobre el apolíneo:

Me vengo del hastío ensoñando el pecado,
Y siento entre mis labios la miel de lo vedado.

El inmenso bostezo de mi paz cambiaría
Por el barro dorado de tus noches de orgía,
Para luego ofrendarlo en un gran vaso lleno

[xliii] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 77.

De ungüento de nardos, al rubio Nazareno.[xliv]

La osadía de la hablante no se limita a confesar el hecho de que vendería su alma al dios de los instintos carnales: "*Hoy daría mi alma por los mil esplendores/Y el vértigo de abismo de tus cien mil amores!*",[xlv] incluso se atreve a ofrecer al rubio Nazareno el gozo de sus amores. Además, cabe notar que las imágenes de *la ofrenda del vaso* y del *abismo* remiten de inmediato a la poética de Agustini, de la cual trajo indudablemente inspiración. De hecho, si el dios a quien está dirigida la poesía de Agustini es Eros, similarmente, el de Juana es, como hemos visto, Dionisio, la divinidad de las pasiones carnales, así que no debería sorprender que en el poema *El cazador* Juana llegue a definir a Caliban su hermano.[xlvi] Además, en la Tempestad, Shakespeare asocia el habitante nativo de la isla, usurpada por Prospero, a los elementos de la naturaleza más terrenales como por ejemplo el barro, que como hemos visto es un símbolo importante en el imaginario poético de Juana. En el poema de amor *Las cuatro alas de abeja*, por ejemplo, ella se describe a sí misma de vuelta de la cita con el amado y compara a sus propios labios, aún vibrantes de pasión, con la barba de Dionisio:

He vuelto de la cita con cuatro alas de abejas
Prendidas en los labios. Cuatro alas de abejas
Doradas y bermejas.

¡Milagro como el de la barba de Dionisos,
El dios de acento dulce! La barba de Dionisos
Que tenía cuatro alas de abeja en vez de rizos.

Tus labios en mis labios derramaron su miel

[xliv] *ibid.*,pp. 77-78.
[xlv] *ibid.*, p. 78.
[xlvi] Véase Lima, Robert, De Ibarbourou, Juana, "*The Hunter.*" *Chicago Review*, vol. 17, núm. 1, 1964, pp. 35–35, https://doi.org/10.2307/25293823.

Y brotaron las alas. Derramaron su miel
Y tuve las dulzuras de un panal en la piel.[xlvii]

Otro tema saliente, que aparece en *Hastió*, es el del *carpe diem*: "*Y después, el sayal gris de los penitentes./¿Qué importa? Hoy es mi alma un nido de serpientes*".[xlviii] El futuro que, como en *Melancolía,* se anuncia dolorido, no es objeto de anhelo, a la hablante sólo importa el presente, "el aquí y ahora"; y es, justamente, este "*sentido de urgencia carnal, asociado a la juventud, lo que confiere a sus poemas una viva sensación de la precariedad de todo lo humano*".[xlix]

Cual la mujer de Lot, en cambio, describe otra cita con el amante, pero en este caso los personajes evocados, no proceden de la mitología griega (véase *Las cuatro alas de abeja*), sino de la Biblia. Contrariamente a lo que se ha visto antes, en *Cual la mujer de Lot* la felicidad, generada por el dichoso encuentro, se quebranta muy pronto, dado que, al llegar a un recodo del camino, la hablante ve a su amado besando a otra mujer. A través de las dos primeras estrofas, Ibarbourou prepara la escena bucólica del idilio de amor, donde el paisaje refleja el estado de ánimo del "yo" complacido. En este sentido, la puesta del sol alude al momento apasionado de la cita entre los amantes, que lentamente va apagándose en la despedida.

Un perfume de amor me acompañaba.
Volvía hacia mi aldea, de la cita,
Bajo la paz suprema e infinita
Que el ocaso en el campo destilaba.

En mis labios ardientes aleteaba
La caricia final, pura y bendita,
Y era como una alegre Sulamita

[xlvii] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 23.
[xlviii] *ibid.*, p. 77.
[xlix] Oviedo, *op. cit.*, p. 266.

Que a su lar, entre trigos, regresaba.[l]

Lo más importante que hay que destacar, teniendo en cuenta el análisis del mito, es que la poetisa, al representarse a sí misma, decide trazar una comparación con dos personajes diferentes, que proceden de la Biblia, en lo específico: la mujer de Lot y Sulamita. Por lo que concierne a la primera, su nombre aparece solamente en el título y con el epíteto "mujer de Lot". Según narra la leyenda, la mujer de Lot fue transformada en estatua de sal por haber violado la orden de no mirar nunca hacia atrás durante la fuga con su familia. Por lo tanto, el paralelo residiría en el hecho de que Juana, volviendo la cabeza atrás en el momento equivocado, y viendo al amado traicionarla, se queda petrificada como la moabita del mito bíblico: "*Volví atrás la cabeza un breve instante/ Y bajo el tilo en flor, ¡vi a mi amante/ Que besaba en la sien a una pastora!*".[li] Es interesante notar la semejanza entre esta leyenda bíblica (V-II siglo a.C.) y el mito de Orfeo y Eurídice, que trata la trágica consecuencia de la transgresión de Orfeo que, habiendo él también violado la orden de los dioses de no volverse atrás para mirar a Eurídice durante su regreso del Hades, es castigado con la pérdida de la amada. Gómez Marín, hablando del primitivismo, señala que en la poesía de Juana la percepción del tiempo está suspendida: "*El poeta inventa una situación espiritual caracterizada precisamente por encontrarse fuera del tiempo*".[lii] La constante referencia a los mitos, resultado del tratar la experiencia individual como una narración mítica, contribuye ulteriormente a la suspensión del tiempo, llevando su circunstancia personal al ámbito de lo eterno. Tiempo y lugar quedan indefinidos, así como pasa en el *Cantar de los cantares* (*Shir ha-shirim*), de donde sale la segunda figura mítica con la que Juana se compara (en *Cual la mujer de Lot*) es decir: Sulamita. Ottavio di Grazia escribe que, en el *Cantar de los cantares*:

se alternan confusamente los tiempos y los lugares de un único acontecimiento, que es

[l] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 145.
[li] *ibid.*, p. 146.
[lii] Gómez Marín, *op. cit.*, p. 92.

> *el desearse, el escaparse, el buscarse, el perderse, el encontrarse, el dormir, el despertarse, el esperarse, el gozarse en los desiertos, campos, viñas, ciudades, montañas de día y de noche, del rey de Paz Salomone y de la más hermosa entre las mujeres, la que lleva en su nombre la invocación de la paz, la Sulamita.*[liii]

El *Cantar de los cantares*, que constituye el ápice de la unión entre vida y amor en el canon bíblico, describe un amor divino que pasa de lo abstracto a lo inmanente[liv] rehabilitando el amor terrenal. Coherentemente, la mujer amada es comparada con los elementos regenerativos de la naturaleza; Sulamita es miel, flor, vino, fuente del agua de la vida.[lv] Los mismos elementos que Juana utiliza para describir a sí misma. Sin embargo, la fuente de agua, metáfora de la poetisa, es una imagen que deja transparentar un sentimiento de coerción, porque su agua no fluye libremente hacia el mar. Al analizar el poema *Otoño*, incluido en *Raíz salvaje*, Luna Sellés afirma que la hablante: "*Es fuente salvaje, pero se sabe atrapada, acallada*"[lvi] y, luego, continúa: "*Para ella el mar es la libertad que añora y desea*",[lvii] una consideración que coincide con la expresa por María Teresa Aedo acerca de la concepción de la mujer como Naturaleza en Juana: "*Ser mujer es ser 'raíz salvaje', pero esta imagen es ambivalente: si por una parte ser raíz salvaje proporciona una plenitud de unión con la Tierra y lo cósmico, e incluso puede otorgar una trascendencia de tipo panteísta*"[lviii] (a la manera de Hermione en *La lluvia en el pinar*) "*también implica una condición de fijeza*

[liii] Ottavio di Grazia a propósito escribe: "*Si alternano confusamente i tempi e i luoghi di un'unica vicenda che è il desiderarsi, il fuggirsi, il cercarsi, il perdersi, il trovarsi, il dormire, lo svegliarsi, l'aspettarsi, il godersi per deserti, campi, vigne città, montagne di giorno e di notte, del re di Pace Salomone e della più bella fra le donne, colei che ha nel nome l'invocazione della pace, la Sulamita*". Di Grazia, Ottavio, *Sul Cantico dei Cantici*, trad. propia, en Vv. Aa. *Cantico dei Cantici. Terra acqua aria fuoco*, traducción de Amos Luzzatto, interpretación gráfica de Francesco Lucrezi, con textos de G. D'Agostino, H. Diekmann, O. Di Grazia, F. Lucrezi, A. Luzzatto, S, Mazzamuto, R. Notte, Flaccovio, Palermo 1999, p. 56.

[liv] *ibid.*, p. 56.

[lv] *ibid.*, p. 58.

[lvi] Luna Sellés, *op. cit.*, p. 81

[lvii] *ibidem*.

[lviii] Aedo. *Op.cit.*, pp. 51-52.

y de inmovilidad [...] Descubrir que ser naturaleza es una condición fundamentalmente restrictiva hace sugerir el deseo de libertad".[lix] El "*conflicto entre realidad y deseo*",[lx] entre constricciones sociales y deseo de reivindicar la propia libertad de mujer y artista, es un asunto que indica la perduración de las angustias modernistas y que recurre en sus poemas, como, por ejemplo, en *El dulce milagro*, del cual se hablará más adelante.

A estas alturas del análisis, se hace necesario subrayar el hecho de que, a lo largo de su vida, que empieza en 1895 en Melo y se acaba en 1979 en Montevideo, Ibarbourou obtiene enorme éxito tanto a nivel nacional como internacional, hasta el punto de que es nombrada "Juana de América" y "Mujer de las Américas". En Europa su fama la lleva incluso a ganar la admiración de célebres escritores y poetas, entre los cuales Federico García Lorca y Gabriele D'Annunzio. Con este último, en particular, comparte unos aspectos estilísticos y conceptuales, como la fusión estática con la naturaleza y, usando las palabras de Oviedo, "*la gracia rítmica que seduce el oído del lector*".[lxi] Además, Giuseppe Bellini ha detectado ecos de *La lluvia en el pinar* (*La pioggia nel pineto*) en gran parte de la poesía femenina rioplatense modernista.[lxii] Colectado en *Laudi* (libro III, Alcyone, 1902-03), el poema de D'Annunzio describe con exquisita musicalidad, al igual que la letra de una canción, "la metamorfosis espiritual" de su musa Hermione y de sí mismo en la naturaleza circundante:

> y tu rostro ebrio
> está blando de lluvia
> como una hoja,

[lix] *ibid.*, p. 52.
[lx] *ibidem*.
[lxi] Oviedo, *op. cit.*, p. 266.
[lxii] En lo específico Bellini escribe: "*Una certa eco della dannuziana «Pioggia nel pineto», così presente nella poesia femminile ríoplatense del modernismo*". Bellini Giuseppe, «La poesia di Alfonsina Storni, o l'attrazione della morte», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 75, núm. 2 (abril 1998), pp. 213-29, online <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2c7*>.

y tus cabellos
perfuman como
las claras retamas, (vv. 56-61)
[...]
Llueve sobre tus pestañas negras
de modo tal que parece que lloras
pero de placer; no blanca
sino casi reverdecida,
como salida de una corteza.[lxiii]

La mujer, Hermione, descrita como si fuera una *hamadríade*, se encuentra en un total estado de simbiosis con la naturaleza a su alrededor, emanando los ecos míticos de la metamorfosis de Dafne en laurel. En efecto, tanto el poder figurativo como el sonido de las palabras remiten al árbol querido por Apolo (el verbo *aulire* evoca el sustantivo latino *laurus*). La diferencia principal con la metamorfosis ovidiana es que, en *La lluvia en el pinar,* no hay ninguna superación de la condición humana, sino una transformación a nivel de espíritu, precisamente en espíritu silvestre: "*E inmersos/estamos en el espíritu/del bosque,/de arbórea vida vivientes*".[lxiv] En cambio, en *El dulce milagro,* el tipo de metamorfosis, que Ibarbourou describe, es generado por el placer carnal al contacto con el cuerpo del amado. De hecho, en las partes del cuerpo de la hablante besadas por su amante, empiezan a brotar rosas como en un rosal.

¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen.

[lxiii] D'Annunzio Gabriele, *La lluvia en el pinar*, traducción de Carlos Cámara y Miguel Ángel Frontán, online <*literaturafrancesatraducciones.blogspot.com/2011/11/gabriele-dannunzio-la-lluvia-en-el.html*>. En el idioma original: "*E il tuo vólto ebro/è molle di pioggia/come una foglia,/e le tue chiome/auliscono come/le chiare ginestre. [...] Piove su le tue ciglia nere /sì par che tu pianga /ma di piacere; non bianca/ma quasi fatta virente,/par da scorza tu esca*". D'Annunzio, Gabriele, *Laudi*, prefacio de Ugo Ojetti, *Libro III Alcyone* (1903), poema *La pioggia nel pineto*, Mondadori, Milano 1959, p. 619.

[lxiv] *ibidem*. En el idioma original: "*E immersi/noi siam nello spirito/ silvestre,/d'arborea vita viventi*", D'Annunzio. *Laudi*, cit., p. 621.

Rosas, rosas, rosas a mis dedos crecen.
Mi amante besóme las manos, y en ellas,
¡Oh gracia! brotaron rosas como estrellas.[lxv]

En el tercer cuarteto se asiste a un cambio de tono y el poema de amor adquiere la forma de una crítica dirigida hacia la gente que no entiende la poesía y la sensibilidad del artista:

Y murmura al verme la gente que pasa:
–¿No veis que está loca? Tornadla a su casa.
¡Dice que en las manos le han nacido rosas
Y las va agitando como mariposas!

¡Ah, pobre la gente que nunca comprende
Un milagro de estos y que sólo entiende,
Que no nacen rosas más que en los rosales
Y que no hay más trigo que el de los trigales![lxvi]

Las últimas dos estrofas que cierran el poema recalcan el mito del "poeta visionario", del que se ha hablado en el capítulo *El mito en el modernismo*. De la misma manera en que Baudelaire había representado al poeta por medio de la metáfora del albatros (el ave majestuosa que, al bajar del cielo, su elemento, tiene que sufrir las burlas de los hombres) la poetisa se siente burlada e incomprendida:

Que me digan loca, que en celda me encierren,
Que con siete llaves la puerta me cierren,
Que junto a la puerta pongan un lebrel,
Carcelero rudo, carcelero fiel.

Cantaré lo mismo: –Mis manos florecen.

[lxv] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 71.
[lxvi] *ibid.*, p. 72.

Rosas, rosas, rosas, a mis dedos crecen.
¡Y toda mi celda tendrá la fragancia,
De un inmenso ramo de rosas de Francia![lxvii]

Esta imagen de la gente, que se burla de la poetisa enamorada y a la que considera loca, se encuentra también en el poema *Las cuatro alas de abeja* antes citado: "*No riáis. Las cuatro alas de abeja no se ven,/Mas las siento en la boca. Las alas no se ven,/Mas a veces, ¡prodigio!, vibran hasta en mi sien*".[lxviii]

Retornando a *La lluvia en el pinar*, añadimos que, la metamorfosis estática, que vive la mujer, encontrándose inmersa en la naturaleza, irradia un sentido de vitalismo que se extiende por todo el poema. En cambio, en *El dulce milagro*, el vitalismo actúa como contrapunto al estado de encarcelamiento, representado claramente a través de la metáfora de la celda y de un léxico conectado a la prisión o más bien, al manicomio ("carcelero", "llaves", "cierren", "celda", "loca", etc.). Un aspecto presente en *El Cisne* de Baudelaire, cuando el ave sale de su jaula: "*Un cisne se había evadido de su jaula [...] Y pienso en mi gran cisne, con sus gestos locos,/Como los exiliados, ridículo y sublime, /¡Y roído por un deseo sin tregua!*".[lxix] A diferencia del poema de D'Annunzio, la ambientación en *El dulce milagro* no tiene que ver con la naturaleza, sino con lugares artificiales y cerrados ("casa", "celda"). Este hecho nos devuelve al concepto de que, a lo largo de toda su poesía: "*Lo importante no es la expresión de satisfacción vital y gozo por la contemplación de la naturaleza, como una y otra vez escuchamos, sino la expresión de un sentimiento de clausura, de encierro, de estéril quietud, de inutilidad*".[lxx] El interés de Ibarbourou por los autores clásicos, entre los cuales Ovidio y Virgilio, se desprende, no sólo, de la ocurrencia implícita de los mitos (las metamorfosis de Dafne y Filomela, por ejemplo), sino también de sus propias palabras, como demuestra en *Vida Aldeana*, donde escribe: "*Renovaremos*

[lxvii] *ibid.*, pp. 72-3.
[lxviii] *ibid.*, p. 24.
[lxix] Baudelaire, *op. cit.*, pp. 110-1.
[lxx] Luna Sellés, *op. cit.*, p. 80.

nuestro muerto idilio,/Y será como un verso de Virgilio/Vivido ante los astros luminosos".[lxxi] A continuación, proponemos el poema *Lamentación* (incluido en *Las lenguas de diamante*):

> *Mutila mi lengua que aún por él dama.*
> *Ciégame estos ojos que aún buscan su llama.*
>
> *¡Córtame estas manos cobardes que imploran*
> *Y cierra estos labios que por él te oran!*
>
> *Convierte en ceniza,*
> *Estos pies que aún buscan la ruta que él pisa.*
>
> *Tapia los oídos,*
> *Que aún su acento atisban en todos los ruidos.*[lxxii]

El "yo" lírico expresa su profundo sufrimiento, vivido y sentido a través del cuerpo, por la pérdida del amor y pide al Señor que le quite los sentidos y que le inflija los martirios de los santos. En cierto modo, lo que el poema evoca es una metamorfosis de la mujer, en un cuerpo sin sentidos, un no-ser ("*El ser que me diste, ¡tómalo, Señor!*"[lxxiii]). Además, la mutilación de la lengua, el primer martirio invocado, hace pensar en el mito ovidiano de Filomela y, luego, en el personaje shakesperiano de Lavinia, cuando añade, en el tercer verso, la mutilación de las manos ("*Córtame estas manos*"). Ecos de la literatura latina, se perciben también en *Fugitiva*, donde el encuentro con el amando es descrito, al estilo de Virgilio, como una escena bucólica con personajes mitológicos, en lo específico, un fauno y una satiresa, que huyen y se persiguen:

[lxxi] Ibarbourou, *op. cit.*, p. 151.
[lxxii] *ibid.*, p. 56.
[lxxiii] *ibidem.*

Radiante, satisfecha y despeinada,
Con un gajo de aromo en la cabeza,
Parezco una morena satiresa
Por la senda de acacias extraviada.

Más me asalta el temor ardiente y vivo
De que me sigue un fauno en la penumbra,
Tan cerca que mi oído ya columbra
El eco de su paso fugitivo.[lxxiv]

Lo más importante que hay que destacar es que Ibarbourou, para representar a sí misma, no elige a la figura de la ninfa (habría podido, por ejemplo, compararse a Dafne perseguida por Apolo), en cambio, elige al sátiro, emblema de los instintos carnales. De la misma forma en que Agustini se había apropiado del vampiro, Ibarbourou se sirve de uno de los símbolos por excelencia de la sexualidad masculina, invirtiéndolo al femenino, o sea, en una "morena satiresa" y reivindicando el propio mundo erótico:

Y huyo corriendo, palpitante y loca
De miedo, pues tan próximo parece,
Que mi gajo de aromos se estremece
Rozado por las barbas de su boca.[lxxv]

Contrariamente a lo que han sostenido algunos críticos, o sea, que la poesía de Ibarbourou falta de hondura, porque a sus efusiones carnales y sentimentales "*les falta [...] una visión trascendente que les dé sentido y densidad*",[lxxvi] Luna Sellés encuentra en su creación autobiográfica las huellas de una reflexión hacia lo más hondo de su ser. Así que, concluimos el párrafo citando sus palabras: "*Esta escritura autobiográfica es un espacio que alberga la reivindicación, expresa la sexualidad femenina y se presenta*

[lxxiv] Ibarbourou, *op. cit.*, pp. 159-160.
[lxxv] *ibid.*, p. 160.
[lxxvi] Oviedo, *op. cit.*, p. 266.

como única alternativa válida para sobrevivir a la desintegración emocional y personal, a la enfermedad y la muerte".[lxxvii]

Alfonsina Storni

La tercera poetisa, objeto de este estudio, es la argentina Alfonsina Storni, nacida en Sala (Suiza) el 29 de mayo de 1982 y, como ya hemos mencionado, murió por suicidio en Mar del Plata el 25 de octubre de 1938. Su camino poético, marcado por una constante evolución estética, que la lleva a pasar de una primera etapa más cercana al modernismo a una producción literaria bajo el signo de la vanguardia, hace posible sacar a la luz la superación de la estética postmodernista y el tipo de reescritura y actualizaciones de los mitos, que este nuevo ambiente cultural produce. Antes de empezar analizando sus poemas, cabe señalar que, en los años de la infancia y de la primera juventud, su formación intelectual, por razones económicas, fue bastante limitada, de hecho, como afirma Oviedo: "*Aparte del romanticismo y modernismo, conocía poco más, aun en la misma literatura argentina*".[lxxviii] Sin embargo, él subraya que esta, que podría considerarse una falta, muy probablemente fue la que confirió a sus obras una espontaneidad, autenticidad y "*un tono coloquial de intimidad doméstica*"[lxxix] muy distintivos de su poesía, sobre todo habida cuenta de la época. De todas formas, a lo largo de su vida, tras la actividad teatral, los viajes a Europa y la frecuentación (en 1920) del círculo intelectual *Anaconda*, estas "carencias" fueron indudablemente compensadas. A pesar de que llegó a tener gran éxito en Hispanoamérica, llenando las salas durante sus recitales, quien no apreció su obra fue el célebre poeta, su connacional, Jorge Luis Borges, que incluso se atrevió a definir su poesía: "«*chillonería de compadrita*».

[lxxvii] Luna Sellés, *op. cit.*, p. 77.
[lxxviii] Oviedo, *op. cit.*, p. 243.
[lxxix] *ibid.*, p. 244.

Es decir, histeriqueo de chicas [...] pobretonas, de pueblo, de «baja estofa»"[lxxx] como parafrasea Berta García Faet. A lo mejor, esta opinión tan despectiva dependió del hecho de que, en algunos poemas, ella no logró encontrar el perfecto equilibrio entre la voluntad de abrirse, de narrar su mundo interior y la reelaboración poética de sus emociones, haciéndola entonces caer en la mera sentimentalidad.[lxxxi]

A pesar del papel relevante que el modernismo debió de tener al comienzo de su formación, éste no emerge de manera decisiva en su obra, y, lógicamente, hay también menores recursos a la evocación mítico-legendaria en comparación con las poesías de Agustini, Ibarbourou y, como veremos más adelante, Mistral.

Entre los poemas que manifiestan ecos de la herencia modernista podemos citar, por ejemplo, *Siesta*, que hace parte de un grupo de poemas sueltos escritos entre 1916 y 1921.

Ando por las selvas verdes, rumorosas,
Descalzas las plantas, los brazos desnudos.
Mis dedos pequeños son sobre felpudos
Colchones de musgo, botones de rosas.

El sol a mis pasos se alegra y aviva,
Serpientes lacustres refrescan la tierra,
Y por sus verdores me hundo como esquiva
Ninfa a quien la sombra de un sátiro aterra.[lxxxii]

Este breve poema, que se compone de dos cuartetos (una redondilla ABBA y una cuarteta CDCD), muestra varias semejanzas con los poemas de Ibarbourou. En primer lugar, podemos señalar la presencia de imágenes sensoriales como los "felpudos/Colchones de musgos" y la sensación de la piel desnuda a contacto

[lxxx] García Faet, Berta, *Mi corazón, lobezno alado...*, en el «Prólogo» de Storni, *Antología poética*, cit., p. 13.
[lxxxi] Oviedo, *op. cit.*, p. 244.
[lxxxii] Storni, *Antología Poética*, cit., p. 22.

directo con la naturaleza. En segundo lugar, la recuperación del clásico paisaje bucólico poblado de seres míticos, que en este caso pone en escena una ninfa perseguida por un sátiro. La poetisa, rodeada por la naturaleza, se siente libre y llena de vida, una sensación que comparte con la uruguaya y que se contrapone drásticamente con el estado de ánimo sombrío que el paisaje urbano deshumanizado le provoca. La selva, no sólo parece despertar y soltar un espíritu salvaje fuertemente deseado, como en Ibarbourou, sino también constituye su "refugio espiritual". Otro poema, que podríamos definir de herencia modernista y en el que la mitología griega es un rasgo central, es el soneto *Ruego a Prometeo* (colectado en un conjunto de poemas posteriores a 1934). Como sugiere el título, se trata de una invocación de la poetisa al titán para que le dé la muerte:

Agrándame tu roca, Prometo;
entrégala al dentado de muela
que tritura los astros de la noche
y hazme rodar en ella, encadenada.

Vuelve a encender las furias vengadoras
de Zeus y dame látigo de rayos
contra la boca rota, mas guardando
su ramo de verdad entre los dientes.[lxxxiii]

Pasando desde la simple evocación a la mitología griega hasta la reescritura de los *mitos literarizados*, se quiere proponer ahora el poema *A Eros*, cuyo título hace pensar de inmediato en Agustini (*Ofrendado el libro A Eros*). En realidad, esta obra de Storni tiene muy poco que ver con la poesía de la uruguaya, y presenta una versión del dios del amor nada convencional y totalmente desilusionada. Antes de explicar su contenido, queremos recordar que la poetisa, a lo largo de toda su vida, demostró tener una actitud hacia el amor y las relaciones de pareja muy moderna, habida

[lxxxiii] Storni. *Antología Poética*, cit., pp. 146-7.

cuenta de la época, de hecho, tuvo un hijo con un hombre casado, no se casó nunca y vivió libremente sus amores y amistades más íntimas, entre las cuales mencionamos la relación con Quiroga.[lxxxiv] Oviedo, tratando el poema *Inútil soy*, escribe un concepto, que se enmarca perfectamente en este discurso: "*Storni señala que hay complejas y profundas demandas de la pasión femenina que escapan de los marcos. Llega a sospechar que el suyo es verdaderamente el papel de Eva, paradigma de la seducción*".[lxxxv]

Retornado a *A Eros*, la escena se abre con la imagen insólita de la poetisa enojada que agarra a Cupido por el cuello, antes de que él logre lanzar sus flechas de amor:

> *He aquí que te cacé por el pescuezo*
> *a la orilla del mar, mientras movías*
> *las flechas de tu aljaba para herirme*
> *y vi en el suelo tu floreal corona.*[lxxxvi]

Lo que se percibe de inmediato es que ella quiere acabar con el amor, ya no cree en la existencia de este sentimiento, que reduce a mero sexo, como demuestra en los versos sucesivos:

> *Como a un muñeco destripé tu vientre*
> *y examiné sus ruedas engañosas*
> *y muy envuelta en sus poleas de oro*
> *hallé una trampa que decía: sexo.*[lxxxvii]

De manera violenta la hablante destripa el vientre de Cupido descubriendo que se trata simplemente de una máquina urdida con el solo propósito de procrear. Esta

[lxxxiv] Oviedo escribe que Storni "*sostuvo con el maestro uruguayo un tormentoso affaire sentimental*". Oviedo, *op. cit.*, p. 242.

[lxxxv] *ibid.*, p. 248.

[lxxxvi] Storni Alfonsina, *Mascarilla y Trébol*, 1938, edición de José Carlos Fernández, fotografías de Carmen Morales, (s.l.), Editorial Sarasvati, (s.f.). Edición Kindle, p. 7.

[lxxxvii] *ibidem*.

metáfora pesimista, a través de la cual Storni explica al lector que el amor es un disfraz del sexo, se acerca a la visión del amor estéril que Eliot traza en *La tierra baldía*, especialmente en la sección III (*The fire sermon*), donde lo que une al hombre y la mujer son sólo relaciones mecánicas:

> *Sofocado y decidido, se abalanza de golpe;*
> *las manos exploran sin obstáculo,*
> *su vanidad no requiere respuesta*
> *[...]*
> *Ella se vuelve y se mira un momento en el espejo,*
> *Apenas consciente del amante que se aleja;*
> *su mente consiente medio pensamiento:*
> *«Bueno, ya está: me alegro de que haya pasado.*[lxxxviii]

También la imagen del hombre-muñeco recuerda a unos personajes de Eliot, o sea, *Los hombres huecos* (1925), dado que *A Eros* propone una "imagen de la realidad cosificada y vista de modo distorsionado".[lxxxix] Según opina Oviedo, a la base de estos versos se halla la idea de que: "*En un mundo crecientemente cosificado, los seres humanos parecen troncos secos o, peor, 'seres planos' con movimientos mecánicos*"[xc] o, podemos añadir, hombres de paja.

> *Somos los hombres huecos,*
> *los hombres llenos de aserrín*
> *apoyando unos en otros*
> *las cabezas rellenas de paja ¡Pobre de mí!*[xci]

[lxxxviii] Eliot, *La tierra baldía*, cit., pp. 121-2. En el idioma original: "*Flushed and decided, he assaults at once;/Exploring hands encounter no defence;/[...] She turns and looks a moment in the glass,/hardly aware of her departed lover;/Her brain allows one half-formed thought to pass:/ "Well now that's done: and I'm glad it's over*", Eliot, *Poesie*, cit., p. 270.

[lxxxix] Oviedo, *op. cit.*, p. 255.

[xc] *ibidem*.

[xci] Eliot, Thomas Stearns, *Collected Poems, 1909 – 1962*, Harcourt, Brace and World, 1963. Traducción de Rodrigo Arriagada Zubieta, *Buenos Aires Poetry*, 2020, online

El poema de Agustini se cierra con la imagen final de la hablante arrojando al mar el muñeco-Cupido destrozado, bajo la luna, otro símbolo del engaño amoroso:

Sobre la playa, ya un guiñapo triste,
te mostré al sol, buscón de tus hazañas,
ante un coro asustado de sirenas.

Iba subiendo por la cuesta albina
tu madrina de engaños, Doña Luna,
y te arrojé a la boca de las olas.[xcii]

Tal como se puede deducir de este poema, que pertenece al octavo libro *Mascarilla y Trébol* (1938), esta etapa poética de Storni, su última, está marcada por una atmósfera extremamente sombría, irradiada por el contenido depresivo y, en algunos casos, altamente metafórico[xciii] de sus poemas. Janice Geasler afirma que, con *Mascarilla y Trébol*, compuesto en los años de la enfermedad (un cáncer de seno), Storni querría llevar el lector a reflexionar sobre esas dudas y desilusiones, que ella misma tenía acerca del valor de la vida: "*In these poems written during a period of great personal stress the author succeeded too well in making her readers confront the doubts and disillusions about the value of life itself which she herself was facing*".[xciv]

Con su último libro, se asiste a un cambio radical, tanto a nivel estilístico y temático como a nivel de perspectiva. En primer lugar, de los clásicos sonetos, que

<*buenosairespoetry.com/2020/06/06/los-hombres-huecos-t-s-eliot*>. En el idioma original: "*We are the hollow men/We are the stuffed men/Leaning together/Headpiece filled with staw. Alas!*", Eliot, *Poesie*, cit., p. 290.

[xcii] Storni, *Mascarilla*, cit., pp. 7-8.

[xciii] Con respecto al poemario *Mascarilla y Trebol*, Titiev escribe: "*The content of the poems is depressing and occasionally confusing [...] the poems in questions are highly metaphorical*". Titiev, Janice Geasler, «The Poetry of Dying in Alfonsina Storni's Last Book», *Hispania*, vol. 68, núm. 3, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1985, pp. 467–73, University of Windsor, <*doi.org/10.2307/342440*>.

[xciv] *ibidem*.

reinan en la mayoría de sus poemas, se pasa a los "*antisonetos*"[xcv] (que difieren de los primeros por la ausencia de la rima) y que son las señales de "*una estética neobarroca*", porque *"la forma es clásica; la intención, irreverente*". En segundo lugar, el cambio de perspectiva, presente ya desde el poemario *Ocre* (1925), donde su poesía pasa "*de emocional a psíquica*", manifiesta el hecho de que "*la voz poética de Storni ha aprendido al fin a hablar de sí misma [...] objetivándose*".[xcvi]

Por estas razones, la crítica suele dividir en dos etapas su poesía: la primera, subjetiva e instintiva, se la considera expresión del postmodernismo e incluye tres poemarios: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919) y *Languidez* (1920). Oviedo señala que, en varios poemas de estos libros, el erotismo descrito aún confirma el código de la pasividad femenina. Mientras que la segunda etapa, que llamamos objetiva y psíquica, sobre todo en los casos de *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y Trebol* (1938), se enmarca en la estética vanguardista, ciertamente como resultado de los viajes a Europa y de la influencia de las obras de García Lorca, Gerardo Diego y Ortega y Gasset.[xcvii] Con respecto a la evolución de la poesía de Storni, Bruña Bragado escribe que:

> *Tenemos que esperar a Ocre para percibir rasgos en su poesía que nos permitan calificarla de «poeta» y no de «poetisa», ya que trasciende su sexo y su circunstancia hasta descubrir las posibilidades humanas de sí misma y poder saludar al hombre con ironía [...], escribir poemas del mito femenino destructor [...] o crear imágenes de tensión entre hombre y mujer. Entonces abandona definitivamente la poesía subjetiva e instintiva que inundaba en un primer momento sus versos [...].*[xcviii]

El soneto *Divertidas Estancias A Don Juan,* incluido en *Ocre*, confirma el análisis de Bruña Bragado, dado que ofrece una reescritura del *mito literario* de Don Juan,

---

[xcv] Para el concepto de los "antisonetos" de Storni véase Oviedo, *op. cit*., p. 254.
[xcvi] *ibid*., p. 248.
[xcvii] *ibid*., p. 252.
[xcviii] Bruña Bragado, *La ansiedad*, cit., p. 89.

donde Storni, aquí podemos justamente utilizar un juego de palabras, se burla del Burlador. Como ya se ha explicado antes, en *Ocre* aún no está presente el "antisoneto", pero el tono ha cambiado notablemente. La voz poética observa la escena desde lejos, tratando de analizar al hombre de manera objetiva, y como veremos luego, la visión de la relación erótica entre hombre y mujer, que la poetisa expresa, es, una vez más, desilusionante. Lo que aflora con fuerza del soneto es la voluntad de destruir el estereotipo de la pasividad como rasgo distintivo de la sexualidad femenina, y esta destrucción la poetisa la consigue deformando el mito del seductor a través de una representación ridícula. El poema se abre con Don Juan dormido, en la cama de una mujer:

Noctambulo mochuelo:
Por fortuna tu estás
Bien dormido en el suelo
Y no despertarás.

Si tu sombra se alzara
Vería a la mujer
Midiendo con tu vara
Tu aventura de ayer.[xcix]

Según la teoría de Brunel, el mito puede sufrir una doble reducción: reducción al nombre del héroe mítico principal y reducción a una situación particular. En el caso de Don Juan, Brunel explica que, la reducción de su mito a la encarnación del "motivo del seductor" procede de la tradición del "Don Juan Maraña" o "Mañara", muy sentida en la época romántica, mientras que, en la comedia de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1616), el tema central, en realidad, era el de abusar, tanto de las mujeres, como del marqués de la Mota, del Rey e incluso de Dios.[c] Por lo tanto, podemos decir que, a través de su actualización del motivo del

[xcix] *ibidem*.

[c] Brunel a propósito escribe: "*In effetti il mito subisce così una doppia riduzione: riduzione al nome*

seductor, Storni lleva adelante la simplificación creada por la reescritura romántica del mito. A lo largo del poema, la poetisa advierte al "Don Juan de baja estopa" de que las mujeres ya no se dejan engañar tan fácilmente y tienen otra concepción de su sexualidad, de hecho, leen a Agustini:

La flaca doña Elvira,
La casta doña Inés,
Hoy leen a Delmira
Y a Stendhal, en francés. (vv. 9-12)
[...]
Las muchachas leídas
De este siglo hervor
Se mueren de aburridas
Sin un cosechador.

Más que nunca preciosas,
Oh gran goloso, están,
Mas no ceden sus rosas;
No despiertes, don Juan.[ci]

En la última cuarteta de éste, que García Faet llama el "*gran poema-enmienda-a-la-totalidad-del-patriarcado*",[cii] Storni nos ofrece la inversión del mito de Don Juan al femenino. La voz lírica alerta al "noctámbulo mochuelo" de que hay alguna mujer que ensaya el arte de la seducción y que, naturalmente, podría aprovecharse de él.

---

dell'eroe mitico principale; riduzione a una "situazione particolare". [...] Allo stesso modo ridurre il Don Giovanni all'incarnazione del "motivo del seduttore" continua ad accrescere la tradizione del "Don Giovanni Maraña" o "Mañara", tanto importante all'epoca romantica. Anche nella commedia di Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla, *si trattava meno di sedurre (come credette il primo traduttore francese, Ch. Poitvin) che di abusare - le donne, certamente, ma anche il marchese della Mota, il Re e persino Dio*". Brunel, *op. cit.*, pp. 22-3.

[ci] Storni, Antología poética, cit., p. 89.

[cii] García Faet, Berta, *Mi corazón, lobezno alado...* en el *Prólogo* de Storni. *Antología poética*, cit., p. 15.

De ahí emerge la idea, aprendida por la autora a partir de su experiencia personal, de que la relación erótica es, citando *A Eros*, "una trampa", que iguala a hombres y mujeres, porque "*El cuerpo nos dice que el placer es una moral distinta de la otra moral*",[ciii] pero los hombres y las mujeres nos "*tratamos de engañarnos a nosotros mismo con la ficción de una pasión sin límites*".[civ]

Y hasta hay alguna artera,
Juguetona mujer,
Que toma tu manera
Y ensaya tu poder.[cv]

A través de *Divertidas Estancias a Don Juan* Storni lleva adelante su proyecto de "*airear la hipocresía*",[cvi] que aflora también en uno de sus poemas más conocidos, *Tú me quieres blanca*, donde "*Storni usa irónicamente el sentido de las imágenes clásicas de pureza*" comparándolas "*con la conducta masculina para mostrar la desproporción*":[cvii] "*Tú me quieres blanca*", "*Tú que hubiste todas/Las copas a mano*".[cviii] Como ha sugerido Oviedo, este poema evoca la redondilla de Sor Juana Inés de la Cruz, *Hombres necios*:

Queréis, con presunción necia,
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Thais,
y en la posesión, Lucrecia.[cix]

Sin embargo, la hipocresía, destacada por Sor Juana, concierne otro asunto, porque se refiere a esos hombres que quieren que las mujeres sean castas como

[ciii] Oviedo, *op. cit.*, p. 249.
[civ] *ibidem.*
[cv] Storni, Antología poética, cit., p. 90.
[cvi] García Faet, *op. cit.*, en Storni. *Antología poética*, *cit.*, p. 15.
[cvii] Oviedo, *op. cit.*, p. 254.
[cviii] Storni. *Antología poética*, cit., p. 32-3.
[cix] Juana Inés de la Cruz, *Poemas y sonetos*, E-Bookarama Edition, (s.l., s.f.), ebook Kindle.

Lucrecia (mito de la fidelidad conyugal), pero, al mismo tiempo, pretenden que se entreguen fácilmente como Thais (la prostituta en la comedia *Eunuchus* de Terencio).

La experiencia de Storni como actriz y dramaturga, índice de su grande interés hacia el mundo del teatro, se manifiesta claramente en su poesía, por ejemplo, como acabamos de ver, a través de la recuperación de varios autores de referencia, entre los cuales: Sor Juana, Tirso de Molina y Shakespeare. Ecos de este último, y precisamente de la *Tempestad* (1610-1611), emergen del poema *Yo en el fondo del mar,* incluido en *Mundo de siete pozos* (1934). Aquí, la huella vanguardista es innegable, en efecto, se pasa de la métrica tradicional a la libertad formal típicamente vanguardista, y los sonetos dejan gradualmente espacio al verso libre y a los ritmos irregulares. El título *Mundo de siete pozos*, como explica ella misma en el primer poema, alude a la cabeza humana con sus siete aberturas: ojos, oídos, narinas y boca:

> *Se balancea,*
> *Arriba, sobre el cuello,*
> *El mundo de las siete puertas:*
> *La humana cabeza...*[cx]

Según sugiere Oviedo, la elección de la palabra "pozos" sirve a la autora para señalar el hecho de que las aberturas "*no son vías hacia el mundo superior de la luz y la razón, sino hacia el depresivo fondo de obsesiones e inquietudes*".[cxi]

Cabe notar que el número siete, conectado a la imagen de la cabeza, se encuentra también en su primer libro, *El dulce daño* (1918), precisamente en el poema *Siete vidas*. En lugar de los siete pozos o portas, Alfonsina describe a siete cabezas cortadas, que hacen pensar de inmediato en las figuras míticas del Hidra, vencida por Heracles, y del dragón rojo de la Apocalipsis de Juan:

[cx] Storni, *Antología poética*, cit., p. 97.
[cxi] Oviedo, *op. cit.*, p. 252.

Dragón purpurado de garras floridas
Siete vidas tengo, tengo siete vidas,
Gigantes y enanos: cortad mis cabezas,
Crecerán porfiadas como las malezas.

Siete vidas tengo, tengo siete vidas,
Siete vidas de oro bellas y floridas
Que hierros fatigan y mellan espaldas,
Mas serán un día por siempre taladas.

Secará las siete cabezas floridas
Príncipe que espero. Sin abracadabras
El dragón alado perderá las vidas
Bajo el tenue filo de dulces palabras.[cxii]

Todas esas imágenes de la cabeza cortada, disjunta, dividida y fragmentada demuestran "*la influencia que tuvo, en la estética de Storni, no sólo el vanguardismo, sino también el cubismo, en particular en su fase analítica*".[cxiii]

Volviendo al poema *Mundo de siete pozos*, que lleva el mismo título de la recopilación, Oviedo refiriéndose a la manera con que Storni observa y describe analítica y científicamente a la cabeza, como si fuera un objeto aislado y dislocado del resto del cuerpo, afirma: "*Vista así, la cabeza tiene algo de monstruoso o deshumanizado*".[cxiv] Un concepto que reitera al tratar el poema cubista *Cuadrados y ángulos*, donde la ciudad de Buenos Aires es, para Alfonsina, el "*reflejo de la deshumanización de su gente*".[cxv] Si la ciudad moderna representa el símbolo por

[cxii] Storni, *Antología poética*, cit., p. 32.

[cxiii] Oviedo escribe: "*Por un lado, este descoyuntamiento visual nos hace pensar en el cubismo en su fase analítica, en el 'purismo' biomórfico de Brancusi (en Mademoiselle Pogani, 1920, por ejemplo) y en la notable escultura surrealista 'Cabeza/Cráneo' (1934) de Giacometti, que sugiere ser a la vez una cabeza viviente y una clavera; por otro el burlesco 'autoretrato' de Parra (20.2)*". Oviedo, *op. cit.*, p. 251.

[cxiv] *ibid.*, p. 251.

[cxv] *ibid.*, p. 246.

excelencia de la deshumanización y del descoyuntamiento del hombre, la selva, en cambio, es el lugar de la reunificación con el propio ser y el mundo circundante. Por lo tanto, se podría decir que, en cierto modo, la búsqueda de unidad es, para ella, un camino de vuelta de la civilización a la barbarie. El motivo de la selva como refugio espiritual, como "*ámbito no contaminado por la hipocresía*"[cxvi] de la vida ciudadana moderna, se extiende también a esa que podríamos llamar la "selva marina" y que, en *Yo en el fondo del mar*, la poetisa describe como un "*bosque verde*" (v. 19), donde "*se balancean y cantan/las sirenas*" (vv. 22-23). A través de este poema, que resuena como presagio de muerte, Alfonsina pone en escena su propio "entierro" en el fondo del mar, imaginándose a sí misma dormida dentro de una especie de ataúd de cristal y rodeada por una fauna marina benévola.

Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.

Me trae
un rojo ramo
de flores de coral.

Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar.

Un pulpo
me hace guiños
a través del cristal.[cxvii]

Puesto que la metáfora del "dormir", para indicar la muerte, vuelve otra vez y con

[cxvi] *ibid.*, p. 245.
[cxvii] Storni, *Antología poética*, cit., p. 125.

más fuerza en su último poema, uno de los más célebres de la autora, escrito poco antes de suicidarse, *Voy a dormir*, resulta claro que, en ese periodo, Storni estaba cierta de que iba a morir muy pronto. Además, como ha observado Giuseppe Bellini, es precisamente hacia el final de su producción poética que el mar se convierte en el ámbito de paz por excelencia:

> *No hay duda, ella se sabe a punto de morir. En este periodo el mar vuelve a dominar en la poesía de Storni, convirtiéndose en refugio agradable y es vibrante la tentación de sus aguas. [...] El mar tiene un papel dominante en la atmósfera sombría, es como el reino de paz después de las luchas en la tierra.*[cxviii]

A lo largo de todo el poema, Storni desarrolla su visión de la muerte pacificadora a través de imágenes conectadas a la naturaleza benigna y consoladora del mar, donde reina la armonía entre las criaturas y donde es posible encontrar unidad y sentido, pero los versos más significativos se encuentran hacia el final:

En el bosque verde
que me circunda
–din don...din dan –
se balancean y cantan
las sirenas
de nácar verdemar.

Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.[cxix]

[cxviii] Se hace referencia a las palabras de Bellini: "*Non v'è dubbio, si percepisce prossima la fine. In questo periodo il mare torna a dominare la poesia della Storni, diviene un rifugio gradevole e viva è la tentazione delle sue acque. [...] Il mare ha parte dominante nell'atmosfera di tristezza, è come regno di pace dopo le lotte sulla terra*". Bellini, *La poesia di Alfonsina Storni*, cit., trad. propia.

[cxix] Storni, *Antología poética*, *cit.*, p. 125.

En la séptima estrofa, la única de seis versos, la poetisa introduce otra alusión a la muerte y lo hace reproduciendo la música de las campanas de difuntos, que, junto a la imagen de las sirenas cantando, evocan el episodio mítico de la metamorfosis del rey Alonso en fondo marino. Si comparamos los versos de Storni: "*din don...din dan/se balancean y cantan/las sirenas/de nácar verdemar*" (vv. 21-24) con los versos conclusivos de la canción de Ariel: "*Ninfas por él doblarán./Coro: Din, don./Ah, ya las oigo: Din, don, dan*"[cxx] resulta evidente la referencia a la comedia de Shakespeare. Además, tanto la metamorfosis marina (*sea-change*) descrita en *La Tempestad* como la muerte de la poetisa en *Yo en el fondo del mar* tienen la misma connotación positiva, atestiguando el poder regenerativo del agua. De hecho, el cuerpo del rey ahogado se ha transformado en unos de los elementos más preciosos de la naturaleza, en perlas y corales:

> *ARIEL Canción.*
> *Yace tu padre en el fondo*
> *Y sus huesos son coral.*
> *Ahora perlas son sus ojos;*
> *Nada de él se deshará,*
> *Pues el mar le cambia todo*
> *En un bien maravilloso.*[cxxi]

La canción de Ariel, que lleva Fernando a pensar en su padre ahogado ("*La canción evoca a mi ahogado padre*"[cxxii]) aliviando las penas ("*esta música se me insinuó*

[cxx] Shakespeare William, *La Tempestad*, traducción y edición de Ángel-Luis Pujante, 1997, 2007, *acto I escena II,* tít. orig.: *The Tempest*, Espasa Libros, Austral Teatro, Barcelona 2012, ebook Kindle, acto I, escena II. En el idioma original: "*Sea-nymphs hourly ring his knell:/Burthen: Ding-dong./Hark! Now I hear them –Ding-dong bell*". Shakespeare William, *La tempesta*, con texto en inglés, traducción de Salvatore Quasimodo, Mondadori, Milano 2019, p. 44.

[cxxi] *ibidem*. En el idioma original: "*Full fathom five thy father lies,/Of his bones are coral made;/Those are pearls that were his eyes;/Nothing of him that doth fade,/But doth suffer a sea-change/Into something rich and strange*". Shakespeare, *La tempesta*, cit., p. 44.

[cxxii] *ibidem*. En el idioma original: "*The ditty does remember my drowned father*". Shakespeare.

desde las aguas,/calmando con su dulce melodía/su furia y mi dolor"[cxxiii]), pierde totalmente su sentido pacificador en *La Tierra baldía*: "*Recuerdo/son perlas lo que eran sus ojos antes. ¿Estás vivo o muerto? ¿No tienes nada en la cabeza?*".[cxxiv] Para la civilización occidental, que Eliot considera al colapso, no hay ninguna esperanza, ni siquiera en el poder regenerativo del mar, más aún hay que temer la muerte por agua: "*Aquí, dijo ella, está tu carta, el marinero fenicio ahogado./(Son perlas lo que eran sus ojos antes. ¡Mira!) [...] No encuentro el ahorcado. Temed la muerte por agua*".[cxxv] Es interesante notar como la metamorfosis del rey ahogado en fondo marino, que podríamos justamente definir un *mito literario,* ha producido reescrituras opuestas en dos poetas de la misma época, es decir: Eliot y Storni.

Gabriela Mistral

A estas alturas del análisis poético sobre la cuestión de las reescrituras y actualizaciones de los mitos, se quiere concluir proporcionando unos poemas significativos de la célebre poetisa chilena, Gabriela Mistral (1889-1957), la primera escritora hispanoamericana en recibir el premio Nobel de Literatura. Ante todo, habría que mencionar un detalle importante de su biografía, o sea, que "Gabriela Mistral", en realidad, era el seudónimo de Lucila Godoy Alcayaga, elegido con el propósito de elogiar a dos grandes poetas: el ampliamente citado Gabriele D'Annunzio y el provenzal Frédéric Mistral. A pesar de su evidente admiración por el maestro y *vate* del decadentismo, la poesía de Storni se acerca más a la estética del otro representante del movimiento italiano, es decir: Giovanni Pascoli. Entre los rasgos que los

---

La tempesta, cit., p. 44.

[cxxiii] *ibidem*. En el idioma original: "*This music crept by me upon the waters,/Allaying both their fury and my passion/with its sweet air*". Shakespeare, *La tempesta*, cit., p. 44.

[cxxiv] Eliot, *La tierra baldía*, cit., pp. 110-1. En el idioma original: "*I remember/Those are the pearls that were his eyes./"Are you alive, or not? Is there nothing in your head?*". Eliot. *Poesie,* cit., p. 262.

[cxxv] *ibid.*, p. 103. En el idioma original: "*Is your card, the drowned Phoenician Sailor,/(Those are the pearls that were his eyes. Look!)/[...]I do not find/The Hanged Man. Fear death by water'*". Eliot, *Poesie*, cit., p. 256.

acomunan se destacan: en primer lugar, "*el lenguaje simple, aparentemente anti-literiario, apto para los objetos humildes que debe describir*".[cxxvi] En segundo lugar, la "*sensibilidad decadente, [...] atenta a las pequeñas cosas, a los detalles y matices significativos de la realidad*".[cxxvii] Y, por último, el "*interés por el campo, por la familia, por la bondad de la gente sencilla*".[cxxviii] Indicativo de estos puntos es el poema *La cajita de Olinalá*, donde Mistral describe su cajita artesanal mexicana:

Cajita mía
de Olinalá,
palo-rosa,
jacarandá. (vv. 1-4)
[...]
Así la pintan,
Así, así,
Dedos de indio
O colibrí.[cxxix]

Ya desde estos escasos versos se entiende que las divergencias, que alejan a la poesía de Mistral de la estética modernista, adhieren a las características que Oviedo asigna a la segunda dirección postmodernista, o sea, la de la "*crítica*". Una crítica que la poetisa dirige "*contra el preciosismo formal y la delicadeza sentimental*" a los cuales opone una voz lirica "*recia, grave, primitiva*".[cxxx] A pesar de que sigue estando presente la fusión entre sacro y profano, la forma de expresión es "*más mística que*

[cxxvi] "*Il linguaggio semplice, apparentemente antiletterario, consono agli oggetti umili che esso deve raffigurare, e di forme metriche anch'esse apparentemente tradizionali*". Santagata, *Il filo rosso, cit.*, trad. propia. p. 192.

[cxxvii] Jesús Graciliano González Miguel, *Historia de la literatura italiana. II: Desde la unidad nacional hasta nuestros días,* Universidad de Salamanca 2001, p. 125.

[cxxviii] *ibidem.*

[cxxix] Mistral, *Gabriela Mistral en verso y prosa*, cit., pp. 258-9.

[cxxx] Oviedo, *op. cit.*, p. 256.

pagana y más sombría que hedonista".[cxxxi] Al igual que Ibarbourou, en Mistral es evidente "*el regreso al ámbito de lo propio*",[cxxxii] en particular a la provincia, al campo y a los temas sencillistas. En *La cajita de Olinalá*, por ejemplo, se advierte la idea de elevar a materia poética los objetos de la cotidianeidad más humildes y elementales. De hecho, en la concepción de la autora, la belleza del cosmos podía "*reflejarse en un puñado de polvo o en un tazón roto*".[cxxxiii]

Este poema nos permite señalar dos asuntos centrales de su poética, o sea: el amor a los niños y el primitivismo. Por lo que concierne al primero, recordamos que la poetisa no sólo fue maestra, sino que también llevó adelante numerosas campañas humanitarias a nivel internacional y se dedicó a causas en favor de la educación de niños y mujeres. Por esta razón, su vida se convirtió pronto en un constante peregrinaje por el extranjero, hecho que afectó profundamente al contenido de su poesía. En efecto, la lejanía del lugar natal, en sus diferentes declinaciones (el destierro, la nostalgia, el olvido y la memoria) es uno de los temas más recurrentes. Como hemos visto en *La cajita de Olinalá*, en su producción literaria se encuentra frecuentemente el utilizo de ritmos de nanas o canciones infantiles y rondas. Por lo tanto, no debería sorprender el hecho de que su segundo poemario, como indica el mismo título: *Ternura: canciones de niños*, esté dedicado a los niños. Cabe añadir que las cuatro palabras que dan título a las colecciones, es decir: *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1939) y *Lagar* (1954), "*definen bien los elementos básicos de su visión: soledad, ternura, abatimiento, destrucción como comienzo de regeneración*".[cxxxiv]

En lo que atañe al segundo aspecto que destacamos del poema, o sea, la cuestión del "primitivismo", podríamos decir que la poetisa chilena, al igual que Ibarbourou, refleja sobre todo la línea subjetiva, identificada por Gómez Marín, en la que "*el poeta es él mismo un primitivo, que se dirige tanto a su cultura como a las extrañas en un*

[cxxxi] *ibid.*, p. 13.
[cxxxii] *ibidem.*
[cxxxiii] *ibid.*, p. 257.
[cxxxiv] *ibid.*, p. 259.

intento de potenciación de la experiencia nacional".[cxxxv] Y es justamente por este motivo que la poetisa elige temas y figuras clave valiéndose indistintamente tanto del patrimonio cultural europeo como del indígena, dando forma a una poesía que sigue siendo expresión de lo que Salvador ha definido "el fetichismo culturalista"[cxxxvi] modernista. De ahí se desprende que la evocación mítico-legendaria se manifiesta, en su poesía, como una miscelánea de personajes míticos, que trazan un arco que se extiende de la mitología griego-latina a la mitología azteca e inca, incluyendo, naturalmente, los mitos bíblicos y cristianos. La misión que Mistral sentía de tener como poeta iba más allá del entorno americano, porque ella intentaba "*dar un abrazo panteísta a la humanidad entera, adoptando papeles arquetípicos: progenitora, amante, pitonisa, matriarca, guía de pueblos*".[cxxxvii] Y, si bien "*el arte no era para ella un absoluto*",[cxxxviii] contrariamente a D'Annunzio ("*el verso lo es todo y lo puede todo. [...] puede, en fin, llegar á lo Absoluto*"[cxxxix]), sin embargo, constituía "*un medio para hacer del mundo un lugar menos mezquino e indiferente; una poesía para hombres justos*".[cxl] En esta línea del primitivismo, "llena de intención lírica",[cxli] persistía la idea de que el arte podía cambiar el curso de la modernidad, indicando a los hombres otro camino. A diferencia de las otras poetisas, que se han analizado antes, en los poemas de Mistral, finalmente, conseguimos encontrar las huellas de la mitología amerindia, a través de la directa referencia a figuras míticas como: Quetzalcóatl, Viracocha, Mama Ocllo, Manco Cápac, etc. A título ejemplificativo proporcionamos otra estrofa del poema *La cajita de Olinalá*:

[cxxxv] Gómez Marín José Antonio, «La poesía americana de Juana de Ibarbourou», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 190 (octubre 1965), pp. 87-93, p. 91.

[cxxxvi] Salvador, Álvaro, *Introducción. El poeta de América, en* Darío, *op. cit*.

[cxxxvii] Oviedo, *op. cit*., p. 260.

[cxxxviii] *ibidem*.

[cxxxix] D'Annunzio Gabriele, *El placer*. trad. Emilio Reverter Delmas, tomo I, Casa Editorial Maucci, Barcelona 1900, pp. 202-3. En el idioma original: "*Il verso è tutto e può tutto. [...] può infine, raggiungere l'Assoluto*". D'Annunzio, *Il Piacere, cit*., p. 144.

[cxl] Oviedo, *op. cit*., p. 260.

[cxli] Véase Gómez Marín, *op. cit*., p. 91.

Se ve al Anáhuac
rebrillar,
la bestia-Ajusco
que va a saltar,

y por el rumbo
que va al mar,
a Quetzalcóatl
se va a alcanzar.[cxlii]

Así como antes Rubén Darío en su Pórtico había comparado a Delmira Agustini con Santa Teresa de Ávila ("*es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina [...] a no ser Santa Teresa en su exaltación divina*"[cxliii]), lo mismo hace Antonio Cuadra, otro poeta nicaragüense, refiriéndose a Mistral:

> *Hay que saltar desde Teresa de Jesús a nuestra época para encontrar otra poesía tan entrañablemente femenina - no suave, ni gravitada por el sexo - sino infinitamente más honda, serena o desesperada pero siempre dueña (o doña) de su lengua; una lengua tan nueva como añosa, y una dulzura terrible, esa dulzura materna de milenios que hermana el vientre y el mar. A Gabriela le decían: "La india". Y es la expresión más americana de la mujer: la mujer aborigen.*[cxliv]

Cabe notar que Cuadra siente la necesidad de especificar que la de Mistral es la primera gran poesía femenina que no es de argumento erótico ("*ni gravitada por el sexo*"), aludiendo, muy probablemente, a la estética de Agustini y, a lo mejor, incluso de Ibarbourou. Una afirmación que manifiesta la recepción simplista de la obra de las uruguayas, y que podría depender, como sugiere Bruña Bragado, citando Uruguay Cortazzo, del hecho de que "*el modernismo uruguayo, en su conjunto, hizo de*

[cxlii] Mistral, *Gabriela Mistral en verso y prosa*, cit., p. 259.
[cxliii] Rubén Darío elogia a Delmira Agustini en el *Pórtico* al comienzo de Agustini, *Los calices vacíos. cit.*
[cxliv] Mistral, *Gabriela Mistral en verso y prosa*, cit., p. 30.

la sexualidad uno de sus fundamentos estéticos".[cxlv] Volviendo al paralelo trazado por Cuadra entre Mistral y la Santa, podríamos decir que éste parece más adecuado que el identificado por Darío, dado que, entre los autores que influencian el imaginario poético de Mistral, marcado por la lógica onírica y las transformaciones, Randall Couch señala a la Santa española. En la recopilación, titulada *The Locas Mujeres*, él argumenta que, la tendencia de Mistral a mostrar imágenes esfumándose una en la otra, como en un sueño, procedía de "los metamorfos"[cxlvi] que la poetisa detectaba, no sólo, en el folklore europeo y de Elqui (su tierra natal), sino también, en las visiones de los profetas bíblicos y de los místicos, Teresa de Ávila incluida: "*Influences on the transformations and dream-logic of her imagery include the shape-shifters of European and Elqui folklore, the visions of Isaiah and the other Hebrew prophets, and mystics including Teresa de Ávila and John of the Cross*".[cxlvii]

Sin embargo, como en el caso de Agustini, el cariz místico de la poesía de Mistral es fuente de divisiones entre los críticos, que manifiestan opiniones opuestas. En contraste con Oviedo, que prefiere definir a la poesía de Mistral como "*devota*"[cxlviii] más que mística, se pone Bruno Rosario Candelier, que, en cambio, indaga a fondo su supuesto misticismo y ve en su veta creadora el amor a Dios. Según opina, es justamente a partir de este sentimiento que se desprendían dos aspectos centrales de su poesía: "*la sensibilidad trascendente y la identificación con las cosas sencillas y humildes*".[cxlix] Además, escribe que la chilena: "*Veía en la belleza de lo viviente un signo de emanación de lo divino. [...] de su corazón emanaba el sentimiento de ternura fraterna, al modo del Poverello de Asís; y de su alma brotaba la vocación mística de deificación, al*

[cxlv] Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira Agustini*, cit., p. 38.

[cxlvi] Randall Couch usa el término "*shape-shifters*". Véase Mistral Gabriela, *Madwomen, "The locas mujeres" poems of Gabriela Mistral*, con texto en español, edición y traducción de Randall Couch, The University of Chicago Press 2008, ebook Kindle, p. 20.

[cxlvii] *ibidem*.

[cxlviii] A propósito, Oviedo explica: "*Hay que considerar a Mistral como uno de los más conspicuos poetas religiosos – hombres y mujeres – de nuestro siglo en América, aunque en varios poemas parezca más cerca de la poesía devota que de la verdaderamente mística*". Oviedo, *op. cit.*, pp. 259-60.

[cxlix] Mistral. Gabriela Mistral en verso y prosa, cit., p. 49.

modo de san Juan de la Cruz".[cl]

A la raíz de la dificultad de definir a su poesía "mística" se hallaba, a lo mejor, su "*espiritualidad heterodoxa*", que la llevaba a igualar elementos de creencias religiosas diferentes, y que, a nivel literario, producía la presencia simultánea de "*leyendas populares, parábolas teosofistas y cristianas, cuentos morales budistas y la espiritualidad panteísta de Francisco de Asís*".[cli] Además, Couch señala que la misma concepción espiritual se encontraba también en otro poeta, teosofista como ella, es decir: Yeats. A pesar de estas consideraciones sobre el teosofismo y la espiritualidad heterodoxa de Mistral, la huella de la tradición bíblica judeocristiana y de sus mitos está tan presente en sus obras literarias como lo fue en su dura infancia en Chile. De hecho, según explica Adolfo Castañón, la formación literaria y espiritual que tuvo fue influenciada fuertemente por la lectura de la Biblia, cuyos Salmos había de conocer casi de memoria, puesto que la abuela paterna, apodada "la abuela loca", solía leerlos en voz alta a todas horas. Luego, Castañón cita una anécdota, que la poetisa misma confesó, hablando de su niñez, o sea, que el primer "amante invisible" que tuvo, fue el rey David.[clii] Octavio Paz, siempre refiriéndose a esa "sangre bíblica" con que la poetisa filtraba las vivencias de su infancia, afirmó: "*En Gabriela Mistral hay ecos inconfundibles de la Biblia, una voz que echo de menos en casi toda nuestra poesía moderna. Dije: voz viril, agrego voz de varona, voz de Judith o de Esther, profunda y poderosa voz de montaña mujeril*".[cliii]

A través del poema *Ruth*, que procede de su primer libro, *Desolación*, Mistral nos ofrece su versión del *mito literarizado* de Ruth y Booz, los ancestros del rey David. La primera estrofa, como un cuadro *verista*, se abre con la imagen de Ruth espigadora,

---

[cl] *ibid.*, p. 54.

[cli] Couch usa las palabras "heterodox spirituality". En lo específico Couch escribe: "The patterns of Folk legend, theosophist and Christian parable, and Buddhist morality tale were significant for Mistral, as was the pantheistic spirituality of Francis". Mistral. *Madwomen*, cit., p. 21.

[clii] Mistral, *Gabriela Mistral en verso y prosa*, cit., p. 30.

[cliii] *ibid.*, p. 45.

trabajando en la era con la espalda inclinada y quemada por el sol. A pesar de la penosidad y dureza de su vida, Ruth sigue esperando y confiando en el amor de Dios:

Ruth moabita a espigar va a las eras,
aunque no tiene ni un campo mezquino.
Piensa que es Dios dueño de las praderas
y que ella espiga en un predio divino.

El sol caldeo su espalda acuchilla,
baña terrible su dorso inclinado;
arde de fiebre su leve mejilla,
y la fatiga le rinde el costado.[cliv]

Como en los versos de *La promesa* de Ibarbourou ("*Éramos Booz y Ruth ante la hermosa/ Era que circundaba la alquería!*"[clv]), Mistral describe el amor entre la moabita y el patriarca con tonos alegres, sin embargo, a diferencia de la uruguaya, en este poema, como en los demás, no hay rastros de erotismo, ni siquiera en la última estrofa donde Ruth se acuesta junto a Booz. La razón detrás de eso reside en "*Su alto concepto del amor, en el que la noción de placer casi no existe pues ha sido reemplazada por la de sacrificio y mística fusión de las almas*".[clvi]

Al regresar a la aldea, los mozos
que ella encontró la miraron temblando.
Pero en su sueño Booz fue su esposo...
[...]
Ruth vio en los astros los ojos con llanto
de Booz llamándola, y estremecida,
dejó su lecho, y se fue por el campo...

[cliv] *ibid.*, pp. 126-7.
[clv] Ibarbourou, *Las Lenguas de diamante*, cit., p. 143.
[clvi] Oviedo, *op. cit.*, p. 261.

Dormía el justo, hecho paz y belleza.
Ruth, más callada que espiga vencida,
puso en el pecho de Booz su cabeza.[clvii]

Los últimos cuatros poemas de Mistral, que se analizarán a continuación: *Antígona, Electra en la niebla, Clitemnestra* y *Casandra*, aparecen en *Lagar* y están también incluidos en una recopilación de poemas, titulada *Madwomen. The Locas mujeres Poems of Gabriela Mistral*.[clviii] A pesar del adjetivo "locas", los personajes, que Mistral describe son, en realidad, mujeres fuertes, que tratan de hacer frente a circunstancias extremadamente trágicas y crueles, a las cuales no es posible reaccionar de manera sana. Como ha sugerido Couch, en varias obras de la autora, pero, sobre todo, en este agrupamiento "*la experiencia de las mujeres saca a la luz el precio de la historia y la locura de un cálculo que acepta tal precio*".[clix] En el caso de *Clitemnestra*, por ejemplo, Mistral describe a la protagonista loca de dolor por la muerte de la hija inocente, Ifigenia, sacrificada por voluntad del padre Agamenón:

La plebe aúlla contra el cielo
[...]
el nombre de su Rey y no de mi cordera,
[...]
y la Ifigenia cae, cae, cae,
mientras yo, enmurallada en torno de la hoguera,
me rasguño a las puertas atoradas del palacio.

Pero yo veo, veo, veo, veo,
[...]
o en lienzos retorcidos de humo y de fuego

[clvii] Mistral, *Gabriela Mistral en verso y prosa*, cit, pp. 127-8.
[clviii] Mistral Gabriela, *Madwomen*, *cit*.
[clix] Couch escribe: "*The experience of women that exposes the costs of history and the madness of a calculus that accept those costs*". *ibid.*, trad. propia, p. 18.

que esconden y me dan a la Cordera
[...]
Puro el grito he de dar que oigan los dioses
[...]
Mi Ifigenia, partida y devastada,
hecha y deshecha, camina con llama[clx]

A largo del poema emergen dos elementos que permiten trazar un paralelo entre Clitemnestra y el personaje de Lady Macbeth, en lo específico: la locura y el insomnio. Con respecto al tema de la locura, cabe decir que Lady Macbeth, en la tragedia de Shakespeare, se vuelve loca después de haber matado a unos hombres y su alma atormentada no le permite dormir serenamente, y, por el contrario, camina y habla dormida sin paz.

MÉDICO
[...]; actos monstruosos
engendran males monstruosos; almas vaciadas
descargan sus secretos a una almohada sorda:
más que un médico, necesita un sacerdote.[clxi]

Cuando, en el último verso del poema, Clitemnestra nombra a sí misma "una Reina loca" la comparación surge de inmediato, sobre todo, considerando que, al igual de Lady Macbeth ella también toma parte en un asesinato movida por el deseo de venganza. Además, en los versos que siguen abajo, aparece el tema de la pérdida del sueño regenerativo, dado que Clitemnestra, maldiciendo al rey, lo condena al

[clx] Mistral, *Madwomen*, cit., pp. 133-5.

[clxi] Shakespeare William, *Macbeth*, traducción y edición Ángel-Luis Pujante, Espasa Libros, Barcelona 2012, ebook Kindle, acto V escena II. En el idioma original: "*Doctor: [...], unnatural deeds/Do breed unnatural troubles; infected minds/To their deaf pillows will discharge their secrets./More needs she the divine than the physician*" (*act V, scene I*). Shakespeare William, *Macbeth*, con texto en inglés, traducción y edición de Agostino Lombardo, Feltrinelli, Milano 2009, p. 168.

insomnio eterno:

> *No te vea yo más, no más duerma*
> *tocandote las sienes; no más abras*
> *estas puertas y arranques de los brazos*
> *a Electra y Orestes para otra hoguera.*[clxii]

El recurso a la repetición, que es un rasgo distintivo de la poesía de Mistral, en este caso, se manifiesta con la reiteración del verbo "ver" unido al personaje de Clitemnestra ("*Pero yo veo, veo, veo, veo*" y "*no te vea yo más*"). Por lo tanto, resulta evidente que la intención de la poetisa es dirigir la atención del lector hacia la temática de las visiones y de las profecías, que, por cierto, es un asunto que recurre en los cuatro poemas. Como explica Couch, la voz poética, hablando a través de las máscaras trágicas griegas, "*toma el papel de profetisa o de sibila*".[clxiii] Además, es la autora misma la que explicita su interpretación de las mujeres míticas: "*Creo en los discursos proféticos*",[clxiv] "*Creo en Casandra, creo en Electra y en la preciosa Antígona; [...] Para mí, están más vivas que la Coop. Int. y su surtido de viejos*".[clxv] En este sentido, Mistral se pone en contraste con Eliot, que, en *La tierra baldía*, había vaciado de valor y significado a los discursos proféticos de los tres adivinos: Tiresias, Madame Sosostris y la Sibila Cumana. Es durante su estancia en Italia, entre 1950 y 1953, que Mistral trae inspiración para el ciclo de las profetisas, tras la visita a la gruta de la Sibila en Cuma y después de haber transcurrido dos meses leyendo a Esquilo.[clxvi] De hecho, es precisamente a partir de la versión de éste que la autora reescribe los mitos de Antígona, Electra, Clitemnestra y Casandra. A propósito de las profetisas,

---

[clxii] Mistral, *Madwomen*, cit., trad. propia, p. 135.

[clxiii] Couch escribe: "*In the dramatic monologues of the 'madwomen', the poet plays the part of the prophet or sybil, speaking through the masks personae*". *ibid.*, p. 18.

[clxiv] "*I believe in prophetic speech*". *ibid.*, p. 16.

[clxv] Graña María Cecilia, «Una reescritura y su traducción: Electra en la niebla de Gabriela Mistral», *Orillas, Rivista d'Ispanistica*, núm. 3, 2014, Università degli Studi di Padova, <*orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_3/11Grana_arribos.pdf*>, p. 2, nota 2.

[clxvi] Véase Mistral, *Madwomen*, cit., p. 15.

citamos unos versos del poema *Casandra*, que, como sugiere el título, retrae a la figura mitológica de la hija de Príamo, quien predijo la derrota de Troya:

> *Veo en la niebla y en la nuez de la noche.*
> *Yo soy Casandra, la que, sin pedirlo,*
> *Todo lo supo y vino a su destino,*
> *Yo, Casandra, llena de miradas,*
> *que ve su propia muerte, sin volverse,*
> *y oye en la noche el día que le sigue.*[clxvii]

La composición, en verso libre, pone en escena el momento trágico en que Casandra está esperando que llegue Clitemnestra para matarla. Ya sabe que Agamenón, su amo y amado, ha muerto, y este pensamiento la destruye, sin embargo, se da cuenta de que ese "*amor masoquista*"[clxviii] había sido una locura fatal para ella: "*No amé el amor, he amado el enemigo. /rehén y amante, suya y extranjera*":[clxix]

> *y me sale al encuentro, por beber el otro,*
> *Clitemnestra, que me odió antes de verme.*
> *[...]*
> *pues sigue y seguirá amándome en el Hades.*
> *Voy, voy, voy ya sé mi rumbo por la sangre*
> *de Agamenón que en su coral me llama*
> *[...]*
> *para que yo no vea a la que viene*
> *por caminos de mirtos a buscarme,*
> *ebria de odio y loca de destino.*
> *[...]*
> *Siempre tú irás vestida de dos sangres,*
> *y que no te caliente, que te hiele*

[clxvii] *ibid.*, p. 141.
[clxviii] En lo específico Couch escribe: "*Casandra's masochistic pledge of love*". *ibid.*, p. 20.
[clxix] *ibid.*, p. 140.

la sangre de tu Rey junto a la mía.[clxx]

La tercera "mujer loca" del ciclo troyano, incluida en *Lagar*, es *Electra*, que, junto a Casandra y Clitemnestra, sirve a la autora para tratar desde tres puntos de vista diferentes los acontecimientos relacionados con la derrota de Troya. La elección de la temática de la guerra y, en lo específico, de las consecuencias deshumanas que esta trae consigo, en Mistral, así como en Eliot, reflejaba los temores y preocupaciones relacionados con el camino hacia el cual el mundo occidental se estaba enderezando. A propósito de eso, Mistral confesó: "*He estado sumergida, por dos meses, en el Teatro griego [...] Esta lectura repasada junto a la situación Europa, me ha cargado de pesimismo y de una super melancolía*".[clxxi] En *Electra en la niebla*, la poetisa se apropia de la voz de la protagonista, que, hablando de sí misma en primera persona, narra su andar sin meta por el mundo, inmersa en la niebla costal, como un alma condenada:

En la niebla marina voy perdida,
yo, Electra, tanteando los vestidos
y el rostro que en horas fui mutada.
Ahora sólo soy la que ha matado.
Será tal vez a causa de la niebla
que así me nombro por reconocerme.[clxxii]

A través de la primera estrofa Mistral introduce, sintéticamente, los asuntos centrales, que luego desarrollará a lo largo del poema, y que son: las repercusiones en el cuerpo y en el alma que el acto de matar trae consigo y el valor simbólico de la niebla en relación con esto. Después de haber matado a Clitemnestra, su madre, Electra se siente "mutada", porque se ha convertido en asesina y todo su ser parece haberse reducido a esto ("*Ahora solo soy la que ha matado*", v. 4). Todo lo que antes,

[clxx] Mistral, *Madwomen*, cit., pp. 142-4.
[clxxi] *ibid.*, p. 15, nota 24.
[clxxii] *ibid.*, p. 107.

en su vida, tenía sentido se ha vuelto vacío ("*Ya no me importa lo que me importaba*", v. 9) y por lo tanto lo único que queda por hacer es morir:

> *Porque ella - tú la oyes - ella llama,*
> *y siempre va a llamar, y es preferible*
> *morir los dos sin que nadie nos vea*
> *de puñal, Orestes, y morir de propia muerte.*
> *- El dios que te movió nos dé esta gracia.*[clxxiii]

A lo largo de la composición, Orestes y Electra, hermanos y cómplices del matricidio de Clitemnestra, caminan incesantemente en la niebla, por la "*tierra de Hélade Ática*" (v. 24). Su errar, como el de Edipo y Antígona (que luego veremos en el último poema) es un camino que lleva a la muerte. Sin embargo, María Cecilia Graña explica que, en realidad, Electra se encuentra sola: "*La presencia del hermano y de su madre son tan sólo ilusorias y un efecto de su locura*":[clxxiv] "*Pero por qué tan callado caminas/y vas a mi costado sin palabras,/el paso enfermo y el perfil humoso*".[clxxv]

A pesar de la falta de ternura y amor entre madre e hija, subrayada varias veces dentro del poema ("*Solo a Ifigenia y al amante amaba/por angostura de su pecho frío./A mi y a Orestes nos dejó sin besos*"[clxxvi]), Electra no puede evitar sufrir el tormento y el peso de la culpa por haber inducido Orestes a vengar la muerte de su padre. De hecho, el recuerdo de la madre vuelve incesantemente a su memoria, acompañándola a lo largo del camino como niebla, que invade todas las cosas ("*y ahora es niebla-albatrós, niebla-camino,/niebla-mar, niebla-aldea, niebla-barco*"[clxxvii]). Al lado de Orestes, que no la mira, ni le responde, Electra se pregunta si acaso ha desaparecido o si se ha convertido en niebla ella misma, o él. Por lo tanto, se entiende que el valor simbólico de la niebla adquiere gradualmente diferentes

[clxxiii] *ibid.*, cit., p. 112.
[clxxiv] Graña, *op. cit.*, p. 7.
[clxxv] Mistral, *Madwomen, cit.*, p. 112.
[clxxvi] *ibid.*, pp. 109-10.
[clxxvii] *ibid.*, p. 114.

connotaciones. En primer lugar, como ya se ha mencionado, podría corresponder al "fantasma" de la madre, o sea, al sentido de culpa ineludible que no da tregua. En segundo lugar, al deseo de venganza que genera muerte ("*La niebla tiene pliegues de sudario*"[clxxviii]), ya que la niebla borra todo lo que se halla en su camino, incluso a los que han matado ("*Esta niebla salada borra todo*"[clxxix]). Pero, ante todo, citando a Graña: "*Metaforiza la locura de Electra, que le hace confundir su yo, ya sin fronteras, con el del hermano o con el de la madre y que le hace tener por los menos sus cuatros sentidos ocupados con la figura materna*".[clxxx] Entonces, la niebla de Mistral parece tener la función de correlativo objetivo, como la tijera en *No cortes, tijera, aquel semblante* (1937) de Montale, que, por lo demás, representa a la memoria nublada que borra la cara de la mujer amada:

> *No cortes, tijera, aquel semblante,*
> *solo en la memoria que se esfuma,*
> *no hagas de su gran rostro en escucha*
> *mi niebla de siempre.*[clxxxi]

La figura de Electra se funde con las dos de Clitemnestra y Orestes, creando una concatenación de imágenes esfumándose una en la otra. En efecto, la protagonista subraya repetidamente que Orestes y ella son iguales, que son dos y uno al mismo tiempo ("*ya que seremos /dos siempre, dos, con manos cogidas*"; "*si por ser uno lo mismo quisimos /y cumplimos lo mismo y nos llamamos /Electra - Orestes, yo, tu, Orestes -*

[clxxviii] *ibid.*, p. 112.
[clxxix] *ibid.*, p. 110.
[clxxx] Graña, *op. cit.*, p. 10.
[clxxxi] Rossi Annunziata, «Eugenio Montale en dos tiempos. De huesos de sepia a las ocasiones», *Revista de la Universidad de México*, <*studylib.es/doc/6355264/de-huesos-de-sepia-a-las-ocasiones*>, pp. 42-3. En el idioma original: "*Non recidere, forbice, quel volto,/solo nella memoria che si sfolla,/non far del grande suo viso in ascolto/la mia nebbia di sempre*". Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, 1977, *Le Occasioni, II Mottetti* (1920-1927), poema *Non recidere forbice quel volto*, Arnoldo Mondadori, Milano 1979, p. 187.

Electra?"[clxxxii]) como los amantes en el *Éxtasis* de John Donne: "*El amor vuelve a mezclar estas almas diluidas,/haciendo de ambas una -ésta y otra*".[clxxxiii] A pesar de ser su compañero de camino, Orestes no habla y no mira a su hermana, a lo mejor no se atreve a reflejarse en sus ojos, por miedo a reconocerse niebla él también ("*O soy niebla que corre sin verse/o tu niebla que corre sin saberse*"[clxxxiv]). Luego, presa de la locura, Electra trata de interrogar al hermano invisible sobre el momento de la muerte de la madre; quiere saber todo, cómo cayó, cuáles fueron las palabras que gritó, si maldijo o bendijo a su hijo. Así que el discurso adquiere los tonos ansiosos de la obsesión, mientras el interlocutor sigue mudo: "*Orestes hermano, te has dormido /caminando o de nada te acuerdas /que no respondes*".[clxxxv] "*El monólogo de Electra resulta, pues, un delirio [...] análogo a la demencia, y, por esto, su presencia entra perfectamente en las locas mujeres mistralianas*".[clxxxvi] La locura de Electra y, sobre todo, su dialogar vano con el hermano, recuerda al discurso neurótico de la mujer en la sección II de *La tierra baldía*, donde Eliot evidencia la incapacidad de comunicar con "el otro", y, por lo tanto, las preguntas de la mujer al interlocutor quedan suspendidas:

> *«Estoy mal de los niervos esta noche. Si, mal. No te vayas.*
> *Di algo. ¿Por qué no hablas nunca? Di.*
> *¿En qué estás pensando? ¿Qué piensas? ¿Qué?*
> *Nunca sé qué piensas. Piensa.»*
> *[...] «No*
> *sabes nada? ¿No ves nada? ¿No recuerdas*

[clxxxii] Mistral, *Madwomen*, cit., p. 112.

[clxxxiii] Donne John, *Extasís, <www.yeyebook.com/es/john-donne-texto-poesia-extasis-poema-traducido-espanol-esp/>*. En el idioma original: "*Love these mix'd souls doth mix again/And makes both one, each this and that*". Donne John, *Ecstasy, <www.poetryfoundation.org/poems/44099/the-ecstasy>*.

[clxxxiv] Mistral, *Madwomen*, cit., p. 112.

[clxxxv] *ibid.*, p. 114.

[clxxxvi] Graña, *op. cit.*, p. 7.

nada?».[clxxxvii]

En Lagar II, Mistral ofrece su reescritura del *mito literarizado* de Antígona, personaje griego, perteneciente al ciclo de la mitología de la ciudad de Tebas (junto a *Edipo rey* y *Edipo en Colono*). La narración empieza con Antígona, desterrada, que recuerda su tierra natal; un lugar caracterizado por una naturaleza benigna, en contraste con las ásperas condiciones de la ruta del exilio:

Me conocía el Ágora, la fuente
Dircea y hasta el mismo olivo sacro,
no la ruta de polvo y de pedrisco
ni el cielo helado que muerde la nuca
y befa el rostro de los perseguidos.

Y ahora el viento que huele a pesebres,
a sudor y a resuello de ganados,
es el amante que bate mi cuello
y ofende mi espalda con su grito.[clxxxviii]

Ya desde las primeras dos estrofas, se puede intuir que la obra se desarrolla alrededor del tema del exilio y de la lejanía de la patria, un asunto que aparece también en *Casandra*, y con el que se identificaba la poetisa misma, puesto que su vida fue un constante viajar al extranjero. Un tránsito que, según opina Oviedo, es el hilo conductor de su entera creación poética:

Los libros parecen además evocar su tránsito por el mundo; un tránsito que tiene mucho de vía crucis, marcado por las notas de sufrimiento, estoicismo y redención a través del dolor. Su vida es un camino de una penitente y su obra exalta una visión

[clxxxvii] Eliot, *La Tierra Baldía*, cit., sección II, «Una partida de ajedrez», p. 110. En el idioma original: "*Do/you know nothing? Do you see nothing? Do you remember /Nothing?*" Eliot. *Poesie*, cit., p. 262.

[clxxxviii] Mistral, *Madwomen*, cit., p. 93.

> *franciscana de la existencia: estamos aquí de paso y debemos aspirar a la humildad y a la inocencia de los pájaros, las plantas, las piedras.*[clxxxix]

Antígona y su padre, Edipo, vagan sin descanso en tierra extranjera, en su condición de perseguidos, atormentados por la naturaleza hostil, donde el cielo muerde la nuca y el viento bate el cuello. Los elementos naturales, vivientes y no vivientes, que les rodean, llevan connotaciones negativas, como se intuye de los animales venenosos ("la víbora" y "el alacrán"), del "pedrisco filudo" y de "las rocas malhadadas". El poema, pues, parece seguir la misma línea decadente de Pascoli, quien aspiraba a "*describir, a través de símbolos animales y naturales, la melancolía de la soledad humana y del abandono*".[cxc]

> *Caminamos los tres: el blanquecino*
> *y una caña cascada que lo afirma*
> *por apartarle el alacrán...la víbora,*
> *y el filudo pedrisco por cubrirle*
> *los gestos de las rocas malhadadas.*[cxci]

Cabe decir que el adjetivo *malhadado* aparece otra vez en el poema, precisamente, en la última estrofa, donde Antígona compara a su padre, cansado y dormido, con un "infante malhadado". Muy probablemente, Mistral querría aludir al destino fatal de su hijo adoptivo, Juan Miguel, que se había quitado la vida en 1943, sobre todo considerando que, en la versión de Sófocles, la tragedia de *Antígona* está envuelta marcadamente en el tema del suicidio. Brunel señala que este mito, a lo largo del tiempo, ha sufrido una simplificación, en efecto, a partir de Sófocles, se ha llevado adelante prevalentemente su aspecto político-moral, es decir "*la obligación para la*

[clxxxix] Oviedo, *op. cit.*, p. 259.

[cxc] "*Descrivere, attraverso simbologie animali e naturali, la malinconia della solitudine umana o dell'abbandono*". Santagata, *op. cit.*, trad. propia, p. 193.

[cxci] Mistral, *Madwomen*, cit., p. 93.

consciencia moral de protestar contra el Estado".[cxcii] Mistral, en cambio, desplaza el eje de la narración al tema del abandono, de la soledad y del vagar en tierra extranjera, y, por lo tanto, los personajes míticos se convierten en almas solteras, o más bien, en perseguidos. De hecho, la descripción del rey Edipo, que se ha vuelto viejo y anda ayudándose con una caña cascada, evoca a la figura de un mendigo o de un fraile franciscano. Sin embargo, hacia el final del poema, la poetisa revela al lector, que, en realidad, Edipo ya está muerto: "*Viejo Rey, donde ya no puedas hablarme./Voy a acabar por despojarte un pino/Y hacerte lecho de esas hierbas locas*".[cxciii] Sergio Andrés Sandoval a propósito escribe que:

> *La parte final del poema se convierte en una apelación a Edipo, quien aparece como destinatario de sus palabras. Antígona invoca al antiguo rey de Tebas con imágenes poéticas, llamándolo hasta donde no pueda hablarle. [...] En este momento es revelado, por sugerencia poética, el lugar y el momento del poema: Antígona le habla a su padre muerto en donde falleció, en medio del bosque sagrado.*[cxciv]

A través de *Antígona* también Mistral participa en el diálogo intertextual moderno sobre el mito de Leda, mencionando directamente los nombres de los dos dioscuros, Cástor y Pólux: "*Iba mi pecho a amamantar gemelos/como Castor y Pólux, y mi carne/iba a entrar en el templo triplicada*" (vv. 10-12). Además, la imagen de los gemelos, metáfora de los aspectos opuestos de la existencia humana, anticipa la serie de coplas presentes en el verso conclusivo: "*los dioses dan, como flores mellizas,/poder y ruina, memoria y olvido*" (vv. 26-27). Pensado en lo que habría podido ser su vida, si hubiera conseguido casarse, Antígona se imagina a sí misma madre de una pareja de gemelos, recalcando un destino que habría podido ser análogo al de

[cxcii] Brunel escribe: "*Nel caso di Antigone, per esempio, è l'obbligo della coscienza morale di protestare contro lo Stato*". Brunel, *op. cit.*, trad. propia, p. 23.

[cxciii] Mistral, *Madwomen*, cit., p. 94.

[cxciv] Sandoval Sergio Andrés, «La tragedia griega en la poesía de Gabriela Mistral: lecturas abiertas de Antígona y Electra en la niebla», *Cuadernos de Aleph*, núm. 4, 2012, Universidad Nacional de Colombia, p. 6.

Leda, y que, en cambio, se ha quedado en la forma de profecía incumplida. El tono trágico llega al ápice en los últimos dos versos, donde, en vez de los infantes, es un muerto el que Antígona carga y mece, pronunciando una especie de canción de cuna oscura: "*Duerme, si, duerme, duerme, duerme, viejo Edipo,/y no cobres ni el día ni la noche*".[cxcv] Volviendo a la tercera estrofa, relacionada con el mito de Leda, podríamos decir que esta actúa de clímax del entero poema y confiere a la leyenda un matiz cristiano a través de imágenes poéticas que evocan a la Trinidad:

> *Iban en el estío a desposarme,*
> *iba mi pecho a amamantar gemelos*
> *como Castor y Pólux, y mi carne*
> *iba a entrar en el templo triplicada*
> *y a dar a dios los himnos y la ofrenda.*
> *Yo era Antígona, Brote de Edipo,*
> *y Edipo era la gloria de la Grecia.*[cxcvi]

La idea de la carne triplicada ("*mi carne iba a entrar al templo triplicada*") junto al apodo "Padre y Rey" (v. 25) conferido a Edipo, reenvían a la simbología cristiana y confirman la cercanía de la concepción espiritual de Mistral a la de Yeats. De hecho, en *Leda y el cisne*, el poeta irlandés traza un paralelo entre la anunciación de la Virgen María, madre de la Cristiandad, y la "anunciación" de Leda, madre de la civilización occidental, siendo la generatriz de la estirpe de los aqueos: "*Un espasmo en las ingles engendra con el tiempo/la muralla caída, la torre, el techo en llamas/y la muerte de Agamenón*".[cxcvii]

Lo más importante para señalar es que, por medio de la reescritura de los *mitos literarizados* de Antígona, Electra, Clitemnestra y Casandra, la poetisa realiza a su personal personaje femenino mítico, o sea, la mujer loca. En conclusión, parece

---

[cxcv] Mistral, *Madwomen*, cit., p. 94.

[cxcvi] *ibid.*, p. 93.

[cxcvii] Yeats, *op. cit*. En el idioma original: "*A shudder in the loins engenders there/The broken wall, the burning roof and tower/And Agamemnon dead*". Lind, *op. cit*., p. 17.

oportuno cerrar este párrafo citando a Graña:

> *Las sagas en las que están implicadas las cuatro mujeres griegas [...] forman parte de una narración abierta, continua y aunque cada una ingrese en un segmento diverso de la propia saga [...], al estar unidas entre sí por la desgracia, la soledad y, en parte, la venganza, parecen constituir el perfil de un único personaje mítico.*[cxcviii]

Conclusión

Por medio de la presente investigación, que considera al mito como clave de lectura en la poesía femenina de la primera mitad del siglo XX, se ha tratado de identificar a las tres direcciones en que el postmodernismo se ramifica a partir del cauce modernista: "*depuración, crítica y divergencia*".[cxcix] Tomando en consideración la idea de que el mito actúa como puente entre pasado y futuro; entre la obra cumbre de un autor y las actualizaciones sucesivas, a través del análisis de la reescritura del mito se ha evidenciado la posición de cada poetisa entre el pasado, entendido como modernismo, y las innovaciones o rupturas, traídas por la nueva temporada literaria. La primera dirección, por un lado, lleva a los postmodernistas a depurar al lenguaje del excesivo adorno, y por el otro, a proporcionar el habitual repertorio de imágenes modernistas, como, por ejemplo, los elementos preciosos de la naturaleza y los personajes de la mitología clásica. Además, el interés hacia el cuerpo de la persona amada como punto de partida para llegar al conocimiento del propio ser y la búsqueda de un lenguaje poético apto para representar la experiencia erótica siguen siendo temas centrales. Lo que sí cambia es ese "*movimiento de interiorización y repliegue de las líneas abiertas por la revolución dariana*",[cc] que se refleja perfectamente en la reinterpretación del mito de Leda ofrecido por Agustini en su poema *El cisne*. A través de esta obra, cuyo título remite de inmediato al poema *Leda* de Darío, la

[cxcviii] Graña, *op. cit.*, p. 4.
[cxcix] Véase Oviedo, *op. cit.*, pp. 13-4.
[cc] *ibid.*, p. 13.

poetisa pone en escena la inversión del papel pasivo de la mujer, otorgado por el nicaragüense. Después del intercambio que involucra a Leda con el cisne, es ella la que toma el control y deja al ave vencida. Por lo tanto, podemos decir que, a través de la metáfora mítica, Agustini exprime su deseo contrastante de apropiarse del legado de Darío, incorporándolo en su creación poética, y al mismo tiempo, de romper con esa tradición, percibida como una constricción. Una lucha interior que representa con el símbolo del cisne sangriento o con el del vampiro bebiendo de las heridas del "otro" masculino. Este último, en lo específico, alude al hecho de que la poetisa se inspira en las angustias poéticas de su maestro. Tanto la reescritura del *mito literarizado* de Leda, como la del *tema mítico* del vampiro, tienen que ver con la necesidad de la poetisa de indagar sobre los mecanismos interiores que impulsan su creación poética y con la búsqueda del reconocimiento de sí misma como poetisa. De ahí se desprende que el tipo de poesía que Agustini cultiva y produce es "introspectiva"[cci] y este aspecto, por consiguiente, se conecta a la primera dirección. La continuidad con el modernismo se puede detectar también en la versión del presunto mito de Magdalena como prostituta en el poema *Hastío* de Ibarbourou, porque los fines estéticos que la uruguaya demuestra siguen siendo los mismos que se encuentran en los modernistas. En efecto, lo que quiere comunicar con el poema es, ante todo, su deseo de liberarse de las constricciones sociales del mundo burgués, que la limitan en su condición de artista. Entonces, Ibarbourou reivindica su papel de poeta por medio de un lenguaje desafiante, con que describe su propio universo erótico. Es Juana misma quien confiesa abiertamente que siente envidia de Magdalena por sus cien mil amores, atreviéndose, incluso, a representar a la mujer ofreciendo el barro de orgías al Nazareno en un cáliz. El dilema arte-vida y la oposición sacro-profano son algunos de los aspectos que confirman su continuidad con el movimiento antecedente, mientras que la ruptura mayor se presenta a nivel

[cci] Oviedo refiriéndose a Agustini escribe: "*Una poesía introspectiva, un autoanálisis psicológico y moral. Un examen lleno de reconocibles decorados pero volcado hacia adentro. El mundo real le interesaba muy poco; escribía absorta en sí misma [...] Y ese ámbito de la intimidad es agónico, conflictivo y sin solución*". *ibid.*, p. 32.

de lenguaje, porque la depuración del adorno, a estas alturas, ha alcanzado la cumbre del "protoidioma".[ccii] Las palabras evocan a los elementos más terrenales, sencillos e inmediatos, de la naturaleza, pero, al mismo tiempo, están cargados de un profundo simbolismo y significado. La idea de que el poeta puede arrancar vibraciones profundas de la naturaleza es algo que conduce, no solo a Ibarbourou, sino también a Mistral, hacia la segunda dirección, donde la crítica al modernismo se presenta indirectamente a través del uso del lenguaje. La naturaleza salvaje se convierte en el espejo de la poetisa, que, en el poema *Rebelde*, como afirma Gómez Marín, anuncia su manifiesto programático:[cciii] "*Caronte yo seré un escándalo en tu barca [...]// Yo iré como una alondra cantando por el río/Y llevaré a tu barca mi perfume salvaje*".[cciv] Sin embargo, el mismo crítico considera al primitivismo de Juana como una manera subjetiva y llena de lirismo de expresar el nacionalismo, hecho que la conduce hacia la tercera dirección, o sea, la que lleva a los escritores "*al pleno reencuentro con el entorno americano*".[ccv] Pasando a Mistral, en su reinterpretación de la figura bíblica de Ruth, la autora chilena reúne a todos los aspectos indicativos de la segunda dirección: "*el regreso al ámbito de lo proprio*"[ccvi] (que en este caso es el campo), la recuperación de los valores a partir de los aspectos más sencillos y humildes de la existencia, la depuración del lenguaje y, finalmente, la idea del arte como medio para indicarle otro camino al hombre moderno. Al igual que Ibarbourou, Mistral dirige su mirada tanto hacia la cultura europea como a la indígena, hasta el punto de que a los mitos clásicos y bíblicos yuxtapone los personajes de la mitología amerindia. "*La preocupación por cuestiones ideológica y políticas asociadas con el destino del continente*",[ccvii] asunto peculiar de la tercera dirección, emerge del

[ccii] Arias de la Canal, «El protoidioma en la poesía de Juana de Ibarbourou», en Ibarbourou, *op. cit*., p. 180.

[cciii] Con respecto a los versos citados Gómez Marín escribe que Juana "*declara su poético indigenismo en versos que son casi un programa ilusionado de renovación*". Gómez Marín, *op. cit*., p. 91

[cciv] Ibarbourou, *op. cit* p. 31.

[ccv] Oviedo, *op. cit*., p. 14.

[ccvi] *ibid*., p. 13.

[ccvii] Oviedo, *op. cit*., p. 14.

poema *Antígona* y del ciclo troyano: *Electra en la niebla, Casandra y Clitemnestra*, dado que Mistral se sirve de la reescritura de estos mitos griegos *literarizados* para reflexionar sobre las temáticas de los desterrados, de los perseguidos y de la deshumanización generada por la guerra. En el caso de Storni, en cambio, la reescritura del dios griego del amor permite detectar ese camino que emprende el postmodernismo hacia la etapa sucesiva, o sea, la vanguardia. Su visión desilusionada del amor, que refleja el tono sombrío de las ultimas composiciones, la lleva a convertir a Eros en un muñeco destripado, programado con la sola finalidad del sexo. El hecho de que el título del poema, *A Eros*, aluda a la poesía de Agustini (*Ofrendando el libro a Eros*[ccviii]) confirma el concepto, planteado por Oviedo, según el cual la primera dirección conduce esa tendencia, típicamente postmodernista, a abrir una variedad de vías a la vertiente vanguardista.[ccix] A partir del postmodernismo de Agustini, en que se percibe el fuerte lazo con la estética dariana y llegando hasta los poemas vanguardistas de la última etapa de Storni, pasando por Ibarbourou y Mistral, se ha tratado de leer en las actualizaciones de los mitos la evolución gradual del modernismo y, sobre todo, las tres direcciones, que hacen del postmodernismo un movimiento distinto con respecto al primero. El análisis de las reescrituras de los mitos ofrece un punto de vista privilegiado para destacar los elementos más individuales e innovativos de estas grandes poetisas hispanoamericanas, cuyas poesías tan representativas de su época logran, al mismo tiempo, a hablar ese lenguaje eterno de la poesía sin tiempo. Por esta razón, parece oportuno cerrar el presente trabajo con una citación que procede de Eliot y que se enmarca perfectamente en el discurso:

Uno de los hechos que podría arrojar luz sobre este proceso radica en nuestra

[ccviii] Se trata del título con que se abre el primer poema del libro *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini. Agustini, *Los cálices vacíos*, cit., p. 7.

[ccix] Se hace referencia a las palabras de Oviedo: "*Ya vimos que Darío mismo – y, antes, Martí – abrió ese camino, pero es la rica pluralidad de vías que surgen tras él lo que hay que destacar como fenómeno propio del postmodernismo. Si la primera dirección llevará progresivamente esta tendencia a la vertiente vanguardista*" y luego continúa hablado de las otras dos direcciones del postmodernismo. Oviedo, *op. cit.*, p. 14.

tendencia a insistir, al alabar a un poeta, en aquellos aspectos de su obra en que menos se asemeja a los demás. En estos aspectos o partes de su obra pretendemos hallar lo individual, lo que constituye la esencia propia del hombre. [...] Mientras que, si nos aproximamos a un poeta sin este prejuicio, con frecuencia encontraremos que no sólo las mejores partes de su obra, sino las más individuales, acaso resulten aquellas en las cuales los poetas muertos, sus ancestros, confirman su inmortalidad más vigorosamente.[ccx]

Bibliografía

Brunel, Pierre. *Mitocritica*, editado por Cettina Rizzo, traducción de Riccardo Raimondo, (tít. orig.: *Mythocritique*, dirigido por Béatrice Didier, Presses Universitaires de France, 1992), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2015.

Cioffi, Fabio, [et.al]. *I filosofi e le idee, esperienze filosofiche e storia del pensiero*, vol. *3, t. a., L'Ottocento e il primo Novecento*, caps. *4. Le parole chiave della filosofia di Nietzsche. La morte di Dio; Nietzsche*: *1. Arte e filosofia: la concezione tragica. L'apollineo e il dionisiaco nella tragedia*, párrs. *Il contrasto degli opposti; Apollo e Dioniso*; *L'origine dionisiaca della tragedia*; *La tragicità della condizione umana,* Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2004.

D'Annunzio, Gabriele. *Il Piacere*, introducción de Giovanni Ragone, *Libro II*, cap. II, Torino, Einaudi, 2010.

-----, *Ladudi*, prefacio de Ugo Ojetti, cap. *Libro III, Alcyone* (1903), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

-----, *La Leda senza cigno. Racconto seguito dalla "Licenza"*, prefacio de Giansiro Ferrata, introducción y notas de Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1976.

[ccx] Eliot Thomas Stearns, *La Tradición y el Talento Individual*, <*vdocuments.site/eliot-t-s-la-tradicion-y-el-talento-individual-56989b20c6006.html*>. En el idioma original: "*One of the facts that might come to light is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his works in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what is individual, what is the peculiar essence of the man [...] Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously*". Eliot Thomas Stearns, *The Sacred Wood*, Mint Editions, Berkeley 2021, ebook Kindle, cap. *Tradition and the Individual Talent*.

Eliot, Thomas Stearns. *T.S. Eliot poesie*, con texto en inglés, traducción y edición de Roberto Sanesi, prefacio de David Gascoyne, IV ed., (tít. orig.: *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1963), Milano, Bompiani.

Jetti, Maria Luisa, Manganaro, Maria Teresa. *Viaje al texto literario*, cap. 8.1. *Modernistas y hombres del '98, Rubén Darío*, Roma, CLITT, 2008.

Mavromataki, Maria. *Mitologia greca e culto*, traducción de Sandra Zuzzi-Simeonidi, editado por Barrage LTD, Atene, D. HAITALIS, 1997.

Montale, Eugenio. *Tutte le poesie*, 1977, *Le Occasioni, II Mottetti* (1920-1927), II ed. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3. *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, caps. *13.1. Continuidad y divergencia postmodernista*; *13.3. Las ambigüedades de Delmira Agustini*; *15.3. Voces femeninas en la poesía*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

Santagata, Marco, [et.al]. *Il filo rosso, antologia e storia della letteratura italiana ed europea*, vol. 3. *Tra Ottocento e Novecento*, cap. *Il Decadentismo e il Simbolismo. Gabriele D'Annunzio, 1. La vita,* párr. *La scoperta di Nietzsche e la concezione dannunziana del superuomo*, cap. *Giovanni Pascoli. Myricae*, cap. *Gabriele D'Annunzio, Il gigantismo dell'"io*", Bari, Editori Laterza, 2009.

Shakespeare, William. *Tito Andronico*, con texto en inglés, introducción de D'Agostino Noemi, prefacio, traducción y notas de Alessandro Serpieri, *acto II, escena IV*, I ed. febrero 1989, IV ed. julio 2010, (tít. orig.: *Titus Andronicus*) Milano, Garzanti, 2010.

-----, *Macbeth*, con texto en inglés, traducción y edición de Agostino Lombardo, XI ed., (tít. orig.: *Macbeth*), Milano, Feltrinelli, 2009.

-----, *La tempesta*, con texto en inglés, traducción de Salvatore Quasimodo, con textos editados por Anna Luisa Zazo, con un texto de Giorgio Strehler, *acto I, escena II*, I ed. marzo 1991, (tít. orig.: *The Tempest*), Milano, Mondadori, 2019.

Vv. Aa. *Cantico dei Cantici. Terra acqua aria fuoco*, traducción de Amos Luzzatto, interpretación gráfica de Francesco Lucrezi, con textos de G. D'Agostino, H. Diekmann, O. Di Grazia, F. Lucrezi, A. Luzzatto, S, Mazzamuto, R. Notte, cap. *Sul Cantico dei cantici*, Flaccovio, Palermo 1999.

Libros electrónicos

Baudelaire, Charles. *Las Flores del mal*, traducción de Eduardo Marquina, 1905, edición de María Pilar Martínez, París: Feedbooks, (s.f.). Kindle.

Bruña Bragado, María José. *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, publicado con el apoyo económico de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Neuchâtel, Madrid: Editorial Verbum, 2008. Kindle.

Darío, Rubén. *Azul...Cantos de vida y esperanza*, edición de Álvaro Salvador, guía de lectura Antonio Cerrada, caps. *Introducción. El poeta de América*, párrs. *Rubén Darío y el modernismo, Modernismo y culturalismo*; *Textos complementarios,* párr. 1. *Textos representativos de la época*; *Canto de vida y esperanza*, *Los cisnes y Otros poemas [1905]*, Barcelona: Espasa Libros, 2014. Kindle.

Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood*, cap. *Tradition and the Individual Talent*, Berkeley: Mint Editions, 2021. Kindle.

-----, *La tierra baldía, Prufrock y otras observaciones*, edición y traducción de Andreu Jaume, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015. Kindle.

Jrade, Cathy Login. *Modernismo Modernity and the Development of Spanish American Literature*, *I* edición, 1998, caps. *Preface*; I, *Spanish America's Ongoing Response to Modernity*; *III, The Movement Takes Shape*; *VI, The Erosion of Analogy*, *VII*, *modernismo's Lasting Impact*, Austin: University of Textas Press, (s.f.). Kindle.

-----, *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*, caps. *I, Agustini and her world*; *III, Drinking from the fountain of the Other, Cantos de la mañana; IV, Turning los into Empowerment, Los calicés vacíos.* New Heaven & London: Yale University Press, 2012. Kindle.

Juana Inés de la Cruz. *Poemas y sonetos*, (s.l.): E-Bookarama Edition, (s.f.). Kindle.

Mistral, Gabriela. *Madwomen, "The locas mujeres" poems of Gabriela Mistral*, con texto en español, edición y traducción de Randall Couch, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2008. Kindle.

----- *Gabriela Mistral en verso y prosa, Antología*, editado por Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, edición conmemorativa, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019. Kindle.

Nietzsche, Friedrich. *El Origen de la Tragedia. Helenismo y Pesimismo*, introducción, edición y notas de Luis Benítez, Buenos Aires: LEA, 2016. Kindle.

-----, *La gaya ciencia*, traducción de Carola Tognetti, Greenbooks editore, 2021. Kindle.

Shakespeare, William. *Tito Andrónico*, traducción de Carola Tognetti, Greenbooks editore, 2021. Kindle.

-----, *Macbeth*, traducción y edición de Ángel-Luis Pujante, 1995, 2007, Barcelona: Espasa Libros, 2012. Kindle.

-----, *La Tempestad*, traducción y edición Ángel-Luis Pujante, 1997, 2007, Barcelona: Espasa Libros, 2012. Kindle.

Storni, Alfonsina. *Mascarilla y Trébol*, 1938, edición de José Carlos Fernández, fotografías de Carmen Morales, (s.l.), Editorial Sarasvati, (s.f.). Kindle.

Storni, Alfonsina. *Antología poética*, prólogo de Berta García Faet, Barcelona: Espasa Libros, 2020. Kindle.

Vilariño, Idea. *Poesía completa*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016. Kindle.

Documentos digitales

Aedo, María Teresa. "Hablar y Oír-Saber y Poder. La Poesía de Juana de Ibarbourou." *Revista Chilena de Literatura*, núm. 49, Universidad de Chile, 1996 <*www.jstor.org/stable/40356855*>.

Agustini, Delmira. *Los Cálices Vacíos*, Montevideo: O. M. BERTANI Editor, 1913 <*www.argentina.gob.ar/sites/default/files/los_calices_vacios_agustini.pdf*>.

-----, *Los Astros del abismo*, edición facsimilar, Universidad de Santiago de Compostela. <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5s4*>.

-----, *Obras Completas de Delmira Agustini*, <*archive.org/details/DelmiraAgustini1924LosAstrosDelAbismo/page/n129/mode/2up*>.

-----, *El rosario de Eros*, edición facsimilar, *Obras completas de Delmira Agustini*. Tomo I, [Montevideo], Maximino García (Imp. El Siglo Ilustrado), [1924]. <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct43n4*>.

Astrada, Etelvina. *Figura y significación de Alfonsina Storni*, *awww.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc89332*>.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, I ed. en francés, 1942, I ed. en español, 1978, IV reimpresión, 2003. México: Fondo de cultura económica, 1978 (Colee. Breviarios; 279), tít. orig.: *L'Eau et les réves. Essai sur i' imagination de la matiére*, <*www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf*>.

Beaupied, Aída. «Otra lectura de "El cisne" de Delmira Agustini, *Letras femeninas*, vol. 22, núm. 1-2, (primavera-otoño, 1996), pp. 131-142 <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt6h7*>.

Bignami, Ernesto. «La catarsi tragica in Aristotele», *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 18, núm. 5/6, 1926, pp. 335-62, <*www.jstor.org/stable/43079674*>.

Bellini, Giuseppe. «La poesia di Alfonsina Storni, o l'attrazione della morte», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 75, núm. 2 (abril 1998), pp. 213-29, <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckd2c7*.

Bruña Bragado, María José. «La ansiedad de las influencias entre modernistas: el caso de Delmira Agustini y Alfonsina Storni. 2. Recepción de la obra de Agustini por parte de Storni», Carmen Ruiz Barrionuevo, María Ángeles Pérez López y Francisca Noguerol (eds.), *La literatura*

iberoamericana en el 2000: balances, perspectivas y prospectivas, Actas del II Congreso Internacional IILI-Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 560-8. <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvm675*>.

Cecilia, Juan, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, núm. 2, *Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española Tenerife, España,* 2006/04/01, pp. 58-76. <*www.researchgate.net/publication/26451300_El_mito_como_intertexto_la_reescritura_de_los_mitos_en_las_obras_literarias*>, pp. 59-71.

D'Annunzio, Gabriele. *El placer*, traducción Emilio Reverter del Mas, edición de José Passos, tomo I, Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1900, 202-203. <*cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020015213/1020015213.PDF*> .

Eliot, Thomas Stearns. «La Tradición y el Talento Individual», edición facsimilar, *Ensayos escogidos*, selección y prólogo de Pura López Colomé, Universidad Autónoma de México, <*vdocuments.site/eliot-t-s-la-tradicion-y-el-talento-individual-56989b20c6006.html*>.

Escaja, Tina. «*(Auto) Creación y revisionismo en "Los cálices vacíos" de Delmira Agustini*», *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile, del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 181-195. <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s6n3*>.

Gély Véronique. «Étude critique. Des Anciens aux Modernes», *Revue de littérature comparée*, 2007/03 (núm. 323), pp. 331-57. <*www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-3-page-331.htm*>.

Gómez Marín, José Antonio. «La poesía americana de Juana de Ibarbourou», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 190, octubre 1965, pp. 90-93. <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx5c8*>.

González Martínez, Enrique. «Poesía selecta», *Letras para volar,* Universidad de Guadalajara <*letrasparavolar.org/libros/archivos/poesia/14.pdf*>.

González Miguel, Jesús Graciliano. *Historia de la literatura italiana. II: Desde la unidad nacional hasta nuestros días,* Universidad de Salamanca, 2001. <*books.google.it*>.

Graña, María Cecilia. «Una reescritura y su traducción: Electra en la niebla de Gabriela Mistral», *Orillas Rivista d'ispanistica*, núm. 3, 2014, Università degli Studi di Padova. <*orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_3/11Grana_arribos.pdf*>.

Ibarbourou, Juana de, *Las Lenguas de Diamante* y *El protoidioma en la poesía de Juana de Ibarbourou* por Fredo Arias de la Canal, México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 1998. <*www.hispanista.org/poema/plibros/100/100lbp.pdf*>.

Krynen, Jean. *Mito y teología en "El divino Narciso" de Sor Juana Inés de la Cruz,* Universidad de Toulouse, *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*, El Colegio de México, 1970, pp. 501-505. <*www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc059h4*>.

Lima, Robert, and Juana De Ibarbourou. «The Hunter», *Chicago Review*, vol. 17, núm. 1, Chicago Review, 1964, pp. 35-35, <*doi.org/10.2307/25293823*>.

Lind, L. R., et al. «Leda and the Swan: Yeats and Rilke», *Chicago Review*, vol. 7, núm. 2, 1953, pp. 13-17. <*doi.org/10.2307/25292938*> .

Luna Sellés, Carmen. «Desmontado a Juana de Ibarbourou y de América», *Línguas&Letras*, vol. 17, núm. 38, 2016/01/01. < *www.researchgate.net/publication/311357821_Desmontado_a_Juana_de_Ibarbourou_y_de_America*.

Paraboschi, Francesca. «L'«Ophélie» di Rimbaud e le Ofelie di Rodenbach», *ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LVII, fascicolo I, enero-abril 2004. <*www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-04-I-12-Paraboschi.pdf*>.

Rialland, Ivanne. «La mythocritique en questions», *Acta fabula, Revue des Parutions*, vol. 6, núm. 1, 30 marzo 2005, <*www.fabula.org/acta/document817.php*.

Rossi, Annunziata. «Eugenio Montale en dos tiempos. De huesos de sepia a las ocasiones», *Revista de la Universidad de México*pp. 29-43. <*studylib.es/doc/6355264/de-huesos-de-sepia-a-las-ocasiones*>.

Sandoval, Sergio Andrés. «La tragedia griega en la poesía de Gabriela Mistral: lecturas abiertas de Antígona y Electra en la niebla», *Cuadernos de Aleph*, núm. 4, 2012, Universidad Nacional de Colombia.

Titiev, Janice Geasler. «The Poetry of Dying in Alfonsina Storni's Last Book», *Hispania*, vol. 68, núm. 3, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1985, pp. 467-73, <*doi.org/10.2307/342440*>.

Topete, José Manuel. «La Muerte Del Cisne (?)», *Hispania*, vol. 36, núm. 3, 1953, pp. 273-77. <*doi.org/10.2307/335093*>.

Torres, María Inés de. «La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo», *Revista de la Biblioteca Nacional*. 06/07, 2012. < *bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/30466/1/La_raiz_salvaje_Juana_Ibarbourou.pdf*>.

Ward, Thomas. «El pensamiento religioso de Rubén Darío. Estudio de "Prosas profanas" y "Cantos de vida y esperanza», *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm. 146-147, enero-junio 1989, pp. 363-75. <*revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4565/4732*>.