

Alberto Moravia, autor surrealista

Claudia Pelossi
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
USAL
claudia.pelossi@usal.edu.ar

Resumen

En 1940 Alberto Moravia publicó un libro de cuentos: *I sogni del pigro*. Estos relatos ingresarán años más tarde, junto con un nuevo volumen titulado *L'epidemia* (1944) en una colección publicada en 1956: *L'epidemia, racconti surrealisti e satirici*. En esta obra, el Moravia catalogado como exitoso escritor realista o neorrealista, deja espacio a un nuevo Moravia, marginal o periférico, que, con pinceladas surrealistas, se atreve a desdibujar las leyes que rigen nuestro mundo conocido y cotidiano. No obstante, en estos cuentos bulle el mismo espíritu moralista que anima el resto de su obra: escritos entre 1935 y 1945, plena etapa de la dictadura fascista, lo surrealista, junto con lo satírico, se le presentan como los perfectos aliados para poder plasmar, de manera velada, una crítica feroz acerca de la sociedad y del régimen imperante en aquellos tiempos.

El objetivo de este trabajo consiste, luego de haber delimitado las categorías de lo surrealista y lo fantástico, en abordar dos cuentos de la colección: “Il coccodrillo”, “Il tacchino di Natale”, para analizar cómo dichas categorías se plantean como artilugios al servicio de una finalidad que excede el plano literario.

Palabras clave: Moravia, surrealista, satírico, fantástico, cuentos

Abstract

In 1940 Alberto Moravia published a short stories' book: I sogni del pigro. These stories become years later, with a new volume entitled L' epidemia (1944), a collection

published in 1957: L' epidemia, racconti surrealisti e satirici. In this work, the Moravia catalogued as a successful writer, realist or neo-realist, leaves space to a new Moravian, marginal or peripheral, who dares to blur with surreal touches, the laws that govern our world and everyday life. However, in these stories there is the same moralistic spirit that encouraged the rest of his work: written between 1935 and 1945, full stage of fascist dictatorship, the surreal and the satirical are the perfect allies to express, in a veiled way, a fierce criticism about society and the ruling regime in those days.

The objective of this work is, after having defined the categories of the surreal and fantasy, to analyse in two stories: "Il cocodrillo" and "Il tacchino di Natale", how these categories arise as gadgets at the service of a purpose which exceeds the literary plane.

Keywords: *Moravia, surreal, satirical, stories, fantastic*

Rosemary Jackson (1986), en su célebre ensayo *Fantasy, literatura y subversión*, establece una observación respecto de la relación entre las obras denominadas fantásticas y las surrealistas. Explica que, a pesar de tratarse de dos categorías que poseen muchos aspectos en común, existen entre ellas claras diferencias que se comprenden mejor en términos de la estructura narrativa y la relación entre el texto y el lector. Aclara que la literatura surrealista se halla más cerca de un modo maravilloso, porque el narrador raramente se ubica en una posición de incertidumbre. Los sucesos extraordinarios que se cuentan no lo sorprenden, sino que los espera y los registra con cierta neutralidad. La etimología del término “surrealista”, *super-real*, implica la representación de un mundo que se halla por encima de Este y no un mundo que puede fracturarlo por dentro o por debajo, puesto que lo fantástico, a diferencia de lo maravilloso o lo mimético, es un modo de

escritura que introduce un diálogo con lo “real” e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial.

En la línea de Jackson, Piero Cudini manifiesta que es presupuesto del cuento surrealista:

inserire l'abnorme nella norma senza necessità di giustificarlo, mettere a reagire con totale naturalezza elementi fra di loro assolutamente eterogenei, evitare connotazioni sorprendenti, a costruire un insieme che, narrativamente (e magari, in seconda istanza, metaforicamente o allegoricamente), ha in se stesso giustificazione, compiutezza, autonomia (2012, p.3).

Luego de haber establecido diferencias entre lo surrealista y lo fantástico, nos proponemos abordar en dos cuentos del escritor Alberto Moravia, “Il cocodrillo” e “Il tacchino di Natale”, cómo operan dichas categorías y qué finalidades extraliterarias se propone el autor con su aplicación.

Cuando pensamos en este escritor, indefectiblemente lo asociamos con las estéticas del realismo crítico o neorrealismo, razón por la cual nos resulta extraño este cambio de derrotero, producido en un momento clave de su carrera literaria. Pero es el mismo Moravia quien declara:

Oltre a Dostoesvskij, fui molto influenzato dai surrealisti. Ero molto sensibile alle scoperte dei surrealisti sul sogno e l'inconscio, come fonti di ispirazione. In realtà la mia avanguardia è stata il surrealismo. E questo spiega anche una cosa, che i miei romanzi, a tutt'oggi, partecipano di un'ambiguità che li distingue, cioè sono realistici, ma al tempo stesso simbolici. Un po' com'erano i surrealisti (Moravia-Elkan, 2007, pág. 36).

Para Giancarlo Pandini (1976) existen causas muy claras que impelieron a Moravia a este desvío pasajero. Sus cuentos surrealistas y satíricos fueron publicados en dos volúmenes: *Il sogno del pigro* (1940) y *L'epidemia, cartoni surrealisti* (1944). Ambos

confluyeron en un único volumen en 1957, bajo el título único de *L'epidemia*. El primero contiene 27 relatos escritos durante el fascismo, de 1935 en adelante, y el segundo, 28 en total, y fueron gestados durante la Segunda guerra mundial. Esta modalidad surrealista le ofrecía entonces, a Moravia, la posibilidad de continuar, sin exponerse abiertamente, con su función de intelectual crítico del régimen y de la sociedad de su tiempo, pero de una manera velada y a través de una lectura en clave metafórica, en forma de apólogo o de alegoría.

En “Il cocodrillo” se narra la breve visita que la señora Curto, esposa de un empleado bancario, realiza a la casa de la señora Longo, la mujer de su jefe, director de la institución. Desde el inicio del cuento se presenta a ambas mujeres a través de un minucioso retrato de puro sesgo realista, ofrecido en un claro paralelismo antitético, reforzado por la reiteración alternada “la signora Longo”, “la signora Curto”, oposición que estructurará todo el relato:

La signora Curto rassomigliava molto ad una gallina tra affaccendata e misteriosa che stia raspando prima di deporre l'uovo: piccola, ancheggiante, con una faccia olivastria, due rotondi occhi neri molto vicini l'uno all'altro, il naso a punta. La signora Longo era una grande donna bionda, maestosa, strabica, teatrale, pettoruta, dolciastra, affettata, protettiva e dignitosa. La signora Curto aveva cinque figli piccoli, e non sapeva parlare d'altro. La signora Longo non aveva figli, ma in compenso andava alle rappresentazioni teatrali, proteggeva i musicisti, dipingeva acquarelli e recitava versi. La signora Curto vestiva preferibilmente di nero, portando ai piedi grandi scarpe simili a ciabatte, e in testa informi e complicati cappelli ornati di veli e di perline. La signora Longo si può dire che vestisse sempre da sera, in toni violacei o verdoni. Tutte queste differenze facevano sì che alla signora Curto, giunta da poco dalla provincia, la signora Longo apparisse come una specie di simbolo e di personificazione di tutte le eleganze cittadine; e il salotto di costei come un luogo più sacro di un tempio e più misterioso della grotta di un oracolo (2012, p. 106).

Quedan sentadas así las diferencias que las separan y que las erigen en arquetipos de sus respectivos estratos sociales: la baja burguesía, con la señora Curto, caracterizada por la

vulgaridad de sus formas y su condición exclusiva de ama de casa, y, en el otro polo, la señora Longo, como paradigma de elegancia ciudadana y mecenas protectora de los círculos artísticos. Ya en las primeras líneas asoma un recurso que caracteriza estos cuentos con el fin de deshumanizar a los personajes: el de la animalización, ya que la señora Curto es comparada a una gallina, el animal estúpido por antonomasia. De este modo parecerá natural que esta *donnetta-gallina* anhele equipararse a las extravagancias de la señora Longo. Este proceso de animalización se torna mucho más complejo en la señora Longo con la aparición del cocodrilo, que se produce mientras las damas están tomando el té en pleno salón. Luego de una breve e inicial incomodidad, la señora Curto se da cuenta de que la bestia pertenece a la casa y progresivamente se convence de que se trata de una de las tantas extravagancias de Longo, propias de su rango. Y poco a poco surge en Curto el deseo de poseer también ella un animal de este tenor. El absurdo penetra así con absoluta normalidad en una habitual escena burguesa y el pensamiento se adecua rápidamente a la nueva realidad. Se envidia un cocodrilo como se puede envidiar un automóvil o una prenda elegante. Así, el tono surrealista se connota de rasgos netamente humorísticos, pues se trata de la sátira de la clase burguesa que se circunda de objetos y seres inútiles y monstruosos, para exhibir sin aparente ostentación y, con absoluta naturalidad, su riqueza y su poder. Pero también la sátira apunta contra la pequeña burguesía, tonta e insensata, que encuentra particularmente natural, a lo sumo un poco extravagante, pero la extravagancia es connatural a la alta sociedad tales exhibiciones, y que tiene, sobre todo como única aspiración, la de ponerse al mismo nivel de absurda estupidez de quien le es al momento social y económicamente superior. De ahí la presentación inicial degradante de esta *donnetta-gallina*.

Pero volviendo a la señora Longo, ¿a qué se debe a elección de un cocodrilo y qué elemento surreal aporta su aparición en ese contexto? En primer término, este reptil se caracteriza por su ferocidad y agresividad, aferra a la presa con mandíbulas poderosas y dientes filosos, arrastrándola debajo del agua hasta ahogarla. Inaudito, entonces, pretender transformarlo en un tierno animal doméstico. Habita en las áreas tropicales húmedas de África, Asia, América y Australia y, preferentemente, en ríos de corriente lenta. Absurda, entonces, la presencia de esta fiera en cualquier país europeo y menos aún, en una clásica *villa* romana. Se agrega el detalle que lleva una vida bastante inactiva, ya que yace inmóvil la mayor parte del día.

Pero se nos dice, además, del particular reptil:

Poi, per tutto il tempo che durò la visita, il cocodrillo non si mosse più, restandosene, come si è detto, ritto sulla massiccia coda, le quattro zampe aggranfiate ai fianchi e alle spalle della signora Longo, la testa triangolare levata alta sulla testa di lei. La Longo si alzò un paio di volte per servire il té, e il cocodrillo dietro, strana cosa a vedersi, anche perché era un esemplare molto grande che dalla punta del muso a quella della coda non misurava certo meno di tre metri; così che mentre con la testa quasi sfiorava il soffitto, con la coda, dietro i calcagni della Longo, spazzava largamente il pavimento. Ma la Longo sempre maestosa, girava per il salottino con l'animalaccio aggrappato alla schiena seminuda senza dare a vedere alcuna fatica (p. 110).

La imagen de la señora Curto con la bestia adosada a su cuerpo como un manto constituye una figura simbiótica que engendra un nuevo ser, caracterizado por la hibridez y la monstruosidad, a la manera de los seres fabulosos mitad humano y mitad animal de los antiguos relatos medievales. Kayser (1964), al enunciar algunos de los motivos más importantes del grotresco, nombra lo “monstruoso” y, dentro de esta categoría, diversos tipos de animales fabulosos, pero también reales, como víboras, búhos, ranas, arañas, es decir, los animales nocturnos y los reptiles que viven dentro de otras ordenaciones

inaccesibles al hombre. Si la señora Curto se transforma en una *donnetta-gallina*, para mostrarnos la estupidez y la escasa capacidad crítica de la pequeña burguesía, la señora Longo deviene una *donnetta-cocodrillo*: junto a esos rasgos de belleza y refinamiento, conviven la ferocidad, el espíritu de destrucción y la pasividad propia de quienes adolecen de un profundo vacío existencial. Tal es la idea de Moravia acerca de la burguesía. Su aversión por esta clase, que apoyó al fascismo y creció a sus expensas, caracterizó la obra moraviana desde sus inicios con *Gli indifferenti* (1929). Por burgués Moravia entiende el productor de dinero, que acaba haciendo de él no sólo su medio de vida, sino un instrumento de dominio, que condiciona ideas y sentimientos; en su narrativa aparece como un diente dispuesto a triturar a cualquiera que intente ascender de clase social. El mismo pueblo, en principio, más puro y transparente, en cuanto se apodera del dinero y se convierte en su productor, está destinado a transformarse en un burgués, es decir, mezquino, formalista y árido (Pullini, 1969, P. 82). Tal es el juego en el que se hallan envueltas las dos mujeres.

No muy diferente es el planteo del otro cuento “Il tacchino di Natale”. Moravia juega con el equívoco lingüístico del título, que pertenece a las convenciones más extendidas. Cuando el comerciante Policarpi-Curcio escucha en el teléfono la voz de su mujer que le ruega que regrese puntualmente a su casa porque está el pavo, el hombre piensa obviamente que se trata del clásico almuerzo navideño:

Grande però fu la sua meraviglia allorché, giunto a casa verso il mezzogiorno, trovò il tacchino non già in cucina, infilato nello spiedo e in atto di girare lentamente sopra un fuoco di carbonella, bensì in salotto. Il tacchino, vestito con una eleganza un po' vecchiotta, di una giacca nera dai ri- svolti di seta, di un paio di pantaloni a quadretti pepe e sale e di un gilè di panno grigio coi bottoni di osso, conversava con la figlia del Curcio. Tanta fu la sorpresa del Curcio di trovarlo in un atteggiamento e in un luogo così insoliti, che dopo le presentazioni, cogliendo un momento di silenzio, non potè fare a meno di chinarsi in avanti e di proferire con

cortesía ma anche con fermezza: "Scusate signore... non vorrei errare... ma... ma mi sembra che il vostro posto non dovrebbe essere qui... ripeto., non vorrei errare... ma il vostro posto dovrebbe essere..." Stava per aggiungere "nella pentola", quando la moglie che, come ella stessa si esprimeva, conosceva i suoi polli, gli camminò sopra un piede; e il Curcio, che sapeva per antica esperienza quel che significasse questo atto, tacque (p.217).

Lejos de hallarse destinado a su lugar natural, este pavo personificado corteja a la hija. Continuamos entonces en la misma línea de lo surreal: la insensatez del hecho, inserta en la normalidad de lo real, no procurará grandes sacudidas en la narración: lo insensato, lo surreal es tan necesario y suficiente como lo sensato, como lo normalmente real.

Como en el cuento anterior, el narrador desvía la atención del cuestionamiento del hecho anormal a la problemática social. El pavo se nos presenta “*vestito con una eleganza un po’vecchiotta, di una giacca nera dai resvolti di seta, di un paio di pantaloni a quadretti pepe e sale e di un gilè di panno grigio coi bottoni di osso*” (p. 217). Así, lo primero que salta a los ojos, gracias a la inmediata y prolija descripción de la vestimenta, es esa “*eleganza un po’vecchiotta*”, que nos remite a los trajes de escena de los viejos *guitti* del *varietà*. Como en el cuento anterior, el brusco choque entre una situación irreal y la descripción fuertemente realista provoca un efecto humorístico, que se acompaña de un moralismo agudo con tintes satíricos. El narrador, al apuntar sobre un elemento en sí secundario, el traje, logra atenuar el efecto sorpresa, y así, el absurdo primario y esencial pasa a un segundo plano, y queda reducido a una mera extravagancia, como el cocodrilo de la señora Longo. En una segunda etapa, en la discusión entre los padres respecto del pavo y sus aspiraciones de desposar a la hija, la monstruosidad de lo antinatural del acoplamiento humano y animal, queda también en segundo plano al focalizarse en el esnobismo y la presunta superioridad demasiado ostentosa del pavo, observados por el

padre. Todo queda reducido a una banal discusión sobre cuestiones matrimoniales. La verdadera preocupación del comerciante no reside en lo bestial de la situación sino en su sentimiento de inferioridad social, teñido de envidia y resentimiento, propio de las clases burguesas más bajas que han escalado económicamente, pero que saben que nunca llegarán a adoptar las maneras refinadas de los burgueses más altos ni serán aceptados en esos círculos:

Il Curcio era soprattutto irritato dall'aria di superiorità e di accondiscendenza che assumeva il tacchino ogni volta che gli rivolgeva la parola. Il Curcio sapeva bene di venire, come si dice, dal nulla, e che i suoi modi non erano così levigati come la moglie e la figlia avrebbero desiderato. Ma lui aveva lavorato tutta la vita e aveva guadagnato dei bei baiocchi, questo era il motivo per il quale non aveva potuto curare la propria educazione. Il tacchino invece, con tutto il suo sussiego, non avrebbe potuto dire lo stesso. Belle maniere, certo, aria da gran signore... (p. 218)

La esposa, en cambio, se comporta tal como la señora Curto: privadas de sentido común y de racionalidad, quedan ciegamente seducidas por los modales aristocráticos de quienes les abren las puertas de la alta sociedad.

Surge, como en *Il cocodrillo*, la animalización y lo grotesco, pero con algunos tintes diversos. Así como teníamos una *donnetta-gallina* y una *donnetta-cocodrillo*, aquí tenemos un *uomo-tacchino*. El pavo, como la gallina, no se caracterizan precisamente por su inteligencia o su astucia. Sin embargo, nuestro *tacchino* se revela como un hábil seductor inmoral, ya que se descubre, luego de deshonorar a la joven, que tenía esposa e hijos. En realidad en el proceso de metamorfosis que opera el narrador, más que personificar al pavo, lo que se busca es deshumanizar a las personas, quienes adquieren los rasgos de aquellos: los verdaderos “pavos” son los padres de la joven, a quienes se transfiere la animalidad y la estupidez. Egoístas, sin capacidad de discernimiento y ávidos de lucro, son capaces de entregar a su hija a un ser bestial, con tal de ascender en la escala social. Como la señora

Curto, que soñaba con un cocodrilo como mascota, los Policarpi-Curci terminan aceptando un yerno tacchino, con la única reserva de un exceso de snobismo.

Para completar lo referido al proceso de animalización, podemos agregar que las cuatro modalidades relativas a las relaciones que entabla Moravia en sus relatos con el reino animal, planteadas por Valentina Mascaretti, se dan claramente en estos dos cuentos:

- a) Metáforas y comparaciones: ya lo hemos analizado en relación a seres y animales.
- b) Semejanza física con los personajes: tenemos el parecido físico entre la señora Curto y una gallina que ya hemos señalado.
- d) Presencias animales insólitas en espacios interiores burgueses: el cocodrilo, en el living de la sra. Longo.
- d) Transformaciones de los animales en actantes: el pavo convertido en personaje humano.

En estos relatos la monstruosidad se filtra en los avatares de la vida cotidiana, pero no llega a perturbar el conjunto. Todo se acepta: lo importante es mantener una fachada de normal respetabilidad o, en la medida de lo posible, crecer, mejorando en la consideración social. Aunque encubierta bajo las deformaciones de lo surreal, con tonos que oscilan entre el grotesco, lo humorístico, lo abiertamente cómico, la sátira moraviana logra revelarse tal como siempre: fuertemente amalgamada a un severo moralismo y afilada con rasgos feroces.

Para Kayser (1964), con lo grotesco se intenta mostrar un mundo distanciado, caracterizado por la brusquedad y la sorpresa, un mundo transformado en el que no nos sería posible vivir, y que expresa no tanto el miedo a la muerte sino la angustia de la vida

(p. 187). Moravia, en clave alegórica, nos presenta un mundo donde lo irracional –tal como lo indican Jackson o Cudini– no entabla un diálogo con lo racional, sino que se plantea como un mundo por encima de aquel, sin llegar a fracturarlo por dentro; y es por ello que se termina no solo aceptándolo pasivamente sino también deseándolo, ya se trate de un horrendo cocodrilo, transformado en un exótico y bello accesorio, o de un pavo devenido en pretendiente atildado y con dinero. Este artificio le permite a Moravia, desde una perspectiva diversa a la cultivada anteriormente, plantear una profunda crítica que excede el plano de lo social y se adentra en la propia naturaleza humana: porque en la primera mitad del siglo XX, arrasado por guerras, masacres y dictaduras, el hombre se ha convertido en una fiera bestial y en un ser atrapado en el vacío de la existencia. Como en *El rinoceronte* de Ionesco, el ser humano ha abdicado de la razón y, sin coordenadas religiosas ni metafísicas, marcha ineluctablemente hacia su propia degradación.

Referencias bibliográficas

- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión* [Traducido al español de Fantasy. Literature of Subversion]. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Kayser, W. (1964). *Lo grotesco* [Traducido al español de Das Grotresken]. Buenos Aires: Nova.
- Mascaretti, V. (2007). *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana* (Tesis doctoral). Università degli Studi di Bologna. Bologna.
- Moravia, A (2012). *Racconti surrealisti e satirici*. Milano: Bompiani.
- Moravia, A., Elkann, A. (2007). *Vita di Moravia*. Milano: Bompiani.
- Pandini, G. (1976). *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Torino: Mursia.
- Pullini, G. (1969). Alberto Moravia. En Pullini, G., *La novela italiana de la posguerra* (pp?). Madrid: Guadarrama.