

Albricia y albedrío. La aventura de la consciencia en Elsa Morante, poeta

Grace and free will. The adventure of consciousness in Elsa Morante, poet

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.2218

Claudio Gaete Briones 

Instituto Chileno Francés de Cultura, Concepción, Chile
gaetebriones@gmail.com

Recibido: 23 marzo 2026 / Aceptado: 14 abril 2026

RESUMEN

En este artículo se analiza *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), de Elsa Morante, como una poética de la salvación entendida no en sentido confesional, sino antropológico y político. A partir de la oposición entre los *Felici Pochi* y los *Infelici Molti*, se examina la crítica morantiana a la irrealidad producida por las estructuras de poder y por la interiorización del miedo. La figura de Edipo, releída en clave moderna, y el motivo cervantino del encantamiento permiten pensar la salvación como desenmascaramiento. En este marco, la infancia, en lugar de ser una idealización ingenua, se revela como el símbolo de una relación no instrumental con el mundo, fundada en el juego, la gratuidad y la atención. El imperativo evangélico de “hacerse como niños” corresponde a una exigencia ética dirigida a los adultos. La poesía, finalmente, construye un modo de integración que libera tanto al sujeto como a la comunidad de los “monstruos” de la historia.

Palabras clave: Elsa Morante, infancia, poética política, salvación

ABSTRACT

This article analyzes Elsa Morante's Il mondo salvato dai ragazzini (1968) as a poetics of salvation understood not in a confessional sense, but rather in anthropological and political terms. Starting from the opposition between the Felici Pochi (the happy few) and the Infelici Molti (the unhappy many), it examines Morante's critique of the unreality produced by power structures and the internalization of fear. The figure of Oedipus, reread in a modern key, and the Cervantes-inspired motif of enchantment allows us to conceive salvation as an act of unmasking. Within this framework, childhood, rather than a naive idealization, emerges as the symbol of a

non-instrumental relationship with the world, grounded in play, gratuity, and attention. The evangelical imperative to “become like children” corresponds to an ethical demand addressed to adults. Poetry, finally, constructs a mode of integration that frees both the individual subject and the community from the “monsters” of history.

Keywords: *childhood, Elsa Morante, political poetics, salvation*

A la memoria incalculable de cada niño muerto en las guerras de nuestro tiempo.

Per fare, come per comprendere, l'arte, una cosa è, prima di ogni altra, necessaria: avere conservata in noi la nostra infanzia; che tutto il processo della vita tende, d'altra parte, a distruggere. Il poeta è un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso, diventato adulto.¹

Umberto Saba (2011)

Yo corrí tras la albricia en mi valle de Elqui, gritándola y viéndola en unidad. Puedo corregir en mi seso y en mi lengua lo aprendido en las edades feas —adolescencia, juventud, madurez—, pero no puedo mudar de raíz las expresiones recibidas en la infancia. Aquí quedan, pues, esas albricias en singular...

Gabriela Mistral (1946)

INTRODUCCIÓN

La vida corpórea de Elsa Morante comienza el 18 de agosto de 1912 y se cierra a la edad de 73 años, el 25 de noviembre de 1985, es decir, atraviesa gran parte del siglo xx. *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), del que no tenemos noticia que exista aún una versión íntegra en castellano, es el segundo de los dos libros de poesía que escribió. Conviene tener presentes los libros que componen su obra narrativa y poética: *Le bellissime avventure di Caterí dalla trecciolina* (relato infantil, 1942; revisado y ampliado bajo el título de *Le straordinarie avventure di Caterina*, 1959); *Il gioco segreto* (colección de cuentos, 1941); *Menzogna e sortilegio* (novela, 1948); *L'isola di Arturo* (novela, 1957); *Alibi* (poesía, 1958); *Lo scialle andaluso* (colección de cuentos, 1963); *Il mondo salvato dai ragazzini* (poesía, 1968); *La Storia* (novela, 1974); y *Aracoeli* (novela, 1982). A ellos se suman la publicación

¹ Todas las traducciones que aparecen en este artículo son propias. En ciertos casos, y debido a la transparencia del italiano, se optó por no hacer la traducción. “Para crear y para comprender el arte hay una cosa que, antes que ninguna otra, es necesaria: haber conservado en nosotros la infancia, que todo el proceso de la vida tiende, por lo demás, a destruir. El poeta es un niño que, ya adulto, se maravilla ante las cosas que le ocurren” (2011, p. 13).

póstuma de sus diarios (1989) y la recopilación de sus ensayos aparecidos en diversos medios entre las décadas de 1950 y 1970, bajo el título de *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* (1987).

Publicado los primeros meses de 1968, *Il mondo salvato dai ragazzini* coincide, desde varios puntos de vista, con los movimientos antitotalitarios y antibelicistas que tuvieron lugar ese año, en los que los jóvenes tuvieron un rol primordial. Esta colección de poemas y canciones está dirigida, en palabras de su autora, “all’unico pubblico che oramai sia forse capace di ascoltare la parola dei poeti” (2020, p. 223).² Su estructura es la siguiente:

Parte prima: Addio

Parte seconda: La commedia chimica

I. La mia bella cartolina dal paradiso

II. La sera domenicale

III. La serata a Colono

IV. La smania dello scandalo

Parte terza: Canzoni popolari

I. La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti

1. Introduzione esplicativa

2. Parentesi. Agli F.P.

3. Agli I.M.

II. Il mondo salvato dai ragazzini

1. La canzone della forza

2. La canzone di Giuda e dello sposalizio (comprendente pure la canzone clandestina *della Grande Opera*, con la Cronistoria del Pazzariello)

3. Canzone finale della stella gialla detta pure La Carlottina.

Congedo

Organizaré la lectura a partir de los tres ejes semánticos que estructuran el título, formulado en construcción pasiva: *el mundo* aparece como sujeto gramatical, aunque corresponda al objeto de la acción de *salvar*; mientras que el agente, *los niños*, se introduce al final de la frase, produciendo un desplazamiento del foco hacia lo salvado, antes de revelar quién realiza la acción. Subraya, por tanto, la condición amenazada del *mundo*; convierte a los *niños* en agentes inesperados de una *salvación* no religiosa; y sugiere por último una inversión del orden adulto: los

² “Al único público que quizás sea todavía capaz de escuchar la palabra de los poetas”.

débiles rescatan aquello que los fuertes han arruinado. El mundo, desintegrado por la historia adulta, solo puede ser redimido desde una instancia exterior a esa lógica: la niñez.

EL MUNDO

El poema “Agli I.M.” nos sitúa en un momento preciso de la historia: “Anno 1967 dopo Cristo. / Secolo Ventesimo. Era atomica. / A quanto pare, d’anno in anno / i Felici Pochi diventano sempre più pochi / e sempre più infelici” (Morante, 2020, p. 123).³ Los acrónimos antitéticos —F.P: *Felici Pochi*; I. M.: *Infelici Molti*— nos colocan de inmediato en la estela de Stendhal en *La chartreuse de Parme* (2006). Volveremos a ello. Este manifiesto poético y político que es “La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti” (Morante, 2020), irradia desde una distinción literaria en la que se combina lo político (rebeldía versus conformismo), lo psicológico (emancipación del sujeto que sabe que puede versus el sujeto que se autodefine impotente y determinado) y lo poético (la felicidad de un decir que critica la irrealidad para restablecer la realidad, en contraposición a un lenguaje redactado, simple reproducción de contenidos preestablecidos).

“[I] Felici Pochi sono indescrivibile. / Benché pochi, / ne esistono d’ogni razza sesso e nazione / epoca età società condizione / e religione” (p. 115).⁴ Esta posibilidad de liberación, sean cuales sean las condiciones, se niega a conceder poder absoluto al determinismo. Por eso el poema desafía a los I.M. e impugna su complicidad con el orden de injusticia: “Non sapete che a lungo andare / la servitù non è più necessità / nè fatalità nè virtù ma / vizio” (p. 131).⁵

La infelicidad proviene fundamentalmente de ser “troppo triste e troppo uguali”, es decir, de las dinámicas institucionales de normalización y uniformización. En lo tocante al individuo, surge del triunfo de una psicología dominada por la sensación constante de peligro, que prevalece por sobre el valor de intentar la diferencia y de ejercer el derecho a la alegría. De ahí que “La felicità degli Infelici Molti / non è allegra! non è mai allegra!” (p. 123).⁶

³ “Año 1967 después de Cristo. / Siglo xx. Era atómica. / Al parecer, año tras año / los Felices Pocos se vuelven cada vez más pocos / y cada vez más infelices”.

⁴ “[Los] Felices Pocos son indescriptibles. / Aunque pocos, / los hay de toda raza sexo y nación, / época edad sociedad clase / y religión”.

⁵ “¿No saben que, a la larga, / la servidumbre ya no es necesidad / ni fatalidad ni virtud, sino / vicio?”.

⁶ “La felicidad de los Infelices Muchos / no es alegre, ¡nunca es alegre!”.

Hablando de la pobreza estética del vestuario, de la falta de gracia en el vestir, Morante dice que “l’austerità sbarra sovente il camino della cortesia, della gaiezza e di altre virtù. Oh, Austerità, quanti peccati si commisero in tuo nome!” (2025, p. 24).⁷ Es importante entender el sentido del lema “Felices Pocos”, que se refiere a que esta felicidad no es el resultado del privilegio político o socioeconómico, sino que es expresión de la gaya ciencia, el saber alegre de la poesía, como cuando se dice que tal frase o giro es una “expresión feliz”. Asimismo, muestra el valor psíquico y moral que tiene, en el plano de la creación literaria, pero también de la vida cívica, la ligereza, una cierta frivolidad incluso. La cita que acabamos de leer proviene, de hecho, de un ensayo titulado “Difesa di una certa frivolezza / nell’abito virile, / contro i pericoli dell’austerità”⁸ —lo transcribo dividido por barras, pues no se puede excluir que la presentación del título en tres líneas constituya una manera de proponer su lectura como si se tratara de versos—. La *gioconda*, la alegre creatividad en el vestir se vuelve así estructura fractal del conjunto social; una simple corbata colorida, por ejemplo, escribe Morante, “essa è l’ultimo ponte fra l’uomo e la fantasia; è l’ultimo fossato fra l’uomo e la barbarie” (p. 25).⁹

Los F.P. serían accidentes del movimiento perpetuo, “semi originari del Cosmo” (2020, p. 116),¹⁰ capaces de germinar en cualquier terreno. Zambrano pareciera entregarnos una explicación de esta intuición de Morante, en el libro *Claros del bosque* (1986), significativamente dedicado “en memoria de Araceli”, su hermana, junto a quien conoció y estableció amistad con la escritora italiana durante el exilio de ambas en Roma en las décadas de 1950 y 1960. Es sabido que el título de la última novela de Morante se inspira en parte en Araceli Zambrano. En *Claros del bosque* leemos:

Y la medida de la inocencia del corazón, de cada corazón, daría, si medida de ella pudiese haber, la diversidad de las presencias que ante ese corazón presenta la riqueza del mundo, y aun el esplendor de lo que nombramos universo.

Ya que hay una íntima, insoluble correlación entre inocencia y universalidad. Solo el hombre dotado de un corazón inocente podría habitar el universo. (2002, p. 75)

⁷ “La austeridad suele cerrar el camino a la cortésia, la alegría y otras virtudes. ¡Oh, Austeridad, cuántos pecados se han cometido en tu nombre!”.

⁸ “Defensa de cierta frivolidad / en el atuendo viril, / contra los peligros de la austeridad”.

⁹ “Ella es el último puente entre el hombre y la fantasía; es el último foso entre el hombre y la barbarie”.

¹⁰ “Semillas originarias del Cosmos”.

El origen del acrónimo F.P. se encuentra en la frase de cierre de *La chartreuse de Parme*: “To the happy few”, cita que Stendhal toma a su vez de la novela *The vicar of Wakefield* (1766) del escritor irlandés Goldsmith. Es ella la cifra de la sensibilidad y la energía que caracterizan al héroe romántico. *La chartreuse* estaría dirigida a aquellos lectores que compartan ese corazón enérgico. El profesor Kerlouégan sostiene que Stendhal, al situar su novela bajo el signo de la fogosidad y de la pasión, se proponía “faire un pied de nez à la grisaille parisienne et à la bassesse de la vie politique française” (2006, p. 622). No descuidemos que la expresión francesa “faire un pied de nez” denomina un gesto infantil de burla y desafío a la autoridad, podría decirse que universalmente conocido y que en castellano antiguo se conoce como “hacer la higa”: pulgar en la nariz y los otros cuatro dedos abiertos y moviéndose.

Lo que Morante entiende por mundo no es tan solo un determinado escenario sociológico y político más bien ominoso, sino particularmente la relación que existe, por molecular que esta sea, entre el individuo y el mundo que este, a su manera y en su medida, contribuye a constituir. No hay margen para la indiferencia. En una anotación de una agenda de 1964 citada por Rosa en su libro *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziere*, la propia novelista incide en esta indisociabilidad: “non essere io, ma tutti gli altri tutto il resto. Non separare. Essere tutti gli altri passati presenti futuri vivi e morti [...] Unica *felicità* possibile: non essere *sé*, ma *tutti*?” (1995, p. 223).¹¹

En su ensayo “Sul romanzo”, Morante escribe que “il romanzo è, in se stesso, la *proiezione di una psicologia nel mondo*. Lo è quando intreccia favolisticamente delle vicende, non meno di quando si ferma a esaminare, in termini di analisi psicologica, le coscienze e le relazioni umane” (2025, p. 53).¹² Una obra —y esta consideración es análogamente aplicable a las obras poéticas— puede ser más fabuladora o más psicológica, más volcada a la representación o más ensayística, más subjetiva o más objetiva, pero en última instancia estas diferencias son para Morante superficiales frente a la “diversa *psicologia* che distingue ogni autore di romanzi da un altro, come ogni uomo da un altro” (p. 53).¹³ De lo que va es de la íntima cualidad de su relación con el mundo.

¹¹ “No ser yo, sino todos los demás todo lo demás. No separar. Ser todos los demás pasados presentes futuros vivos y muertos [...] Única *felicità* posible: no ser *uno mismo*, ¿sino *todos*?”.

¹² “La novela es, en sí misma, la *proiección de una psicología en el mundo*. Lo es tanto cuando entrelaza de manera fabulosa unas vicisitudes como cuando se detiene a examinar, en términos de análisis psicológico, las consciencias y las relaciones humanas”.

¹³ “Diversa psicología que distingue a cada autor de novelas de otro, como a cada hombre de otro”.

A la Carlottina, la muchacha berlinesa de catorce años que protagoniza en primera persona —el carácter narrativo y dramático de la pieza es patente— el último poema de *Il mondo*, le extraña que un bando publicado por el “Re dei Tedeschi”, “un certo Hitler”, prevea la desobediencia de los judíos y no, en cambio, la de los arios, como si se supusiera el acuerdo tácito de todos ellos. Entonces sobreviene no un programa revolucionario, pero sí algo más esencial que ello: la rebeldía. La distinción, ya clásica, que Albert Camus establece en *L’homme révolté* (2016) entre rebeldía y revolución resulta aquí iluminadora: la rebeldía mantiene encendida la pureza del gesto reivindicatorio de lo humano, mientras que la revolución, *hélas*, no puede dejar de ser lo que es, un giro de 360° que invierte la estructura de dominación sin cancelarla, en ocasiones incluso agravándola.

Las bombas y la inminencia de las bombas conforman “il nostro tesoro atómico mondiale” (Morante, 2025, p. 83), la condición fundamental de nuestra época, pero no en calidad de causa potencial de la desintegración, sino como una manifestación misma de este desastre, ya activo en la consciencia. El arte, en cambio, es exactamente lo contrario de la desintegración, porque:

la ragione propria dell’arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso como mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l’integrità del reale, o in una parola, la *realtà*. (pp. 83-84)¹⁴

Pero si en el *Edipo en Colono* de Sófocles (1990), el Coro expresa todavía una consciencia del pueblo, en particular la voz de los ancianos, en “La serata a Colono” el Coro no hace más que repetir frases hechas e inconexas, es en cierta forma una voz demencial: “Su quattrocentocinquanta concorrenti... Io non devo pensare non devo pensare non devo pensare —Buon giorno come va? —Buon giorno come va? —Fuoco! —Bisogna scrivere tutti i numeri in cifre romane —Ho comprato un nastro rosso”, etc. (2020, p. 48), en la que, hecha trizas, se deja entrever, sin embargo, la historia: “a tlattelolco / il fuoco si fa nero” (p. 49),¹⁵ incluso si esta referencia es en rigor un fruto premonitorio de la multiplicidad, ve-

¹⁴ “La razón propia del arte, su justificación, su único motivo de presencia y de supervivencia, o, si se prefiere, su función, es precisamente esta: impedir la desintegración de la consciencia humana en su cotidiano, agotador y alienante uso como mundo; restituirle continuamente, en la confusión irreal, fragmentaria y gastada de las relaciones externas, la integridad de lo real o, en una palabra, la realidad”.

¹⁵ “En Tlatelolco / el fuego se hace negro”.

locidad y sensibilidad históricas que fabrican el libro. Ya hemos recordado que la obra aparece a comienzos de 1968, mientras que la matanza de Tlatelolco ocurre el 2 de octubre de ese año. Por lo demás, una nota de la propia autora advierte que esa cita y algunas otras provienen de antiguos cantos aztecas (p. 217). El del Coro de “Anochecer en Colono” es el lenguaje de una consciencia desintegrada, contaminado por la violencia, el poder y la burocracia: documentos de la O.P. —es decir, de la *Ordine Pubblico* (Orden Público), probablemente informes o registros policiales—, así como materiales procedentes de campos de concentración y discursos políticos y militares. Además, se nutre de estratos dispares de la historia cultural: Sófocles, un viejo blues de forzados, el Himno hebreo de los muertos, ciertas instrucciones para reclutas, la Biblia, los Vedas.

La incoherencia del Coro, que yuxtapone frases históricas, solemnes o arcaicas, algunas de ellas al borde de lo incomprensible, viene explicitada por la didascalia misma de la obra: “l’intonazione è del tutto arbitraria e illogica” (p. 56). De modo similar, más adelante “La canción clandestina de la Gran Ópera” presenta la violencia y el absurdo de la historia contemporánea, caracterizada por esa amenaza permanente de total desintegración que conocemos como era atómica. Y aun así, en su visión de la ruina de la historia, Edipo canta. Es lo que indica la didascalia: “*seguitando a cantare*” (p. 57), detalle significativo, pues la melodía de este canto no está definida por la obra y porque, si el personaje canta esta desgracia redoblada por la ausencia total de sentido, su propio canto es una manera de inyectarle uno, el del sufrimiento humano. Leamos, o como la obra pide, escuchemos:

*Adesso io non so più se questa scena identica del mio male
sia memoria di qualcosa che ho già visto
o presagio di qualcosa che devo ancora vedere.
Non so se la peste sia conseguenza dell’infamia, o sua causa, o suo pretesto, o un suo
sogno.
Non so se Laio abbia colpa di Edipo, o Edipo del padre, o Giocasta abbia la colpa,
né se questa vecchiaia che qui piange sia Laio, o Edipo, o la madre, o tutti loro, o
tuttigli altri.
Forse, io sono il corpo d’ogni antenato e d’ogni progenitura
il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali
e lo sciame infesto di tutte le contaminazioni.
È vero che questo teatro maligno di mezzogiorno
che mi fa turbinare nella sua girandola ininterrotta
forse non è che una fabbrica illusionista della insania senile*

*e davanti a me non c'è altro che un ghirigoro senza senso
disegnato su un muro d'ospedale da un alienato.
Però il dolore è certo.
È la mia presenza. È mio.
Io non sono uno che assiste al dolore
di un tale Edipo. Sono io
questo dolore... (pp. 58-59)¹⁶*

El Áyax de Sófocles ya se lo decía a su hijo, tras descubrir que ha sido ignominiosamente engañado por Atenea, diosa favorecedora de Odiseo, y que así burlado ha masacrado a un rebaño creyendo que se trataba de sus propios enemigos: “Εν τῷ φρονεῖν γὰρ μηδὲν ἥδιστος βίος”,¹⁷ (1990, p. 48).¹⁸ El principio trágico de que la ignorancia protege del sufrimiento, el cual, sin embargo, es preciso encarar si lo que se busca es la integración de la consciencia y no su anonadamiento. El sufrimiento —y anhelamos que no solo eso— es lo que los seres humanos compartimos.

“Dolore e beatitudine —gli altri e me stesso / tutti questi nomi sono differenze fittizie / ch’io posso invertire e mutare quando voglio. Posso chiamare la veglia dormire; me stesso Legione, / e gli altri Pedenfiato” (Morante, 2020, pp. 59-60). Este último, un guiño directo al nombre Edipo (Οἰδίπους), que significa justamente “pie hinchado”: *oid-* (de οἰδέω, hinchar) + *pous/pod-* (pie). Todos de alguna manera, la legión entera, comparten esta malformación o esta herida que hacen del dolor un componente insoslayable de todo movimiento consciente. Lo restante cae bajo la sospecha de las máscaras.

Morante privilegia aquellos libros que permiten el encuentro con personajes vivos, aunque imaginarios, y que relatan vivencias humanas, pues el más grave

¹⁶ “Ahora ya no sé si esta escena idéntica de mi mal / es memoria de algo que ya he visto / o presagio de algo que todavía debo ver. / No sé si la peste sea consecuencia de la infamia, o su causa, o su pretexto, o un sueño suyo. / No sé si Layo tenga la culpa de Edipo, o Edipo del padre, o Yocasta sea la culpable, / ni si esta vez que aquí llora sea Layo, o Edipo, o la madre, o todos ellos, o todos los demás. / Tal vez yo sea el cuerpo de todo antepasado y de toda descendencia, / el lugar ciego y fijo de todas las rotaciones temporales / y el enjambre infesto de todas las contaminaciones. / Es verdad que este teatro maligno del mediodía / que me hace girar en su incesante remolino / acaso no es más que una fábrica ilusionista de la demencia senil / y ante mí no haya otra cosa que un garabato sin sentido / dibujado en un muro de hospital por un alienado. / Pero el dolor es cierto. / Es mi presencia. Es mío. / Yo no soy alguien que asiste al dolor / de un tal Edipo. Soy yo / este dolor...”

¹⁷ “Pues en el pensar nada, más agradable es la vida”.

¹⁸ Esta frase, en su desesperación, es interpretada por el humanismo clásico justamente en su sentido opuesto, es decir, como reivindicación de la dignidad humana a través de la consciencia activa. Era una de las frases pintadas en la biblioteca de Montaigne (2009, p. 244).

problema de cada ser humano es, tal como lo escribe en su ensayo “I personaggi”, “il problema di suoi rapporti con la realtà” (2025, p. 26), excepción hecha de la gran lírica, precisa, la que, por gracia, nos extrae del mundo de los problemas. Aquí está de nuevo la misma llave: la poesía se define por esa capacidad para resolver los problemas existenciales *por arriba*, mediante la solución mágica del niño que nos permite volver a estar presentes y atentos a lo que sucede, mientras que la historia en la que se desviven los adultos es el sortilegio y la mentira que desrealiza o vacía el presente. La entrada en la vida adulta de la historia conlleva una barbarie, una muerte simbólica. Antes de eso, “tu e io siamo uno solo / né uomo né donna, un’allegria impubertà senza storia, / finché ci dividono, per chiamarci alla loro strage. [...] Noi siamo meno che umani, puri / dal vizio della morte”, escribe en “La smania dello scandalo” (2020, p. 99).¹⁹

La disposición para lo absoluto le estaría negada al hombre moderno, al que no le queda otra vía que la de los relativismos o perspectivismos, incluso en ámbitos científicos en los que se impone la fragmentariedad de las teorías, pero no sería este el caso de los niños, o de cualquier sujeto por algún motivo excluido del sistema esterilizador. Incluso, piensa Morante, si admitiéramos (equivocamente) que los griegos antiguos creían en una realidad absoluta, semejante creencia le estaría vedada al sujeto moderno, a menos que se tratase —idealización mediante— de un analfabeto o de un salvaje.²⁰

“persona umana” significa: *avventura cosciente nel mondo reale, immaginazione, esigenza disperata di verità, religione del futuro e della testimonianza*. Aggiungerei: *necessità di riconoscersi nella bellezza*, ma non voglio spaventare tanti miei amici con la parola *bellezza*, che a loro fa paura. (2025, p. 60)²¹

Las respuestas a las preguntas angustiantes de la época, cuando combinan razón e imaginación, pueden dar paso a una verdad poética. Por esto, la censura sería todavía más obscena que cualquier pornografía, pues le arrebataría al ser humano su albedrío, “la libertà della scelta” (p. 77). Una vez más, el hecho que define el presente y que nadie puede ignorar es que vivimos en la era atómica, cuyo significado existen-

¹⁹ “Tú y yo somos uno solo, / ni hombre ni mujer, una alegre impubertad sin historia, / hasta que nos separan para llamarnos a su matanza. [...] Somos menos que humanos, puros / del vicio de la muerte”.

²⁰ Véase Morante (2020, p. 54).

²¹ “‘Persona humana’ significa: *avventura cosciente en el mundo real, imaginación, exigencia desesperada de verdad, religión del futuro y del testimonio*. Agregaría: *necesidad de reconocerse en la belleza*, pero no quiero asustar a tantos amigos míos con la palabra *belleza*, que los atemoriza”.

cial, sin embargo, es las más de las veces reprimido. Dimensión latente de la cultura hodierna que excede la consciencia porque imaginarla resulta simplemente devastador. Instala una *psicología de la amenaza política y del miedo* (Lira y Castillo, 1991) que subsiste como un ruido blanco, como un *estruendo mudo*: “La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea” (p. 77).

Si el poeta no se evade de la realidad y consigue en cambio transformar el horror en una palabra verdadera, entonces el acto mismo de escribir se vuelve un gesto de confianza en el sentido, en la comunicación, en la posibilidad de respuesta.

Emerge entonces desde el sistema social así concebido una lisonja hipócrita hacia el artista, concebido como su adversario crítico y su centro sensible, en una palabra: como una consciencia que no cesa. ¿Cómo entender que dicha lisonja (*lusinghe, corteggiamenti*, en la lengua de Morante) enraíce en “un senso di colpa vendicativo” (p. 88)? Si el sistema aplasta, uniformiza y amenaza con destruir, entonces sabe —en algún nivel— que traiciona algo humano. El artista encarna, precisamente, eso que el sistema sacrifica: sensibilidad, singularidad, consciencia. La lisonja nace de esa culpa. Es el gesto del poder que dice halagar al artista, pero al mismo tiempo lo integra, lo neutraliza, lo convierte en figura decorativa, lo institucionaliza. La culpa no se resuelve, sino que se transforma en resentimiento. La venganza consiste en domesticar aquello que lo juzga. El “senso di colpa vendicativo” es entonces doble: culpa por destruir lo humano, y venganza contra quien lo recuerda. El artista, como consciencia que no cesa, es un reproche permanente, y ese reproche despierta agresividad. Morante entiende que la sociedad moderna no soporta la inocencia ni la pureza sin intentar apropiárselas, pero que el sistema necesita al artista como coartada moral. La realidad que la poesía revela constituye siempre un escándalo. En la dimensión política, entonces, la poesía enfrenta el riesgo de absorción; en la dimensión psicológica, la culpa del sistema que se vuelve agresión; y en la dimensión ontológica, el artista, para ser, para cumplir su tarea, ha de dar testimonio de algo irredimible.

SALVAR

La poesía de Morante es, según Fofi, política (*comizio*) y a la vez religión (*predica*) (2020, p. v), y es en virtud de tan alta aspiración, de tan radical exigencia, que debe saber hablarles a todos —“es pantas auda”, cita el Coro de Morante, “dirígete a todos” (2020, p. 56)—, tanto a los niños como a los profesores y, sobre todo, a los analfabetos. Aquí es donde es preciso recordar el epígrafe de Vallejo con que Morante decidió iniciar su novela *La Storia* (2014a): “por el analfabeto a quien

escribo”. El verso proviene del “Himno a los voluntarios de la República” donde, como en la obra de Morante, el combate por la dignidad y la libertad humanas trasciende todo bando, partido e ideología excluyente, llevando en sí indudablemente un elemento fuerte de cristianismo primitivo, pre-eclesiástico, que hace de cada batalla una pasión. Asimismo, el infanticidio antropológico —“O pudore d’una infanzia uccisa / perdonami questa indecenza di sopravvivere” (2020, p. 6),²² dice el final del primer poema de *Il mondo*— vuelve a estar en el corazón de la tragedia: “¡Porque en España matan, otros matan / al niño, a su juguete que se para” (Vallejo, 1961, p. 31).

El corte operado por la selección del verso de Vallejo hace que el *por* se entienda como dedicatoria y motivación profunda de la novela, y a esto ayuda a que se le inscriba sin nombre de autor, el cual aparece reconocido en nota al final del volumen: “Il verso, qui posto come dedica, è da una poesia di César Vallejo” (Morante, 2014a, p. 658). Sin embargo, es preciso recordar el nudo trágico que explica su presencia en el himno de Vallejo. ¿Qué es lo que se debe hacer “por el analfabeto a quien escribo”? En el contexto de la guerra civil española: matar, inmediatamente revertido por un oxímoron en acto dador de vida:

*¡Voluntarios,
por la vida, por los buenos, matad
a la muerte, matad a los malos!
¡Hacedlo por la libertad de todos,
del explotado y del explotador,
por la paz indolora —la sospecho
cuando duermo al pie de mi frente
y más cuando circulo dando voces—
y hacedlo, voy diciendo,
por el analfabeto a quien escribo,
por el genio descalzo y su cordero,
por los camaradas caídos,
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!* (Vallejo, 1961, p. 32)

Edipo en Colono es un viejo huyendo de una guerra civil que enfrenta a sus hijos Etéocles y Polinices. Él no hace el himno a ninguno de los bandos. Polinices recurre a él, pero Edipo le niega su ayuda, pues sus propios hijos lo han exiliado y en

²² “Oh pudor de una infancia asesinada / perdóname esta indecencia de sobrevivir”.

ambos reconoce la ingratitud y la furiosa ambición del poder. “Cercalo —le dice el Coro— / il sosia fuggiasco irriconosibile / l’angelo dall’occhio azzurro-bianco e dalle caviglie alate / il ragazzo dalle suole di vento” (Morante, 2020, p. 80),²³ como si la liberación de su destino pasara por esa transformación hermética y rimbaldiana, ahí están los tobillos alados y ese último verso que es traducción de la frase con que Verlaine aludiera al joven poeta: “l’homme aux semelles de vent”, en *Les poètes maudits* (1920), todo en juego con el significado etimológico del nombre de Edipo. De pie hinchado, de tullido, ha de buscar el modo de pasar a mensajero ágil y ligero.

Una carta médica que lleva su hija informa, a propósito de suelas de viento, que Edipo ha trabajado en “colonie lavoratore... agricolo... Sudamerica” y “che lui tiene una vigna e / un giardino d’aranci e la casa e tutto che se l’è / guadampiato lavorando laggiú allamerica” (p. 42).²⁴

Y en esta infinita travesía en busca de su doble, “quel mio Doppio luminoso” (p. 78), las que él creará pruebas victoriosas no serán más que falsedades tramadas para encantarle (p. 81), un destino quijotesco, tal como lo entiende Morante: “Fantastico, e lettore —lo llama una monja—. Troppi libri leggesti. / Ma per fortuna, basterà un segnetto di croce / à scancellare tutti libri” (p. 88), en flagrante contradicción, dicho sea de paso, con el Coro que apenas unas páginas antes lo ha llamado “principino analfabeta” (p. 79).

La errancia y el sufrimiento pueden ser la ascesis que salva, entendiendo que salvar es en gran medida “smascherare gli imbrogli” (p. 86)²⁵ de la agotadora invasión de irrealidad y que, pese a la insistencia en un lenguaje religioso, esta *gran obra* ha de realizarse “senza i conforti della religione” (“La sera dominicale”, p. 28). Es preciso curar(se de) la fantasía, porque “Nessun miraggio può incontrare un altro miraggio [...] L’unica occasione d’incontrarsi era stata / questo povero punto terrestre” (“Addio”, p. 8).²⁶ En “La serata a Colono”, como en el epígrafe de Vallejo, la imposibilidad trágica viene dada por la guerra civil, puesto que, incluso cuando se trata de una guerra internacional como la que arde de fondo en *La Storia*, toda guerra es en esencia una guerra fratricida. En “Addio”, en tanto, la imposibilidad trágica viene dada por la muerte del hombre amado.

²³ “Búscalo / al doble fugitivo irreconocible / al ángel de ojos blanquiazules y tobillos alados / al muchacho de las suelas de viento”.

²⁴ “En predios agrícolas sudamericanos” y “que él tiene una viña y / un jardín de naranjos y la casa y todo eso se lo / ganó trabajando allá en l’América”.

²⁵ “Desenmascarar los engaños”.

²⁶ “Ningún espejismo puede encontrar otro espejismo [...] La única ocasión de encontrarse había sido / este pobre punto terrestre”.

Rizo paradójico, la propia infancia ha de salvar a la infancia, ¿de qué? De la mentira. Así, en *Menzogna e sortilegio*:

E sebbene voi dobbiate aspettarvi, o lettori, di conoscere attraverso questo libro piú d'un personaggio contagiato dal nostro morbo fantastico, sappiate che il malato piú grave di tutti lo avete già conosciuto. Esso non è altro se non colei che qui scrive: son io, Elisa. (2014b, p. 21)²⁷

Salvar equivale a recuperar la “humana simpatía” (p. 25), y en este último sentido, a superar una cierta misantropía ensimismada, pero también es cierto que la fabulación intenta devolver a la realidad una justicia de la que esta carece: “Solo le mie maschere, queste Hidalghe generose, erano al par di me, amare, e superbe nel vanto, e feroci nello sdegno” (p. 24).²⁸ Su amado es descrito en términos semejantes: “Voglio salvarti dalla strage che ti ruba / e riportarti nel tuo lettuccio a dormire. / Ma tu vergognoso delle tue ferite / mascherei i cammini della tua tana” (“Addio”, 2020, p. 5).²⁹

Morante había propuesto en “I personaggi” tres arquetipos: Aquiles, para quien la realidad se ofrece como frescura natural; Don Quijote, que huye de una realidad repugnante refugiándose en la ficción; y Hamlet que, sin encontrar salida, decide no ser. Elisa pertenece al segundo tipo. Como el caballero cervantino, vive prisionera de ficciones que la degradan y la ennoblecen a la vez.

Así, por ejemplo, si se dejaba llevar por una conversación común, por el interés en el mundo o simplemente por distracción, un fantasma reaparecía: “Simile ad un severo cerimoniere che richiami agli usi di corte una damigella sventata, quel Cavaliere dalla Triste Figura mi ghiacciava sulle labbra il riso e le parole” (p. 24).³⁰ Sobre esta dualidad de la ficción, tan propia del juego y la infancia, Rosa apunta:

solo la finzione costruita con la ‘forza dell’immaginazione’ permette di recuperare il nucleo di verità più riposto per renderlo comunicabile e trasmetterlo agli altri: la ‘menzogna come verità’, per riprendere l’espressione famosa con cui Ricoeur spiega il metodo dell’interpretazione psicanalitica. (1995, p. 13)

²⁷ “Y aunque deban esperar, oh lectores, conocer a través de este libro a más de un personaje contagiado por nuestro mal fantástico, sepan que al enfermo más grave de todos ya lo han conocido. No es otra que quien aquí escribe: soy yo, Elisa”.

²⁸ “Solo mis máscaras, estas hidalgas generosas, estaban a mi altura: amargas, y orgullosas en su vanidad, y feroces en su indignación”.

²⁹ “Quiero salvarte de la matanza que te arrebató / y devolvarte a tu camita a dormir. / Pero tú, avergonzado de tus heridas, / enmascaras los caminos de tu madriguera”.

³⁰ “Como un severo maestro de ceremonias que le recuerda a una damisela descuidada los usos de la corte, aquel Caballero de la Triste Figura me helaba en los labios la risa y las palabras”.

Por eso, como Don Quijote cuando finalmente vuelve a ser tan solo Alonso Quijano —lo que le acarrea la muerte—, así también Elisa, una vez que su madre adoptiva muere y ella se encuentra sola en el departamento heredado, se ve a sí misma como “uno straccione ubriaco, che ritornando in senno dopo i propri delirî di grandezza, riconosce i cenci che lo coprono” (2014b, p. 26).³¹

El libro mismo, son sus propios muertos los que se lo han dictado, o susurrado. Aquellos fantasmas que son la causa de su encierro en una habitación de fábulas, en su cuarto-biblioteca-quijotesca, se presentan a la vez como la llave para salir del encantamiento. No olvidemos que en la novela de Cervantes el encantamiento no es solo un engaño, es en varias ocasiones una burla sufrida por Don Quijote.

Así, por ejemplo, cuando la misteriosa duquesa sin nombre de la Segunda parte le pregunta a Don Quijote si acaso ha tenido nuevas de la señora Dulcinea y si ha podido enviarle “presentes de gigantes o malandrines, pues no podía dejar de haber vencido muchos”, el Caballero de la Triste Figura responde: “Señora mía, mis desgracias, aunque tuvieron principio, nunca tendrán fin. Gigantes he vencido, y follones y malandrines le he enviado, pero ¿adónde la habían de hallar, si está encantada y vuelta en la más fea labradora que imaginar se puede?” (Cervantes, 2015, p. 791). Más adelante Sancho quisiera reanimarlo, darle esperanza en su lecho mortuario: “quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver” (p. 1102). Así también, hacia el final de la primera parte, es un encantamiento fingido el plan que urden el cura y sus compañeros con el objeto de traer de regreso a casa a Don Quijote:

Llegáronse a él, que libre y seguro de tal acontecimiento dormía, y, asiéndole fuertemente, le ataron muy bien las manos y los pies, de modo que cuando él despertó con sobresalto no pudo menearse ni hacer otra cosa más que admirarse y suspenderse de ver delante de sí tan extraños visajes; y luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que sin duda alguna ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender: todo a punto como había pensado que sucedería el cura, trazador de esta máquina. (p. 480)

Por último ejemplo, recuérdese que el nombre mismo de Don Quijote es una ficción, una especie de autoencantamiento por el que, a través de la mucha lectura de novelas de caballería, Alonso Quijano se inventa una nueva identidad mágica.

³¹ “[Me hallo como] un mendigo borracho que, al recobrar la cordura tras sus delirios de grandeza, reconoce los andrajos que lo cubren”.

El hecho de que el encantamiento no sea más que un engaño y una burla, acerca a Don Quijote y Jesucristo, pues, como lo expresa el anónimo *Soneto a Cristo crucificado*, la metamorfosis ridiculizadora —una irónica corona de espinas para el supuesto *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (INRI)— es parte fundamental del homicidio-sacrificio: “Muéveme el verte / clavado en una cruz y *escarnecido*”.

Quizá sean las personas que amaba y ya no están, piensa la joven Elisa, quienes la liberarán de los hechizos narrativos y la curarán de las patológicas leyendas familiares, culpándose a sí mismos por haberla hecho “*ammalare di menzogna*” (p. 29). En “La smania dello scandalo”, una *voz materna* le dice al joven que adolesce: “Guarisci dalla memoria. Sciògliti / da ogni altro domani” (p. 105).³² Esta forma particular de salvación como recuperación del presente encuentra también una formulación filosófica en estas palabras de Zambrano: “El don de ser embebido en el don de la vida, ser y vida sin escisión ni diferencia alguna, pues que todo cuitar viene de que ser y vida se le den por separado al hombre” (2002, pp. 65-66).

El cerebro, piensa el Edipo de Morante, es una máquina astuta que la naturaleza nos ha fabricado, pero que se revela idiota cada vez que nos excluye del espectáculo real para divertirse con nuestros equívocos. Algo de ese escenario prohibido vislumbramos en aquellos momentos en que la máquina capital se avería —en las fiebres, en la agonía— (p. 55).

Salvar no es patrimonio exclusivo de la religión. Es una categoría antropológica amplia que implica salir del daño, del extravío, de la pérdida de sentido o de la amenaza de destrucción. La salvación puede tomar diversas formas: la *redención*, mediante rescate o reparación de una pérdida o culpa; la *gracia* que es recepción precisamente agradecida de un don no merecido, las albricias —“aquello que llega como respuesta a una pregunta no formulada” (p. 94)—; de la *encarnación*, por medio de la cual lo que estaba en el plano de la posibilidad se vuelve presencia efectiva; de la *conversión*, en la que salvar es reorientar la dirección de la vida; la *iluminación*, que permite ver correctamente, entender lo que antes no era más que confusión; el *reconocimiento*, que saca de la invisibilidad y restablece derechos y dignidad; la transformación por la caída o *catábasis* soteriológica —descenso del que se sale transfigurado—; la *supervivencia*, que es la forma más básica de salvación, la que permite seguir existiendo. En todas estas variantes, *salvar* implica una transición desde una condición de pérdida, amenaza o desorden hacia una forma de integración, sentido o continuidad. La diferencia entre religión y secularidad no está en la estructura, sino en la fuente de la transformación (trascendente, interper-

³² “Enfermar de mentira” | “Cúrate de la memoria. Libérate de todo mañana”.

sonal, institucional, psicológica, histórica). Por esto, incluso en sociedades laicas, seguimos usando estructuras soteriológicas, solo que cambiamos los agentes del *salvador*.

El arte da forma a lo informe, trae a la vida de la palabra lo que de lo contrario permanecería en el silencio de la muerte. Y esta transferencia, que es también una conferencia, un diálogo, no puede llevarse a efecto si no es cumpliendo con una ley fundamental, cree Morante, la de brindar amor, una simpatía amorosa que enternece y magnifica a cada ser viviente, tal como lo escribe en su ensayo sobre *Il canzoniere* de Umberto Saba, único modo de conferir a cada cosa “un sentimiento definitivo di gratitudine e di perdono” (Morante, 2025, p. 42). La pareja mentira-sortilegio podríamos *desencantarla* y daríamos con gratitud-perdón. La reivindicación de la simpatía con la afectividad y la fragilidad de lo viviente. La poesía salva, en el sentido de la transmisión y de la protección, salva para la sociedad, sin fronteras de uniformización, los valores de la vida:

Come i protagonisti dei miti, delle favole e dei misteri, ogni poeta deve attraversare la prova della realtà e dell'angoscia, fino alla limpidezza della parola che lo libera, e libera anche il mondo dai suoi mostri irreali. E in questa coraggiosa traversata ogni poeta è un pioniere, perché il dramma della realtà non ha termini, ed è sempre un altro. (p. 45)³³

La expresión *la poesía salva* equivale así a un conocimiento nuevo, a una ciencia alegre. La forma poética materializa lo arduo de la existencia; no hay un mensaje prefabricado que el lenguaje vendría simplemente a envolver en un gesto retórico. La escritura alumbra: engendra y esclarece, no de una vez y para siempre —*il dramma è sempre un altro*, subraya Morante—, sino cada vez que cumple esta travesía angustiosa de lo real. Su oficio de libertad no está completo sin una liberación de los supuestos monstruos de la deshumanización. La compleja y fina ambivalencia de este proceso emancipatorio estriba en que la narrativa que desrealiza se ha de confrontar no un objeto de naturaleza diferente, sino precisamente otra narrativa. Los protagonistas heroicos de los mitos son tan ficcionales como los monstruos; salvo que, a diferencia de estos, cristalizan el valor de enfrentar la realidad, desmontando sus mentiras y venenos, con la intención de volverla más humana.

³³ “Como los protagonistas de los mitos, de las fábulas y de los misterios, todo poeta debe atravesar la prueba de la realidad y de la angustia, hasta alcanzar la limpidez de la palabra que lo libera y libera también al mundo de sus monstruos irreali. Y en esta valerosa travesía todo poeta es un pionero, porque el drama de la realidad no tiene término y es siempre otro”.

LOS NIÑOS

Literal y simbólicamente, el agente de esta salvación poética y política del mundo son los niños. El mundo se *redime* cada vez que la intrincación entre violencia y poder se desata y recuperamos a un tiempo el presente y a los otros. Los niños le imprimen una *gracia* sin porqué, una belleza descontaminada e insobornable. Los niños *encarnan* el potencial de acción y relación de una nueva generación. Representan un cambio de rumbo que *convierte* el desvío en una especie de resurrección del cadáver del camino. Son la *iluminación* que revela al fin lo que no había dejado de asomar ante los ojos ofuscados. Hacen visible lo pequeño, lo frágil, lo obliterado; lo elevan hacia su *reconocimiento* en el lenguaje. Son la esperanza de que, tras el *descenso* en el infierno de las guerras relámpago y las lentas hambrunas físicas y mentales, vuelva a emerger un mundo que sí sea lugar común y diverso. Pero para que el mundo sobreviva, no tan solo como simple estadística demográfica sino a la vez como biosfera y como horizonte cultural de humanización, es preciso que al leer el título del poemario de Morante no atribuyamos con demasiada literalidad el rol activo de la salvación a los niños, y que comprendamos más bien que la obra simboliza esta toma de consciencia por parte de los adultos de la urgencia de recuperar en sí mismos y en su conducta concreta las cualidades salutíferas de la niñez, es decir —gracias al rizoma etimológico—, aquello que trae salud y que a su vez produce salvación, aquello que restablece y preserva la integridad.

La bendición de la niñez, piensa Morante, reside en que esta sabe que incluso el deseo de paraíso es servil y que el juego es divino porque, en su esencia, antes de ser secuestrado por la competitividad, no hay en él promesa ni esperanza de ganancia (2025, p. 119). Al contrario, desencadena una desprogramación libérrima y brutal, brutal en el sentido de maravilloso, porque la irracionalidad tiene eso: puede ser estupidez y hasta maldad, pero también es la llave que desprograma, que hace saltar por los aires todas las cerraduras, todos los candados. “La canzone clandestina della Grande Opera”, lo declara su propia autora, es “un testo assurdo, storpio, sconnesso, sgangherato, / né filosofico né scientifico né educativo né ameno né pornografico né edificante né rivoluzionario / né commedia né tragedia né parodia né farsa / privo di senso comune e di Morale / senza capo né coda” (2020, p. 183).³⁴

La contradicción es su naturaleza más íntima, de ahí que lo que se ve por un lado desmiente lo que entretanto se ve por el otro. El espectador más optimista y

³⁴ “Un texto absurdo, cojo, inconexo, incoherente / ni filosofico ni científico ni educativo ni ameno ni pornográfico ni edificante ni reaccionario ni revolucionario / ni comedia ni tragedia ni parodia ni farsa / carente de sentido común y de Moraleja / sin patas ni cabeza”.

visionario es, por tanto, una especie de *historiador-reportero*, aquel que relata los hechos en caliente, pero no solo eso, es también el que “affronta una manovra rischiosa e faticosa / cambiando posto via via finché dura lo spettacolo / lungo l'intero perimetro della scena” (p. 183).³⁵ De lo que se trata es de tener presente, de asir en la memoria del presente, todas las perspectivas contradictorias que ofrece la Gran Obra de la niñez.

Pero a quien accediese a esa visión simultánea, a quien pudiera ver todos sus lados a la vez, nadie le creería: “chi gli darebe ascolto?! Anzi, chi gli perdonerebbe” (p. 184). ¿Y en qué se sintetiza esta revelación? En que “tutto questo / in sostanza e verità / non è nient'altro / che un gioco” (p. 183).³⁶ Mismo refrán subversivo y epifánico que el niño Useppe, en el corazón de *La Storia*, escuchará cantar a un par de jilgueros junto a un río:

Più che un dialogo, veramente, la loro era una canzonetta, composta di un'unica frase che i due si rimandavano a vicenda, alternandosi a salti su due rami, uno più basso e uno più alto, e segnando ogni ripresa con gesti vivaci della testolina. Essa consisteva in tutto di una dozzina di sillabe, cantate su due o tre note —sempre le stesse salvo impercettibili capricci o variazioni— a tempo di allegretto con brio. E le parole (chiarissime agli orecchi di Useppe) dicevano esattamente così:

È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo! (2014a, p. 269)³⁷

Volviendo a *Il mondo*, después del refrán se oye, digamos, una canción, un estribillo: es una partitura que se intercala sin mención alguna a su título, a la letra o a su autor. El texto obliga al solfeo o, en su defecto, a su lectura mediante un instrumento musical, ¿y qué es lo que descubrimos? Una melodía que casi todo el mundo hispanohablante y más allá conoce: “Ay ay ay ay canta y no llores, porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones”, la canción de Quirino Mendoza y Cortés (1882). Pero es tan solo la melodía, de la letra no hay rastro.

³⁵ “Enfrenta una maniobra arriesgada y agotadora / cambiando de puesto poco a poco mientras dura el espectáculo / a todo lo largo del perímetro de la escena”.

³⁶ “¿Quién le prestaría atención?, ¿quién se lo perdonaría?” | “todo esto / en sustancia y verdad / no es otra cosa / que un juego”.

³⁷ “Más que un diálogo, la suya era en verdad una canción, compuesta por una sola frase que ambos se enviaban desde cerca, alternándose a saltos sobre dos ramas, uno más abajo y otro más arriba, y marcando cada vuelta con rápidos gestos de la cabeza. La frase consistía en total en una docena de sílabas, cantadas en dos o tres notas, siempre las mismas salvo imperceptibles caprichos o variaciones, en tempo de allegretto con brio. La letra (clarísima para los oídos de Useppe) decía exactamente así: ¡*Es un juego un juego todo es un juego!*”

No hace falta, viene a la memoria de forma inmediata apenas hemos leído esos dieciséis compases en llave de sol, con bis (2020, pp. 185-186).

Pero esta alegría mexicana o este allegretto con brio no siempre es cosa fácil. En *Menzogna e sortilegio*, la joven a quien la muerte prematura de sus padres ha vuelto en extremo tímida y fóbica, pues la gran necesidad de afecto la hace susceptible de decepción y daño a la más mínima grosería o desdén, esa joven no es entonces, al menos no en apariencia, una de las *Felici Pochi*: “chi fugge per amore non può trovar quiete nella solitudine; e si può intendere facilmente quanto, in simile stato, io fossi infelice” (p. 20).³⁸ Esta progresiva reclusión y —permítaseme el neologismo— fantasmaticización de los otros, es lo que la joven Elisa (nombre al que por cierto solo sobra una letra para coincidir con el de la autora) considera la última herencia de sus padres muertos: la mentira. En su caso, es el fingir que no necesita a los demás.

Misma “rabia infantil” en el retrato del destinatario del poema que abre el libro, *Addio*:

*Tu sei partito credendo di giocare alla fuga.
Era per fare il bravo, la tua smorfia d'addio.
Al solito! Che poi ti bandisci nella tua stanzuccia
minaccioso dietro le porte sbarrate
come un gran capitano nel suo forte supremo.
Guai per l'audace che si arrischi all'assedio!
Ma ti conosco. Che invece se nessuno si arrischia
ti strazi, e piange nella tua rabbia infantile
perché non c'è amore al mondo e ti lasciano solo.* (p. 7)³⁹

Sin embargo, entre la comedia o la tragicomedia del niño amurrado y la tragedia severa del suicida, la transición puede ser sutil y veloz; no existe ciencia exacta que establezca la medida del daño moral. Lo mismo es cierto a la inversa, el niño Useppe de *La Storia*, fruto él mismo de una violación sufrida por su madre, Ida, a manos de un soldado nazi, redescubre en medio de la devastación el juego

³⁸ “Quien huye por amor no puede hallar sosiego en la soledad; y puede comprenderse fácilmente cuán desdichado era yo en semejante estado”.

³⁹ “Te marchaste creyendo jugar a la fuga. / Era por hacerte el valiente, tu mueca de adiós. / ¡Como siempre! Luego te exilias en tu cuartucho, / amenazante tras la puerta cerrada, / como un gran capitán en su fortaleza suprema. / ¡Ay del audaz que se atreva al asedio! / Pero te conozco. Porque si nadie se atreve, / te atormentas y lloras en tu rabia infantil / porque no hay amor en el mundo y te han dejado solo”.

secreto de la vida. Aventuramos que es la propia proximidad de la muerte la que, al fragilizar la vida, la vuelve más ligera, más desprendida de la retahíla de necesidades artificiosas que trae consigo la comodidad, la ilusión de seguridad. “Por las postrimerías de tu vida ruegas —reprende Teseo a Edipo—, pero tu estado actual, o lo tienes en olvido o en nada lo estimas”. A lo que *Piehinchado* responde: “Porque en las postrimerías se sintetiza todo lo demás” (Sófocles, 1990, p. 248).

Edipo es el hijo que escapa al infanticidio, a la condena que la religión solar ha hecho recaer sobre él y que lo determina a morir a manos de su padre Layo. El propio rey de reyes, el Sol, le dice a Edipo, con despreciativo furor, que él es “il bastardo deforme / la bruttezza della natura / e meglio sarebbe stato per [t]e / di non essere mai nato” (Morante, 2020, p. 76). Si el niño Useppe tiene en *La Storia* la fortuna de contar con una madre como Ida que pese al trauma de su concepción decide amarlo y criarlo, esta posibilidad le está negada a Edipo, pues Yocasta se suicida al descubrir el terrible malentendido de su familia.

La tragedia de Edipo reside en que solo escapa del infanticidio para devenir él mismo parricida, vale decir, no logra escapar a la violencia de la historia, que primero se ensaña con él y luego, una vez le ha hecho perder la inocencia, lo vuelve responsable de esa misma violencia, lo convierte en el agente de la injusticia de la que buscaba escapar. Por ello quizá, en “La serata a Colono” la muchacha es Antígona, “ragazzina selvatica e tremante sui 14 anni, però poco sviluppata per la sua età” (p. 36),⁴⁰ es ella la capaz de salvar al mundo con su capacidad de compasión y con su coraje, que le permiten ir en ayuda de su padre inválido o más tarde dar sepultura a uno de sus hermanos, muerto en fratricidio. “No nací para odiar, sino para amar”, dice sencillamente la Antígona de Sófocles (1990, p. 317). Y en el poemario de Morante: “Noi siamo per l’allegria / e la grazia, ossia / la felicità” (“Agli I.M.”, 2020, p. 131).⁴¹

Representa entonces Antígona una figura especialmente afin a los valores cristianos fundamentales, algo que Edipo —*el castigador de sí mismo*—⁴² reconoce también en Teseo, gracias a quien ha podido recobrar a sus hijas: “Porque entre todos los hombres solo en vosotros [le habla a Teseo y a su pueblo] encontré la piedad y también la equidad y el no mentir” (Sófocles, 1990, p. 270).

En cuanto a la edad aproximada de Antígona, notemos que *ragazzini*, diminutivo de *ragazzo*, no aplica a los niños pequeños, en edad preescolar, sino más bien a un rango aproximado entre 8 y 13 años. Antígona es presentada por Sófocles

⁴⁰ “Muchachita arisca y temblorosa de unos 14 años, aunque poco desarrollada para su edad”.

⁴¹ “Nosotros apostamos por la alegría / y la gracia, o sea / la felicidad”.

⁴² Véase, p. 50.

como una muchacha en edad núbil, lo que podría corresponder a entre 14 y 18 años en aquella época, siglo V antes de la era común. En “La serata a Colono”, Antígona tiene 15 años. En ambos casos, se trata de una adolescente, alguien que forma parte de *i ragazzzi*: los que aún pueden reconocer la poesía.

La alfabetización y la educación en general son vistas con acusada sospecha, ya lo hemos visto, tanto en la poesía como en la narrativa de Morante. Antígona lleva bajo la manga una arrugada y sucia carta de recomendación de un cierto médico con la que espera que atiendan a su padre Edipo; todo expresado en un italiano oral, en un fárrago sin puntuación y con muchos vocablos puramente orales, populares y/o meridionales —como *robba* por *roba* (cosas, bienes); *impru-viso* por *improvviso*; *cunzervata* por *conservata*; *gnisuna* por *nessuna*; etc.—. Como el destinatario de *La Storia*, ella es casi analfabeta: “Ma che?... —le pregunta un guardia— tu non sai leggere?...”, a lo que la chica responde: “Un poco... poco... perché le cose della scola... le cose di memoria io ci faccio troppa fatica a ricordare...” (Morante, 2020, p. 41).⁴³

El guardia considera lo escrito con una “risotada opaca” (p. 41); “O adolescente, buffoni di Dio!”, se lee en “La smania dello scandalo” (p. 107). Al fondo del río de la infancia y de la primera adolescencia brilla la llave que libera del sufrimiento autoperpetuado de la historia, pero su impotencia les hace ridículos. Como si, en este caso, saber leer equivaliera a ser uno, solo uno, mientras que la llave de la infancia abre todas las puertas; el niño es múltiple: “la diversidad de las presencias que ante ese corazón presenta la riqueza del mundo” (Zambrano, 2002, p. 75), o bien “cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur”, tal como escribe Proust en *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919),⁴⁴ y que en Rimbaud toma la forma de “Je suis le saint... Je suis le savant... Je suis le piéton... Je serai bien l'enfant abandonné...” (“Enfance IV”, 2010, p. 258) y es en sí misma la rebeldía y el costo de esa rebeldía: “À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin!” (“Enfance V”, 2010, p. 259).⁴⁵ Porque desde muy temprano, como un límite vibratorio, la albricia y el albedrío pueden lo mismo ser arrebatadores por energía propia que arrebatados

⁴³ “El guardia: ¿Y entonces... no sabes leer? Antígona: Un poco... un poco... es que las cosas de la escuela... las cosas de memoria me cuestan un montón”.

⁴⁴ “Esta multiplicación posible de sí mismo, que es la felicidad”.

⁴⁵ “Soy el santo... Soy el sabio... Soy el caminante... Seré, sí, el niño abandonado...” | “A enorme distancia sobre mi salón subterráneo, se instalan las casas, se agrupan las brumas. El barro es rojo o negro. ¡Ciudad monstruosa, noche sin fin!”.

por la adultez ajena; así, en “Les Poètes de sept ans”: “À sept ans, il faisait des romans, sur la vie / Du grand désert, où luit la Liberté ravie” (p. 113).⁴⁶

El capítulo 18 del Evangelio según Mateo es uno de los pasajes más radicales y claros en identificar lo que es ser cristiano con el modo de ser de los niños, a nivel, claro está, de una exhortación simbólica dirigida a los adultos. En la versión Reina-Valera (1960), se lee así:

En aquel tiempo los discípulos vinieron a Jesús, diciendo: ¿Quién es el mayor en el reino de los cielos? Y llamando Jesús a un niño, lo puso en medio de ellos, y dijo: De cierto os digo que si no os volvéis y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos. Así que, cualquiera que se humille como este niño, ese es el mayor en el reino de los cielos. Y cualquiera que reciba en mi nombre a un niño como este, a mí me recibe. (Mt. 18:1–5)

Para Morante, quien cristaliza este pasaje bíblico en un imperativo *tornate fanciulli*, la enseñanza de Jesús radica en que “l’ultima intelligenza della fine / sta nell’identificazione col principio” (2025, p. 133),⁴⁷ lo que lleva a pensar en estos comienzos por las postrimerías que ya hemos advertido, tanto en *Edipo en Colono* y su versión morantiana, “La serata a Colono”, como en la propia estructura de *Il mondo salvato dai ragazzini*, que abre con “Addio”, el poema al amante muerto.

En el niño y en los animales, particularmente en los gatos —y entre estos, con predilección los siameses—, Morante lee también el mito bíblico de la expulsión del Edén a causa de haber transgredido la prohibición de acceder al fruto del árbol del conocimiento, que permite y obliga al humano a distinguir entre el bien y el mal. Así, se concede a los adultos de nuestra especie un consuelo durante la primerísima infancia de sus hijos, pero el árbol de la ciencia crece inexorablemente y su sombra se extiende incluso sobre nuestras relaciones más íntimas: “La paura di venir giudicati soffoca la sincerità, impaccia gli abbandoni, falsa gli affetti, e logora ogni fiducia” (p. 32).⁴⁸

Una posibilidad de maduración de la infancia, o un modo adulto de protegerla, incluida la infancia interior, pasaría por equilibrar la razón y la imaginación,

⁴⁶ “A los siete años hacía novelas sobre la vida / Del gran desierto donde brilla la Libertad arrebatada”.

⁴⁷ “La suprema comprensión del fin / reside en la identificación con el principio”.

⁴⁸ “El miedo a ser juzgados sofoca la sinceridad, entorpece las entregas, falsea los afectos y desgasta toda confianza”.

porque ambas son necesarias, sostiene Morante en su ensayo “Sul romanzo”, para la salud y para la sobrevivencia de las culturas.⁴⁹

Si bien, como apuntamos más arriba, la bendición de la niñez consiste en su prescindencia de todo deseo de paraíso y ganancia, en el ensayo que le dedica al pintor conocido como Beato Angelico alcanza una concepción particularmente sensible, no teológica, del paraíso: el testimonio visible del paraíso invisible no sería otro que la luz, que no es efecto sino causa de la existencia corpórea. El paraíso —la luz misma— resulta eclipsado por la contraposición de la historia, de la que el ser humano es el único protagonista y responsable, radicalmente mortal, sin un alma inmortal.⁵⁰ Pero la multiplicidad que es la felicidad sigue allí, pues, antes del nombre que la fama le deparaba al pintor, y por debajo del nombre eclesiástico con el que se llamó en vida —Giovanni da Fiesole— persistía, latente, la presencia de Guido di Pietro, su nombre natal, el del niño enamorado de la luz al que su madre llamaba Guidolino. El primero es la atención, la receptividad vigilante; el segundo, la disciplina; y el tercero, el niño: la disposición exclamativa e interrogativa ante toda posible revelación, ante toda apertura posible de una puerta hacia lo invisible.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Lo que hemos podido observar en *Il mondo salvato dai ragazzini* atraviesa, en verdad, buena parte de la obra de Morante: su atención a la perspectiva de quien aún no ingresa plenamente en la adultez, desde el recién nacido y el bebé, pasando por el niño y el chico que prontamente deviene adolescente, hasta llegar al joven que se encuentra en el umbral de la vida adulta. Esto fue así desde sus inicios: a los catorce años escribe *Le straordinarie avventure di Caterina*, que ella misma ilustra. *Menzogna e sortilegio*, como hemos visto, es un gran relato intergeneracional desde la perspectiva de una joven en el momento en que queda huérfana; en él se remonta hasta su abuela, con algún breve pasaje referido incluso a sus bisabuelos. Useppe, por su parte, hijo luminoso de la violencia, constituye el corazón de *La Storia*. Y la presencia narrativa de los animales, gatos y perros, especialmente, forma también parte de esta perspectiva que no convendría llamar infantil, pues su potencia poética y su lucidez política no son expresión de inmadurez sino, como hemos analizado, de libertad y creatividad. La palabra *gracia*, en su rica polisemia, resulta clave para leer adecuadamente este rasgo estructural de su poé-

⁴⁹ Véase Morante (2025, p. 50).

⁵⁰ Véase Morante (2025, p. 99).

tica: gracia como albricia, es decir, como presente que se regala y tiempo presente que se recupera; asimismo, gracia como perdón.

L'isola di Arturo es la historia del joven que ha de abandonar finalmente la isla de la infancia, hacerse a la mar e ingresar en el continente de la vida adulta. En la adaptación cinematográfica de Damiano Damiani (1962), la novela culmina con la voz de la consciencia del joven Arturo, quien se dirige a su padre mientras se aleja en barco:

Ormai ti perdonavo tutto.

*Ti vedevo invecchiato, che vai e che torni, scombinato,
adorando chi ti diceva parodia.*

Quanto a Nunziatina, forse non era una donna speciale.

Forse, come lei, ce ne sono tante.

Pure il suo ricordo non mi avrebbe mai lasciato.

*E qualsiasi altra donna avessi amato,
sarebbe stato amore rubato a lei.⁵¹*

Aquí volvemos a encontrar el perdón a una familia que no ha podido evitar transferir el sufrimiento a la nueva generación. Y también, si imaginamos por un momento que ella no es una mujer concreta sino la poesía de la adolescencia —y, más profundamente, de la infancia—, nos encontramos con una síntesis de la mirada que explora Morante a lo largo de su obra: una mirada frente a la cual los esfuerzos de la adultez, a lo sumo, consiguen aproximarse, sin alcanzar del todo esa misma plenitud. Los niños son, en su poesía, el símbolo de una forma de consciencia que desactiva la violencia histórica porque vive la realidad como juego, presencia, gratuidad y atención. De ahí que la tarea consista en recuperar esa disposición y ese valor sin abolir la consciencia, pues no hay salvación en la huida de la historia, sino tan solo en su transformación.

REFERENCIAS

Biblia. (1960). Traducción Reina-Valera. Sociedades Bíblicas Unidas.

Camus, A. (2016). *L'homme révolté*. Gallimard.

⁵¹ “Ya casi te lo perdonaba todo. Te veía envejecido, que vas y vienes, descompuesto, adorando a quienes te ridiculizaban. En cuanto a Nunziatina, quizá no era una mujer especial. Quizá, como ella, hay muchas. Aun así, su recuerdo no me habría abandonado jamás. Y a cualquier otra mujer que hubiese amado, habría sido un amor robado a ella”.

- Cervantes, M. de. (2015). *Don Quijote de la Mancha* (Edición de la Real Academia de la Lengua). Alfaguara.
- Fofi, G. (2020). Prólogo. En E. Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*. Einaudi.
- Kerlouégan, F. (2006). Dossier. *La chartreuse de Parme*. Gallimard.
- Lira, E. y Castillo, M. I. (1991). *Psicología de la amenaza política y del miedo*. Centro de Estudios Sociales de Chile.
- Mistral, G. (1946). *Tala*. Losada.
- Montaigne, M. (2009). *Essais II* (E. Naya, D. Reguig y A. Tarrête, Eds.). Gallimard.
- Morante, E. (2014a). *La Storia. Romanzo*. Einaudi.
- Morante, E. (2014b). *Menzogna e sortilegio*. Einaudi.
- Morante, E. (2020). *Il mondo salvato dai ragazzini*. Einaudi.
- Morante, E. (2025). *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Adelphi.
- Proust, M. (1919). *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. <https://marcelproust.org/roman/163.html>
- Rimbaud, A. (2010). *Œuvres complètes* (J.-L. Steinmetz, Eds.). Flammarion.
- Rosa, G. (1995). *Cattedrali di carta: Elsa Morante romanziera*. Il saggiatore.
- Saba, U. (2011). *Scorciatoie e Raccontini*. Einaudi.
- Sófocles. (1990). *Tragedias* (J. Alemany y Bolufer, Trad.). Editorial Edaf.
- Stendhal. (2006). *La chartreuse de Parme*. Gallimard.
- Vallejo, C. (1961). *España, aparte de mí este cáliz*. Perú Nuevo.
- Verlaine, P. (1920). *Les poètes maudits*. Albert Messein.
- Zambrano, M. (2002). *Claros del bosque*. Seix Barral.