

Roberto Bazlen: *uno scrittore senza testo*.
Lector, traductor y editor antes que escritor

Juan Felipe Varela García

Trabajo monográfico de investigación para optar por el título de
Filólogo hispanista

Dirigido por
Prof. Dr. Selnich Vivas Hurtado

Letras: Filología Hispánica
Facultad de Comunicaciones
Universidad de Antioquia
Medellín
2018

AGRADECIMIENTOS

Comienzo por agradecer al Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI), cuyo «Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado en la Facultad de Comunicaciones» («Convocatoria 2017-1») ha hecho posible la ejecución de esta monografía. En segundo lugar, a Jorge Enrique Marín Ochoa, por su asistencia en la adquisición del escurridizo material bibliográfico bazleniano en Europa; y a la investigadora italiana Adriana Ricca, por la buena disposición al momento de atender mis dudas y por compartir conmigo su tesis de especialización, tan innovadora en el restringido campo de estudios sobre Roberto Bazlen.

Al profesor y amigo Carlos Hernando Rivas Polo: nuestras conversaciones sobre cine y literatura, así como sus sugerencias de lectura (con ese entusiasmo tan al estilo de «Bobi») fueron, en verdad, alicientes para no desistir.

Al Dr. Fabio Rodríguez Amaya: por su amabilidad al aceptar revisar mi traducción italiano-español de «Dal Quaderno P».

Por último, va un agradecimiento muy afectuoso a mi asesor, el Prof. Dr. Selnich Vivas Hurtado: por haber creído desde el inicio en esta propuesta a pesar de los ‘peros’ externos. Al encontrar a Roberto Bazlen, ambos sentimos aún más la urgente necesidad que tiene este país de ‘escritores sin texto’, pues ‘con texto’ ya hemos tenido suficiente (y suficientes).

A ellos (a los *senza testo*): que su silencio los haga grandes y no los hunda completamente.

A mi madre y a mi padre

Contenido

Introducción	1
1. Roberto Bazlen (1902-1965): perfil bio-bibliográfico	5
1.1 Vida, pensamiento, vínculos e impronta	5
1.1.1 Trieste	6
1.1.2 Otras estancias	13
1.2 <i>Scritti</i> y otros rastros creativos	16
1.2.1 <i>Il capitano di lungo corso</i>	18
1.2.2 <i>Note senza testo</i>	22
1.2.3 <i>Lettere editoriali</i>	23
1.2.4 <i>Lettere a Montale</i>	25
1.2.5 Otros rastros creativos	28
2. <i>Uno scrittore senza testo</i>: tres experiencias filológicas	32
2.1 «Problema del leggere»: cuando la vida se convierte en literatura	34
2.2 El traductor ayudante	42
2.3 Al encuentro de un oficio afín a la propia existencia: ¿editor-contraditor?	54
3. La <i>primavoltità</i> en las <i>Lettere editoriali</i>: valoración estético-experiencial y lengua literaria en la creación de un lector implicado	70
3.1 El carácter único de algo que solo sucede una vez	73
3.2 Una cuenta personal contra el arte, el amor y los valores eternos	80
3.2.1 Hacia la construcción de una jerarquía de temas	87
3.3 La lengua literaria de Roberto Bazlen: <i>il parere di lettura perfetto?</i>	97
Conclusiones	110
Referencias bibliográficas	115
Referencias filmográficas	117
Anexos	1
a) <i>Lettere editoriali</i> : textos aceptados, rechazados e ignorados	1
b) «Del Cuaderno P», de Roberto Bazlen (traducción italiano-español)	1

Entdecke mich, bevor ich ganz zerfalle

Roberto Bazlen

*Eppure io credo che se ci fosse un po' più di silenzio, se tutti facessimo un po' di silenzio, forse
qualcosa potremmo capire.*

Federico Fellini, *La voce della luna* (1990)

ROBERTO BAZLEN: *UNO SCRITTORE SENZA TESTO*.
LECTOR, TRADUCTOR Y EDITOR ANTES QUE ESCRITOR*
ROBERTO BAZLEN: UNO SCRITTORE SENZA TESTO.
LETTORE, TRADUTTORE ED EDITORE PRIMA CHE SCRITTORE

JUAN FELIPE VARELA GARCÍA
juan.varela@udea.edu.co
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA

RECIBIDO (08.05.2018) – APROBADO (28.05.2018)

Resumen: Esta tesis de grado se inscribe en la línea de la ‘literatura del no’. El concepto propuesto, *scrittore senza testo*, nace como respuesta a la ausencia de una figura hispánica capaz de encarnar lectura, traducción y *editoria* antes que escritura pensada para ser publicada. En ese sentido, el perfil bio-bibliográfico y el recorrido por las tres experiencias filológicas de Roberto Bazlen, así como la propuesta analítica de recepción estética a sus *Lettere editoriali*, constituyen una de las excusas para dirigir la mirada hacia otras formas de contribuir a la existencia de la literatura.

Palabras clave: Roberto [Bobi] Bazlen; Italia; lectura; traducción; *editoria*; casa(s) editorial(es); valor(es) estético(s).

Riassunto: Questa tesi di laurea si inquadra nella linea della ‘letteratura del no’. Il concetto proposto, *scrittore senza testo*, nasce come risposta all’assenza di una figura ispanica in grado di incarnare lettura, traduzione ed *editoria* prima di scrittura pensata per essere pubblicata. In tal senso, il profilo bio-bibliografico e il percorso dalle tre esperienze filologiche di Roberto Bazlen, così come la proposta analitica di ricezione estetica alle sue *Lettere editoriali*, costituiscono una delle scuse per volgere lo sguardo verso altre forme di contribuire all’esistenza della letteratura.

Parole chiave: Roberto [Bobi] Bazlen; Italia; lettura; traduzione; *editoria*; casa(e) editrice(i); valore(i) estetico(i).

* Esta investigación ha sido financiada por el «Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado en la Facultad de Comunicaciones» («Convocatoria 2017-1») del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Vicerrectoría de Investigación, Universidad de Antioquia.

Introducción

Roberto Bazlen (Trieste, 10 de junio de 1902 – Milán, 27 de julio de 1965) fue un lector, traductor y editor oculto que, a pesar de no haber publicado nada en vida —tal era su desconfianza hacia la escritura—, dedicó toda su existencia a tres quehaceres filológicos: leer, traducir y hacer *editoria*;¹ experiencias que permiten hoy pensar la literatura en otras vías, diferentes a la más usual: aquella que conlleva a un escritor a —querer— publicar una obra (y aquí radica la dificultad de hallar un equivalente de este *scrittore senza testo* [escritor sin texto] en el ámbito hispanoamericano).

La presente monografía tiene como objetivo presentar un perfil bio-bibliográfico de Roberto «Bobi» Bazlen a la luz de sus *Scritti* [*Escritos*] ([1984] 2013).² El concepto propuesto, *scrittore senza testo*, ha permitido estudiar la dimensión creativa de Roberto Bazlen mediante sus tres experiencias filológicas: lector, traductor y editor; así como analizar la valoración estético-literaria y experiencial que sustentó los criterios de publicación de las obras presentadas por Bazlen a las editoriales Einaudi y Adelphi entre los años 1951-1964.³

En Hispanoamérica aún no se ha publicado una tesis de grado o algún estudio riguroso sobre Roberto Bazlen; incluso en Italia el panorama investigativo en torno a esta figura en particular es también escaso, porque si mucho —quizás demasiado— se ha escrito sobre Trieste y sus mitos, poco, casi nada, se ha escrito sobre Roberto Bazlen (La Ferla, 1994, p. 13).⁴ En la fase de indagación en lengua italiana, además de unos cuantos artículos de magazines o revistas (más de divulgación que especializadas), se han identificado cuatro tesis y un libro reciente de Cristina Battocletti que confirma el acotado estado de la cuestión:⁵ 1) *Diritto al silenzio: vita e scritti di*

¹ Se emplea el concepto italiano *editoria* porque, en español, palabras como ‘editar’ o ‘edición’ remiten inmediatamente a un producto terminado —hacer la edición de— o industria editorial; esto es, al hecho de emprender publicaciones obviando muchas otras cosas no menos importantes. Hacer *editoria*, en Bazlen, se corresponde, en cambio, con el acto de hablar de libros y valorarlos fungiendo como consejero editorial (mas no siempre con un cargo oficial) y poniendo también en duda la empresa misma de llevar a cabo una determinada publicación.

² Se ha trabajado sobre la cuarta edición de mayo del 2013, que en realidad no es una ‘nueva edición’ (en el sentido estricto que suele emplear la ecdótica) sino una reimpresión de la edición de 1984.

³ Si bien Roberto Bazlen y las entidades editoriales con las que se relacionó, se interesaron principalmente por la literatura europea y anglófona, esta investigación se daría por bien servida si los aportes críticos de aquel lector-editorial incansable y exigente propiciaran, asimismo, el examen de muchas otras literaturas.

⁴ Asimismo, Adriana Ricca, investigadora italiana que se ha especializado sobre todo en el análisis psicoanalítico-junguiano de la obra *El capitán de altura*, dice que: «Reperire materiale su Bazlen è molto difficile» [Encontrar material sobre Bazlen es muy difícil] (en correspondencia con la autora vía correo electrónico).

⁵ *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste* [Bobi Bazlen. La sombra de Trieste]. El libro fue publicado en agosto de 2017 por la casa editorial milanesa La nave di Teseo.

Roberto Bazlen (1994), de Manuela La Ferla;⁶ 2) *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio* (1998), de Giulia de Savorgnani;⁷ 3) *Roberto Bazlen e Il capitano di lungo corso: una proposta di analisi* (2009), de Adriana Ricca;⁸ 4) *Roberto Bazlen editore nascosto* (2013), de Valeria Riboli⁹ (Battocletti, 2017, p. 14). De esta suerte, y haciendo frente a la escasez bibliográfica en nuestro medio cultural y académico, la presente investigación inauguró su estado del arte gracias al apoyo financiero del Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia.

Esta monografía ha sido seccionada en tres capítulos y dos anexos. Cada capítulo obedece a una metodología particular: mientras los dos primeros son de corte más descriptivo y se ciñen a una revisión minuciosa de los datos presentados por las autoras mencionadas, el tercer capítulo entra al nivel analítico. A continuación, se describe cada uno de ellos:

1. En «Roberto Bazlen (1902-1965): perfil bio-bibliográfico», el lector encontrará una cartografía —un tanto desmitificadora respecto al mito de la «triestinidad»— del contexto sociocultural en el que creció, se educó y se formó Bazlen. Después de Trieste, las demás estancias permitirán, no solo inferir las causas del posterior distanciamiento de un anclaje o fijación geográfica originaria, sino también pasar a reflexionar sobre los estímulos que desencadenarían una escritura tan *sui generis*.

2. El capítulo «*Uno scrittore senza testo: tres experiencias filológicas*» indaga por la figura de un lector, traductor y editor plurilingüe dedicado a operar sobre textos ajenos antes que en los propios. Aquí se emprende un nuevo recorrido que va desde las infatigables lecturas juveniles, hasta llegar a los exigentes proyectos editoriales de madurez; todo ello ligado a un interés personal de Bazlen hacia ciertas manifestaciones estético-literarias provenientes de territorios y lenguas que rebosan las barreras nacionales. ¿Qué y cómo leía Roberto Bazlen? ¿Qué tradujo y por qué? ¿Cuáles fueron los motivos que lo impulsaron a hacer *editoria*? Es curioso notar cómo alguien que escribía en sus cuadernos frases de una insolencia tipo: «Non insegnare nulla alla gente: sono capaci di imparare» [No enseñar nada a la gente: son capaces de aprender] (Bazlen, 2013, p. 231),

⁶ Tesi di laurea. Publicada en libro por Sellerio editore, en Palermo.

⁷ Tesi di dottorato. Publicada en libro por Edizioni Lint, en Trieste.

⁸ Tesi di laurea specialistica. Versión pdf compartida por la autora vía correo electrónico.

⁹ Tesi di laurea. Publicada en versión digital por la Fondazione Adriano Olivetti en la Serie Tesi de la Collana Intangibili.

hizo justamente lo contrario: dar lecciones de literatura a sus contemporáneos sin haber tenido la necesidad de publicar ningún libro en vida.

3. Si el propósito de los anteriores capítulos estribó en ofrecer una exposición detallada de este ávido lector esquivo, de sus proyectos editoriales y de sus apuntes creativos, en «La *primavoltità* en las *Lettere editoriali*: valoración estético-experiencial y lengua literaria en la creación de un lector implicado», tercer y último capítulo, se asiste ya al espacio analítico de una producción epistolar concreta: los llamados *Informes de lectura*.¹⁰ En primer lugar, teniendo como fundamentos algunos postulados de la estética de la recepción (Ingarden, 1989; Vodička, 1989a, 1989b), se ha tomado el concepto de «valor» (estético; artístico), del cual se sirve Bazlen para fundamentar sus elecciones editoriales en lo que él llamó la *primavoltità*. En segundo lugar, la teoría del efecto estético ha permitido desarrollar, en el acto bazleniano de leer, la creación de un nuevo género literario propio del lector-editor: *i pareri di lettura* [las opiniones de lectura]; un caso de inmersión literaria que solo podría efectuar el lector implicado propuesto por Iser (1987).

Desde la representación de Roberto Bazlen como lector, traductor y editor sugeridor de obras, el acto de generar un diálogo entre ciertos componentes de los *Scritti* —yendo de lo general a lo particular e intentado eliminar, de forma parcial, los llamados lugares o espacios de indeterminación (Ingarden, 1989, p. 36; Iser, 1987, p. 265)— ha permitido observar cómo en aquellos dos enriquecedores vínculos editoriales (Einaudi y Adelphi), va emergiendo un género literario aún inexplorado y en el que se podría defender también una forma de crítica literaria contra-oficial. Es indudable entonces que una escritura sumamente insinuante y encriptada como la de Bazlen no solo confirma sino que también amplía la validez teórica de dichos postulados, pues nada más apremiante que desencadenar «concreciones individuales» (Ingarden, 1989, p. 36) y nuevos «actos de representación» (Iser, 1987, p. 66) capaces de reafirmar el papel, no solo de quien escribe y se lee a sí mismo, sino además de otro tipo de (co)creadores críticos que buscan, mediante el sentido y el juicio, dar vida a una infinidad de literaturas (conocidas y afamadas, olvidadas y marginalizadas) valoradas desde criterios estéticos como los que emitió Roberto Bazlen.

En el primer anexo, «a) *Lettere editoriali*: textos aceptados, rechazados e ignorados», se han verificado cuáles de las obras sugeridas por Bazlen fueron publicadas y cuáles rechazadas por las casas editoriales Einaudi (entre los años 1951-1962) y Adelphi (desde 1962 hasta 1964). Y el

¹⁰ Es la traducción que hizo Ernesto Montequin de las *Lettere editoriali* [*Cartas editoriales*].

segundo, «b) “Del Cuaderno P”, de Roberto Bazlen (traducción italiano-español)», presentado por primera vez en esta lengua, pretende llenar uno de los vacíos que han dejado los traductores y difusores de Bazlen en el campo intelectual hispanista.

Para cerrar esta introducción, queda entonces cierta pregunta constante que, en un pregrado como Letras: Filología Hispánica, ha supuesto, hasta cierto punto, una contradicción: ¿Filología Hispánica o Filología Italiana? —preguntan (y preguntarán) muchos—. Decir lo último sería tan pretencioso como afirmar lo primero. ¿Será porque ninguna de esas dos etiquetas (ni muchas otras con ínfulas de especialización) hace justicia a lo que es realmente la filología, así, en minúscula y a secas? La filología, más que dadora de un título académico, «es un arte respetable, que exige a quienes la admiran que se mantengan al margen, que se tomen tiempo, que se vuelvan silenciosos y pausados» (Nietzsche, 1994, pp. 32-33). Si con Bazlen —y no con un hispanoamericano— pude acercarme a ese oficio que «no logra *acabar* fácilmente nada; [que] enseña a leer *bien*, es decir, despacio, profundizando, movidos por intenciones profundas, con los sentidos bien abiertos, con unos ojos y unos dedos delicados» (p. 33); si con él he podido acercarme, con humildad, a una lengua que me ha venido enseñando a orientar el gusto para entender por qué hay textos literarios que valen la pena y otros que no; si con él se puede abrir también la posibilidad de examinar las manifestaciones literarias desde un nuevo *modus operandi*,¹¹ ¿por qué privarse entonces de estudiarlo y de escribir sobre él?

En cuanto a los adjetivos que suelen acompañar a la filología, dejemos, por esta vez, que la palabra solitaria se convierta aquí en una contradicción interesante y, ojalá, aún más estimulante y fecunda para futuros ‘filólogos hispanistas’.

¹¹ El hecho de estimar la autenticidad, la unicidad y el valor de un escritor desde un concepto como la *primavoltità* (Bazlen, 2013, p. 230) —por mencionar el ejemplo más significativo—, puede abrir grandes expectativas a futuros y posibles programas editoriales en el continente latinoamericano.

1. Roberto Bazlen (1902-1965): perfil bio-bibliográfico

Para el caso de Roberto Bazlen, hablar de un perfil bio-bibliográfico en lugar de un perfil intelectual tiene su justificación; si él no se volcó sobre sí mismo para escribirse en lo que pudo ser su obra, como sí lo había hecho su amigo Italo Svevo, de quien se decía que «se había fosilizado a sí mismo en su autobiografía, [...] que ya no era sino aquel que había escrito su propia vida y no quien la había vivido» (Ara & Magris, 2007, p. 122), Bazlen, por el contrario, sí vivió su propia vida en lugar de escribirla. Y no solo eso: también dejó su marca en la existencia de muchas otras personas.

¿Por qué no perfil intelectual? Porque «Él se habría ofendido si alguien lo hubiera considerado un “intelectual”» (Montale, 1993, p. 20). En consecuencia, lo que el lector encontrará a lo largo de este capítulo no es nada más que una modesta carta de presentación que pretende no incomodar a los muertos: «È un mondo della morte – un tempo si nasceva vivi e a poco a poco si moriva. Ora si nasce morti – alcuni riescono a diventare a poco a poco vivi» [Es un mundo de la muerte – en un tiempo se nacía vivo y poco a poco se moría. Ahora se nace muerto – algunos consiguen devenir, poco a poco, en vivos] (Bazlen, 2013, p. 181. Traducción propia).¹² A continuación, se observará entonces cómo, en un mundo de la muerte que fosiliza a los escritores en obras, alejándolos cada vez más de la vida, Bazlen consiguió devenir, poco a poco, en vivo.

1.1 Vida, pensamiento, vínculos e impronta

La vida de Roberto Bazlen se concentra en seis estancias que no fueron para nada estáticas: Trieste, Génova, Milán, Ivrea, Roma y Londres (De Savorgnani, 1998, p. 11). En su último año de vida, Bazlen se vio obligado a retornar a Milán, donde permanecería solo dos meses que serían intervenidos tras su repentina muerte, en el Hotel Torino, en 1965 (Ricca, 2009, p. 31).

De acuerdo con la línea metodológica trazada por Giulia de Savorgnani (1998):

per tratteggiare i contorni di un'esistenza nutrita di libri, il ritratto di un uomo che credeva nella letteratura sbocciata dalla vita è infatti necessario intrecciare strettamente ricostruzione biografica e indagine culturale. Per questo motivo, bisogna rinunciare alla pretesa di seguire rigorosamente l'ordine cronologico degli avvenimenti, onde evitare che invece di un quadro ne esca una lista di fatti

[para esbozar los contornos de una existencia nutrita de libros y el retrato de un hombre que creía en la literatura germinada de la vida, se requiere, en efecto, entrelazar estrechamente reconstrucción

¹² A fin de no importunar al lector con la misma puntualización, se aclara, mediante esta nota al pie, que todas las traducciones realizadas del italiano a partir de ahora son propias (salvo en casos en los que se especifique lo contrario).

biográfica e indagación cultural. Por este motivo, es necesario renunciar a la pretensión de seguir rigurosamente el orden cronológico de los acontecimientos a fin de evitar que, en lugar de un cuadro, surja una lista de hechos] (p. 11).

Dado que el argumento sobre Trieste ha sido objeto de innumerables reflexiones relacionadas con la forma de vida asumida por Bazlen, tal ciudad merecerá un mayor detenimiento en este primer capítulo.

1.1.1 Trieste

Trieste, ciudad y capital de una provincia homónima perteneciente a la región nororiental de Friuli-Venezia Giulia, posee, a los ojos del historiador Angelo Ara y del escritor y germanista Claudio Magris, dos caras: una oficial; otra oculta (2007, pp. 191-203). La primera, que no es la que aquí interesa, está seccionada en dos grandes bloques en constante pugna: el fascista y el del Resurgimiento (humanista, liberal y de orientación mazziniana) (p. 193). La segunda es

«otra» Trieste, la no oficial, posee su cultura secreta, que encontrará una salida social décadas más tarde: la encarna, quizá más que nadie, Bobi Bazlen, con sus infinitos conocimientos de todo lo que entonces se ignoraba y estaba proscrito en Italia, tanto por el fascismo como por la cultura crociana: la vanguardia, las civilizaciones extraeuropeas, la psicología junguiana de lo profundo, el misticismo, la exploración de lo oculto (pp. 197-198).

Tales elementos han sido un motivo recurrente para considerar a Trieste como un espacio mítico, esto es, de un valor excepcional a causa de su multiculturalidad, por su plurilingüismo y, finalmente, como receptáculo de las más diversas contribuciones realizadas por Europa a la cultura occidental. De ahí que se perciba —a veces de forma superficial— como una ciudad propicia para la producción literaria y poética (se citan numerosas veces las estancias de James Joyce y del Rainer Maria Rilke de las *Elegías de Duino* (1923), agotando siempre el adjetivo «cosmopolita»¹³). Pero ¿qué tan determinante es esa «cultura secreta» al momento de enmarcar en ella a un pensador literario como el que ocupa hoy estas páginas? Para responder con aciertos a esta pregunta, antes es necesario hacer un recorrido por los años de formación del joven Bazlen.

Nacido en el seno de una familia fraccionada en dos componentes culturales, el alemán por parte paterna y el italiano por parte materna, Roberto Bazlen fue el único hijo de Georg Eugen Bazlen y de Clotilde Minzi (Battocletti, 2017, p. 19). El padre, fallecido cuando su hijo tenía poco

¹³ E.g.: «una ciudad cuya gloria consistió en ser una pequeña Babel periférica [...]». La tradición cosmopolita de Trieste la comerciante [...]» (Rolin, 1991, p. 5); «[...] [el] castillo de Duino immortalizado por las *Elegías* de Rilke [...]» (p. 7); o: «[...] it was the meeting place for cosmopolitan literati like Italo Svevo and James Joyce, who began to conceive *Ulysses* at the tables of San Marco» (D'Amelio, 2017, p. 70); entre otras apreciaciones que, si bien encierran en sí mismas verdades, se han convertido más en lugares comunes.

más de un año (Riboli, 2013, p. 12), era un luterano de Stuttgart que había llegado a Trieste en 1893, por cuestiones tanto de salud como comerciales, y habíase alojado en Via Cecilia Rittmeyer 12, propiedad de tres hermanas: Clotilde, Elvira y Estella, originarias de una familia burguesa y judeo-triestina que, decenios atrás, fue reconocida bajo el apellido Levi-Minzi (La Ferla, 1994, p. 15). En sus años de infancia, el pequeño Bazlen encontró en el tío Isacco Ignazio Hirsch, marido de Estella Minzi, una figura masculina de apoyo que llenó las carencias paternas. Hirsch fue mediador en el comercio del café y este trabajo era para él una gran fuente de ingresos. Las ganancias de la actividad del tío hicieron la infancia y la adolescencia de Bazlen muy cómodas, ya que como aquel no tenía hijos, todas las atenciones estuvieron dirigidas al sobrino, quien además de ser mimado y sobreprotegido por sus tres madres (De Savorgnani, 1998, p. 16), pasó a ser heredero de todas las propiedades de Hirsch; pero la herencia se esfumaría bastante pronto a causa de los continuos regalos y préstamos que Bazlen solía hacer a sus amigos (Ricca, 2009, p. 5; Battocletti, 2017, p. 24).

Las comodidades de aquel joven dilapidador (el dinero y el espíritu emprendedor de la Trieste comerciante no fueron precisamente los atractivos que estimularon a Bazlen) se vieron reflejadas, no solo en el abandono de una carrera universitaria,¹⁴ sino también en el temprano interés hacia todo tipo de literatura, pues Bazlen abandonó sus estudios para poder frecuentar con mayor asiduidad los cafés en los que se reunían a conversar los artistas, literatos y, en general, las personalidades más notables de la élite cultural del momento (Ricca, 2009, p. 7): el escritor Italo Svevo, el poeta Umberto Saba, el empresario Lionello Stock, el matemático Guido Voghera, el filósofo Giorgio Fano, el escritor Giani Stuparich, el pintor Arturo Nathan, el agricultor y viajero Vittorio Bolaffio y el pintor Giorgio Hirsch Settala (pariente de Bazlen por la línea del tío Hirsch); frente a quienes Bazlen era diez, quince, a veces veinte años más joven, un muchacho que suscitaba la simpatía y el interés general (Battocletti, 2017, p. 45) y cuya prematura inteligencia parecía preanunciar un futuro prometedor en la literatura.

En el autobiográfico fragmento sobre la ciudad natal, «Intervista su Trieste» [Entrevista sobre Trieste] (en: *Scritti*, 2013), Bazlen afirma haber asistido a escuelas alemanas hasta 1918 (p. 245), lo cual implicó dos cosas: (1) una educación apoyada en textos de corte filosófico-idealistas

¹⁴ El mismo tío Hirsch que nombró a su sobrino heredero, lo había impelido antes a formarse como comerciante (al igual que aquel), haciéndolo inscribirse en la Facultad de Economía y Comercio de la Universidad de Trieste, en vano (Ricca, 2009, p. 7).

en el Real Gymnasium (institución en la que se impartían lecciones muy a la usanza de la monarquía habsbúrgica) (Ricca, 2009, p. 6; Riboli, 2013, p. 12);¹⁵ (2) una fuerte contrariedad: con la anexión de Trieste a Italia en 1918,¹⁶ el panorama educativo cambió de manera significativa, ya que los liceos nacionales italianos pasaron a tener una mayor relevancia que aquellas instituciones educativas de antaño (Riboli, 2013, p. 13).

Mediante esos dos presupuestos se ratifica el hecho de que Bazlen haya experimentado, ya desde muy joven, un repudio explícito hacia dos de las corrientes del pensamiento más reconocidas en la Europa de principios del siglo XX: por un lado, todo lo que concierne a los clásicos de la literatura griega, latina, italiana, y al idealismo filosófico (La Ferla, 1994, pp. 17-18) que propugna la autonomía del arte (desde Immanuel Kant hasta Benedetto Croce); por el otro, la conciencia política y los valores de una nación incipiente que, desde sus liceos, fomentaba en los jóvenes el interés por participar de forma activa en los conflictos que se estaban gestando en la época. Lo anterior es confirmado por Giulia de Savorgnani (1998), quien, en consonancia con Ara & Magris (2007), habla de una Trieste «alternativa» (p. 67) —la «otra» Trieste, ya descrita— que no se interesaba por tomar partido ni en el conflicto italo-eslavo, ni del consecuente desarrollo de una ideología fascista que alimentaba el sentimiento irredentista y nacionalista de toda la región (Ricca, 2009, p. 14). Aunque Bazlen declara haber sido irredentista, tal confesión queda en el aire¹⁷ y es opacada cuando —en la ya aludida «Entrevista sobre Trieste»— pasa luego a manifestar una suerte de genealogía estético-literaria que va en toda su línea:

Ora, mi pare che il fin de siècle sia stato, contrariamente a quanto si usa dire, parlando di decadentismo, l'ultimo momento europeo nel quale la letteratura (e forse anche l'arte) abbia dato un contributo vivo alla cultura europea. È il momento di Van Gogh, di Nietzsche, di Wilde, di Strindberg, di Jarry

[Ahora, me parece que el *fin de siècle* ha sido, contrariamente a lo que se suele decir cuando se habla de decadentismo, el último momento europeo en el cual la literatura (y quizá también el arte) haya

¹⁵ Para familiarizar al lector con el temperamento de quienes, por aquel entonces, recibían una educación alemana de *Gymnasium*, se recomienda dar una lectura al primer párrafo del artículo «Lugares de la escritura: Trieste», de Claudio Magris (1993).

¹⁶ Antes de esta fecha, la provincia de Trieste perteneció al Imperio austrohúngaro, del cual participó, por la línea de los emperadores de Austria, la entonces decrepita Casa de Habsburgo-Lorena.

¹⁷ Declara Bazlen (2013): «(naturalmente ero irredentista, ma te lo racconterò dopo) e ti posso assicurare che in classi miste di italiani, tedeschi e slavi, in proporzioni approssimativamente eguali, non ricordo [...] che vi sia mai stata una presa di posizione offensiva, o una frase ironica o carica di odio al riguardo degli italiani e degli slavi» [(naturalmente era irredentista, pero te lo contaré después) y te puedo asegurar que, en clases mixtas de italianos, alemanes y eslavos, en proporciones aproximadamente iguales, no recuerdo [...] que haya habido nunca una toma de posición ofensiva, o una frase irónica o cargada de odio respecto a los italianos y eslavos] (pp. 245-246).

dado un aporte vivo a la cultura europea. Es el momento de Van Gogh, Nietzsche, Wilde, Strindberg, Jarry] (Bazlen, 2013, pp. 253-254).

No era el momento de que las bibliotecas y librerías nacientes se derrumbasen bajo el peso de Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Sem Benelli y «altra gente que portava male»¹⁸ [otra gente dañina] (Bazlen, 2013, p. 254). Pero ¿por qué ‘dañinos’ —o, si se quiere exagerar, ‘portadores del mal’—? Porque para un joven de dieciséis años que había pasado de formarse con el ilustre y respetado profesor Mayer (La Ferla, 1994, p. 17) a tener una educación como la que ilustra Federico Fellini en su autobiográfico *Amarcord* (1973),¹⁹ la lectura de aquellos escritores había sido una experiencia decepcionante. El profesor Mayer, por el contrario, daba sus clases mediante textos de la literatura contemporánea en lengua alemana, con libros sin notas explicativas que favorecían el método de entender y razonar sobre una obra haciéndose una idea propia sin el filtro de un análisis o de una toma de posición ya autorizada por un especialista (La Ferla, 1994, p. 17; Battocletti, 2017, pp. 53-54). Entonces ¿qué lecturas hacía y recomendaba Roberto Bazlen en esta etapa triestina, esto es, siendo apenas un veinteañero? Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Alfred Kubin, Georg Trakl, Robert Musil, Peter Altenberg, Robert Walser, Ernst Cassirer, James Joyce (La Ferla, 1994, pp. 21-22). Y entre los italianos: Eugenio Montale, Umberto Saba e Italo Svevo (Battocletti, 2017, p. 82), escritores y poetas todos ellos más o menos desconocidos para la Italia de la época. Mientras que, en una línea opuesta, a Carducci y a Pascoli los emparentó una tradición filológica clasicista; y D'Annunzio, personalidad oficial en el régimen (Ferretti, 2004, p. 14), se caracterizó, en cierto momento, por una poesía militante (por lo que a la ‘lista negra’ de Bazlen cabría añadir también a Filippo Tommaso Marinetti, otro poeta del fascismo y cantor enardecido de los bombardeos).

¹⁸ Mila Ferrer (1991), traductora de la «Entrevista su Trieste» para la revista catalana *Debats* (nº 38), traduce «portava male» —del verbo *portare*: llevar, portar; más el adverbio masculino *male*: mal, daño; *portare male* es, literalmente: «llevar el mal»— como: «traía mala suerte». Aquí se discrepa de dicha traducción puesto que, en esta frase, Bazlen se refiere más a escritores de textos ‘dañinos’, que llevan el mal en sí, y no tanto al hecho de que esas mismas gentes puedan traer «mala suerte». Es evidente que en la traducción de Ferrer se pierde el sentido que Bazlen quería otorgar a los autores en cuestión.

¹⁹ La relación no es gratuita. Roberto Bazlen y Federico Fellini fueron contemporáneos (hay apenas una diferencia de dieciocho años en la fecha de nacimiento). Se destaca aquí *Amarcord* como ejemplo oportuno ya que, en tanto creación autobiográfica (el título proviene del dialecto emiliano-romagnolo «a m'arcord» que traduce «Yo me recuerdo»), Fellini (1973) recrea sus años de escolar parodiando la educación de los liceos de la época: preguntas cuyas respuestas exigían ser memorizadas, profesores recitando poemas de corte nacionalista, historia del arte renacentista, estudio sistemático del griego (ver min: 13:23-20:42). En el reciente libro de Cristina Battocletti (2017, páginas: 162, 166, 297 y 355), también aparecen relaciones interesantes en torno al psicoanalista Ernst Bernahrd, quien tuvo como pacientes a ambos creadores, emparentados en su fascinación por lo onírico.

Esos, y otros más, fueron los poetas y escritores que formaron a la mayor parte de los jóvenes italianos en el período de entreguerras. Bazlen no quería saber nada de ellos. Se sentía saturado, estaba pensando en otras cosas, buscaba temas nuevos, de ahí que «tutta la sua vita [sia] stata un'incessante ricerca del nuovo, dell'originale, dello strano, dell'irrazionale, di ciò che è avvolto in un'aura di mistero» [toda su vida [haya] sido una búsqueda incesante de lo nuevo, de lo original, de lo extraño, de lo irracional, de aquello que está envuelto en un aura de misterio] (Voghera, 1980, p. 173). Por eso adquirió una completa desconfianza hacia todo lo que se enseñaba en las escuelas, liceos y academias; hacia ciertas manifestaciones artísticas, poéticas y literarias que para él ya eran ecos exiguos de corrientes, épocas o movimientos gastados.

Si el punto de referencia es, ya no la tradición clasicista, renacentista o nacionalista italiana, sino toda la *Mitteleuropa* —mas no en su acepción de ‘Comunidad Económica’ ni de conglomerado de naciones que pertenecen a la Unión Europea—, un concepto que agrupa tanto literaturas periféricas (la Suiza de Jeremias Gotthelf y de Robert Walser; la Praga de Kafka y Rilke) como centrales (Austria: la Kakania de Robert Musil). Se entiende entonces que «Casos como el de Bobi Bazlen [...] demuestran que después de 1918 Trieste cumple una función mediadora entre las culturas alemana —fundamentalmente de la nacida de los fermentos de Europa central— e italiana» (Ara & Magris, 2007, p. 164). Roberto Bazlen (2013) hablaba, no de irredentismo ni de fascismo/antifascismo o cualquier otro aparato mental al servicio de ideologías políticas, lo que a él le interesaba eran los libros que los austriacos y alemanes llevaron a Trieste luego de la Primera Guerra Mundial; él prefería la literatura de una «cultura non ufficiale, libri veramente importanti e sconosciutissimi, ricercati e raccolti con amore» [cultura no-oficial, libros verdaderamente importantes y desconocidísimos, refinados y obtenidos con amor] por gente que leía una determinada obra porque se tenía una verdadera necesidad de leerla. Libros empolvados y prestos a dispersarse que Bazlen compraba a una o dos liras (p. 254).

En definitiva, se podría discurrir largamente sobre el caso Trieste y su vínculo, casi secreto, con un Roberto Bazlen ya distante y exiliado por voluntad propia de la ciudad de origen, hacia la cual sintió tanto odio como interés (De Savognani, 1998, p. 26). Remontarse a las raíces geográficas de tan complejo y contradictorio pensamiento —alusión indirecta al Bazlen distante que recordaba a Trieste mediante algunas cartas dirigidas a sus más íntimos amigos—, así como desarrollar la osada afirmación de Anita Pittoni (1968), de que «Roberto Bazlen non poteva nascere che triestino» [Roberto Bazlen no podía nacer sino triestino] (p. 91), sería un asunto

bastante polémico y problemático. Para decirlo con Roberto Calasso: «è meglio chiudere subito l'argomento Trieste, perché è un falso aiuto. Bazlen era un uomo post-storico, del quale nessun quadro culturale o ricostruzione di ambiente riuscirà a fare giustizia» [es mejor cerrar de inmediato el argumento sobre Trieste porque es una falsa ayuda. Bazlen era un hombre posthistórico del cual ningún cuadro cultural o reconstrucción de ambiente logrará hacer justicia] (2013a, p. 15).

Se ha hablado de una supuesta «triestinidad» en la literatura, palabra que expresa la heterogeneidad de un territorio que padece una crisis de identidad o «sentimiento de frontera» (Conde Muñoz, 2009, p. 103) dadas las condiciones geográficas y culturales en las que este se encuentra. Para Ennio Emili, escritores como Scipio Slataper, Carlo Michelstaedter, los hermanos Stuparich [Carlo y Giani], Enrico Mreule y otros autores enmarcados dentro de una «generación frustrada» de principios del siglo XX «fundaron la triestinidad y la literatura triestina» (en: Vila-Matas, 2008, párr. 2). Al tomar como ejemplo *La Isla* de Giani Stuparich, Enrique Vila-Matas (2008) se sirve de las conceptualizaciones de Emili para marcar contrastes entre una *triestinidad negra* (un lado oscuro en el que subyacen las consideraciones sobre la muerte, el factor de la «enfermedad» en Svevo, los «exorcismos» del último Umberto Saba) y otra *triestinidad blanca* (sana, vital, positiva, moralmente comprometida, sin tensión de muerte, sin nihilismo) (párr. 6).

A dicha lectura sobre la escritura triestina se le podrían objetar algunos aspectos (siempre en sintonía con el pensamiento de Bazlen, quien rehuía de toda clasificación definitiva). El filósofo Carlo Michelstaedter —que, para Vila-Matas, entraría en el lado oscuro— no fue estrictamente triestino; nació en Gorizia, otro municipio de la región friuliana. Lo que hace Vila-Matas (2008) es tomar un elemento —el suicidio— para enmarcar al filósofo dentro de una clasificación que, en el fondo, dice poco; solo porque la Trieste de la época tenía uno de los porcentajes más altos de locura y suicidios respecto a otras ciudades de Europa (Bazlen, 2013, p. 251). En consecuencia, parece ser que la categoría de «triestinidad» supera su ligazón a un espacio geográfico concreto para extenderse, en cambio, a toda una región —Friuli-Venezia Giulia—. Pero, para investigadores triestinos como Elvio Guagnini y Claudio Magris, la triestinidad es una categoría inexistente (Battocletti, 2017, p. 44), ya que «La imagen estereotipada de Trieste es falsa, [...] porque identifica la cultura triestina con la literatura más manida, la replegada sobre la *triestinidad*, sobre el particularismo triestino» (Ara & Magris, 2007, p. 286). Bazlen diría: pero ¿qué particularismo, si ni siquiera ha existido un único «tipo triestino»? Para él Trieste no fue, en absoluto, un crisol:

A occhio e croce, direi che Trieste è stata tutto meno un crogiolo: il crogiolo è quell'arnese nel quale metti dentro tutti gli elementi più disparati, li fondi, e quello che salta fuori è una fusione, omogenea, con una distribuzione eguale di tutte le componenti, e con caratteristiche costanti

[A simple vista, diría que Trieste ha sido de todo menos eso: el crisol es ese aparato en el cual metes dentro todos los elementos más dispares, los fundes, y aquello que resulta es una fusión, homogénea, con una distribución igual de todos los componentes y con características constantes] (Bazlen, 2013, p. 251).

Italianos, alemanes, eslavos (que equivale a decir: eslovenos, serbios, croatas, checos y eslovacos), húngaros, armenios, turcos, ingleses y, en general, viajeros provenientes de múltiples territorios, generaron durante casi dos siglos todo un flujo migratorio hacia esa particular zona portuaria del mar Adriático (De Savorgnani, 1998, p. 14), en cuyo desarrollo económico y financiero los judíos y comerciantes trataron de encontrar una cohesión que, según Ara & Magris (2007), no habían tenido antes de inmigrar (pp. 56-57). Sin embargo, tal heterogeneidad no llegó a cristalizarse en lo que Bazlen llama una «fusión homogénea [...] con características constantes». En ese sentido, quizá el único elemento cohesionador producido por Trieste haya sido su dialecto, gracias al cual toda una población lograba discutir de todo sin la necesidad de conocer la lengua madre del interlocutor (De Savorgnani, 1998, p. 14). Por lo demás, dicho receptáculo de culturas saturado con los más variados elementos, casi todos disgregados, constata que

come non esiste un unico tipo triestino, non esiste nemmeno una cultura creativa triestina; creare un'opera omogenea con premesse simili sarebbe stato impossibile. Trieste, per queste ragioni, è stata un'ottima cassa di risonanza [...] e non ha dato proprio nulla che abbia in qualche modo portato un elemento nuovo nella cultura europea (non parlo che non abbia dato qualche opera rispettabile, ma cancellala dall'Europa, e tanto più dal mondo, e l'Europa rimane tale quale)

[como no existe un único tipo triestino, no existe tampoco una cultura creativa triestina; crear una obra homogénea con premisas similares habría sido imposible. Por estas razones, Trieste ha sido una óptima caja de resonancia [...] y no ha dado precisamente nada que, de algún modo, haya aportado un elemento nuevo en la cultura europea (no hablo de que no haya dado alguna obra respetable, pero cancelala de Europa, es más: cancelala del mundo, y Europa permanece tal cual)] (Bazlen, 2013, p. 252).

No obstante, en líneas sucesivas de la «Entrevista su Trieste», Bazlen (2013) nombra a un escritor, quizás para él el único triestino que ha hecho una de las pocas contribuciones vivas a la literatura en lengua italiana en el marco de la Europa del fin de siglo: Italo Svevo (p. 253) (pseudónimo de Ettore Schmitz). Su obra, contraria al «cliché» del «letterato» italiano (p. 240), pasó inadvertida en su momento y fue rescatada en la década de 1920 por uno de sus amigos y más ávidos lectores, Roberto Bazlen —quién habría de permanecer siempre oculto—, junto con un poeta motivado por aquel a escribir el legado de Schmitz: Eugenio Montale, entonces ignorado

pero que habría de visibilizarse en los años venideros, siempre con una especie de deferencia hacía las reticencias de su amigo lector.

Pero, más allá de la organicidad asistemática que caracteriza la obra de Svevo, sería razonable pensar y defender la idea de un segundo y nuevo aporte nacido de Trieste para el mundo (porque la voluntad de renuncia y el derecho al silencio son sentimientos humanos extraterritoriales): Roberto Bazlen, el *scrittore senza testo* que prefirió dedicarse por entero, ya no a edificar una obra propia, sino a permanecer en las sombras para así fluir desde lo incompleto y ser en los libros de los otros.

1.1.2 Otras estancias

El período genovés ocupa un lapso exiguo (invierno de 1923-24 – mayo de 1925) pero significativo en la vida de Roberto Bazlen. En la capital ligur, el amigo Alessandro Maria Psyllàs, un comerciante de origen griego, le había proporcionado a Bazlen empleo en la propia empresa, la Atlantic Refining Company, que él abandonó después de unos pocos meses: «il mio primo, molto fallito esperimento di vita pratica, a Genova» [Mi primer y muy fallido experimento de vida práctica, en Génova] (Bazlen, 2013, p. 358), expresaba a Montale, por aquel entonces un joven oficial de reserva con quien Bazlen se había conocido a través de un amigo que ambos tenían en común: el poeta y ensayista Sergio Solmi (La Ferla, 1994, p. 25).

De nuevo en Trieste, Bazlen inicia a trabajar para una compañía de importación de café, propiedad del amigo Giulio Morpurgo, en la que tampoco dura mucho tiempo ya que, al año siguiente, en 1926, encuentra otro trabajo en un ambiente mucho más soportable y «grandseigneuresco» (Bazlen, 2013, p. 368) en una oficina de la compañía Emilio Reindl, ubicada en via Lavatoio 4 (La Ferla, 1994, pp. 24-25). En el invierno de 1934-35, Bazlen se instalará en Milán hasta 1939 (p. 36; p. 40). Sin embargo, como Clotilde Minzi muere el 8 de septiembre de 1937 a causa de una hemorragia cerebral, Bazlen tuvo que retornar a Trieste para asistir al funeral:

Non si dimostrò affatto addolorato (non era certo tipo da fingere per il pubblico; anzi, ogni atteggiamento convenzionale da parte degli altri provocava in lui una reazione anche troppo viva) e disse apertamente che si sentiva sollevato al pensiero che avesse cessato di soffrire

[No se mostró en absoluto adolorido (no era, desde luego, el tipo de personas que fingen para el público; antes bien, cada comportamiento convencional por parte de los demás provocaba en él una reacción demasiado viva) y dijo abiertamente que se sentía aliviado al pensar que ella había cesado de sufrir] (Voghera, 1980, pp. 183-184).

Algunos estudios coinciden en que la estancia triestina se cerrará definitivamente después de este suceso (Pittoni, 1968, p. 94; La Ferla, 1994, p. 36-37). Aunque Giulia de Savorgnani (1998), citando una carta de Bazlen a Livio Corsi del 31 de julio de 1946, revela otras «due brevi visite morganatiche» [dos breves vistas morganáticas]: una en incógnito hacia mediados de 1950; y otra visita secreta hacia el final de sus días, acompañado por su íntima amiga Ljuba Blumenthal (1998, p. 25). Sea como fuere, ninguna de las biografías se atreve a negar que Trieste permanecerá siempre en su memoria.

En 1937 Bazlen conoció a Luciano Foà, un joven con apenas veintidós años que había tenido la idea de crear en Italia una especie de *Times Literary Supplement* que mantuviese informados a los italianos respecto a las obras que, en aquel entonces, se publicaban en el extranjero; idea un poco ingenua visto el período y el ambiente político. Pero, aunque la efervescencia fascista no permitía hacer muchas cosas interesantes en un plano cultural que se proyectase como objetivo e internacionalista (La Ferla, 1994, pp. 38-39), la relación entre Bazlen y el joven Foà se vuelve una cuestión consuetudinaria y ambos, lectores-editores precoces, habrán de conformarse, por el momento, con hacer sus aportes desde la Agenzia Letteraria Internazionale.²⁰ En Milán, Bazlen frecuenta a Alessandro Pellegrini y Sergio Solmi, ve de nuevo a Montale y conoce, entre otros, al escritor Carlo Emilio Gadda y al industrial e intelectual Adriano Olivetti. Este último, cuyo amigable respaldo resultará fundamental en un futuro, le ofrece a Bazlen la oportunidad de trabajar en su empresa, en una oficina publicitaria (Ufficio Pubblicità Olivetti). Sobre este suceso, Foà recuerda que Bazlen se pasaba allí las horas tendido sobre una alfombra con la esperanza de que le viniera a la mente algún eslogan (p. 37).

Al interior de Italia, Ivrea fue la estancia menos fija a comparación de los lugares habitados por Bazlen, pero esto no demerita en nada la importancia que tuvo uno de sus aportes culturales dentro de dicho espacio. El contacto de Bazlen con esta ciudad de la región piemontesa tiene sus orígenes en el proyecto editorial Nuove Edizioni Ivrea (NEI).²¹ En un primer momento, esta

²⁰ Agenzia Letteraria Internazionale (ALI): fundada en Turín, en 1898, por Augusto Foà (padre de Luciano), la Agencia Literaria Internacional fue una institución cultural de absoluta relevancia en el panorama literario-editorial italiano, pues su tarea era proponer —incluso en los difíciles años del fascismo— obras de autores extranjeros a los editores italianos y viceversa, obras italianas a los editores extranjeros (Riboli, 2013, p. 53).

²¹ Nuove Edizioni Ivrea: casa editorial fundada en 1941 por Adriano Olivetti. Contó con un vasto programa de obras de psicología, política, religión y literatura, cuya realización suponía la caída del fascismo. Roberto Bazlen fue uno de los colaboradores más activos de esta iniciativa hasta agosto de 1943. En la posguerra, las NEI se transformaron en Edizioni di Comunità, con un programa más limitado (nota de R. Calasso. En: Bazlen, 2013, p. 323).

iniciativa fue pensada para desarrollarse en el campo editorial milanés (las primeras oficinas se encontraban en Via Gabba 9), sin embargo, a causa de los bombardeos en pleno período bélico, el proyecto debió transferirse a Ivrea en 1942; una vez instalada allí, la efímera casa editorial eligió su nombre. Cuando Bazlen no estaba en Ivrea como huésped de Adriano Olivetti, colaboraba desde Roma y su labor consistió en asesorar las colecciones del sector literario-humanístico; para 1943 existían ya cerca de dos mil fichas de lectura redactadas por él, pero, según un testimonio de Luciano Foà, dichos informes se han perdido. En 1943 Adriano Olivetti es arrestado y el resto de colaboradores —Luciano Foà, Erich Linder, Umberto Campagnolo, Cesare Musatti, Angela Zucconi, entre los más significativos— comienzan a dispersarse dado que muchos de ellos eran judíos o medio-judíos (La Ferla, 1994, pp. 49-50).

Milán —por razones distintas a Trieste— se convertirá para Bazlen en una ciudad «no-amada». Y, quizás a causa de la imposibilidad de encontrar allí ingresos seguros, en febrero de 1939 se transfiere a Roma, donde, en el n. 7 de via Margutta, Luciano Foà continuará enviándole obras extranjeras para conocer su opinión (La Ferla, 1994, pp. 39-40). Hablar de Roma es hablar de los encuentros con el doctor Ernst Bernhard,²² del psicoanálisis, de breves y largas colaboraciones con varias casas editoriales y de un hombre que pasó buena parte de su vida tendido en su cama fumando, leyendo, yendo de cuando en cuando al cinematógrafo y escribiendo muchas cartas a amigos y editores. De este rico período que va de 1939 a 1965 —año en que se le anuncia a Bazlen la demolición inminente de su amada estancia en via Margutta, «il suo “regno”», como bien señala Ricca (2009, p. 22)— ya se tendrá ocasión de retornar nuevamente en el segundo capítulo, pues es en Roma donde nacen las contribuciones más prolíficas (lecturas, traducciones, asesorías y epistolarios de la más diversa índole).

Durante los últimos años de su vida, Bazlen se desplazó continuamente. Sus metas favoritas fueron Stuttgart, Pésaro, el Tirol, las Islas Tremiti, Florencia (no la ciudad, sino Monte Oliveto y Bellosguardo). En general, Bazlen amaba visitar lugares no turísticos en los que pudiera sentirse solo: caminante con su mapa personal en el que señalaba los espacios de una Europa secreta, casi inaccesible (La Ferla, 1994, pp. 80-81). Otras veces quería estar rodeado de sus amigos más queridos, Ljuba Blumenthal, por ejemplo, con quien visitó Aberdeen (Escocia), Rietbad (un

²² Ernst Bernhard (1896-1965): psicoanalista berlinés —discípulo de Carl Gustav Jung— transferido a Roma en 1936. Pionero de la psicología analítica italiana. Se deduce que su primer encuentro con Bazlen fue hacia 1939-40 (De Savorgnani, 1998, p. 70).

pueblito suizo recóndito) y el Castel Fontana de Mary de Rachewiltz, la hija de Ezra Pound. Fue gracias a Ljuba que Bazlen conoció Inglaterra, ella se había transferido a Londres ya desde 1945 (p. 82).

Para cerrar este apartado ¿algo mejor que depositar la escritura y abandonarla sobre aquella huella profunda plasmada en las personas que, de una u otra manera, establecieron un lazo de amistad con su estimado «Bobi»? Están (1) los amigos de larga data que permanecieron con él hasta sus últimos días; (2) amigos perdidos y encontrados; (3) los amigos *potenciales*, es decir, aquellos que habiéndolo frecuentado poco (o hasta por azar) se sentían ligados a él como por una instintiva simpatía: por su modo de ser, de vivir, de actuar (Pittoni, 1968, p. 89):

I primi sentono acutamente il vuoto che la sua scomparsa ha lasciato; il dolore dei secondi non è privo di spine di rimorso; agli ultimi resta il rimpianto di non aver avuto la fortuna di essere stati nella schiera dei primi

[Los primeros sienten agudamente el vacío que ha dejado su desaparición; el dolor de los segundos no está desprovisto de espinas de remordimiento; a los últimos les queda el lamento por no haber tenido la fortuna de haber estado en la hilera de los primeros] (p. 89).

Aunque existen otros más, unos pocos que podrían incluirse dentro de una cuarta hilera discontinua y fragmentada (temporal y geográficamente): los amigos *imaginarios* que nunca lo frecuentaron, pero que, aun desde la distancia, comprendieron (o tratan todavía de comprender) la importancia de la renuncia, de no querer aparecer.

1.2 *Scritti* y otros rastros creativos

Cuando en febrero de 1984 la casa editorial Adelphi publicó la primera edición de los *Scritti*, a Roberto Calasso (2013a) —actual director de la misma— le preocupaba que dicha publicación fuese entendida como un culto romántico de la obra-no-obra, del maravilloso incompleto, de la vida irreductible al constreñimiento de la forma; en últimas, como una reparación tardía del pecado cometido por Roberto Bazlen (p. 18). ¿Qué pecado? El acto de no haber querido figurar en el panorama literario europeo del siglo XX; el deseo de no ser fijado en una constelación de escritores que, como el Bartleby de Herman Melville, habían preferido no hacerlo. Señala Calasso (2013a):

Qui non c'è opera, solo un gruppo di appunti messi insieme da altri a formare un libro. [...] Direi anzi che questa è la ragione più convincente per decidersi a pubblicare questi scritti: la certezza che qualunque sforzo non basti a fare di questa opera fantasma l'opera di Roberto Bazlen

[Aquí no hay obra, solo un grupo de apuntes puestos junto a otros para formar un libro. [...] Diría, en cambio, que esta es la razón más convincente para decidirse a publicar estos escritos: la certeza de que cualquier esfuerzo no baste para hacer de esta obra fantasma la obra de Roberto Bazlen] (p. 18).

Esa «obra fantasma», producto de una cuidadosa selección a cargo del editor-traductor y director de Adelphi, está constituida por cuatro partes:

1) *Il capitano di lungo corso* [*El capitán de altura*] (pp. 23-170).

2) *Note senza testo* [*Notas sin texto*] (pp. 173-264).

3) *Lettere editoriali* [*Cartas editoriales*] (pp. 267-353).

4) *Lettere a Montale* [*Cartas a Montale*] (pp. 357- 389).

A lo anterior se suman dos paratextos del editor: una introducción titulada «Da un punto vuoto» [Desde un punto vacío] (Calasso, 2013a, pp. 13-20); y una información adicional sobre los manuscritos y mecanuscritos, ubicada hacia el final del libro: «Notizie sui manoscritti» [Noticias sobre los manuscritos] (Calasso, 2013b, pp. 393-397).

A diferencia de las *Cartas editoriales*, las *Cartas a Montale* y el Apéndice de las *Notas sin texto* —todos estos escritos en italiano—, *El capitán de altura* fue escrito en alemán, salvo el uso esporádico de palabras italianas; también el original de *Notas sin texto* —es decir, la parte de los cuadernos de Bazlen— está en alemán, con inserciones más frecuentes de palabras y frases italianas (Calasso, 2013a, p. 20).

Antes de la primera edición, Adelphi ya había publicado tres de los componentes de los *Scritti* en libros separados: *Lettere editoriali* (1968), *Note senza testo* (1970) e *Il capitano di lungo corso* (1973). Este último volumen contiene quince reproducciones de dibujos y acuarelas del propio Bazlen (Ricca, 2013, p. 56), un material visual valioso que fue excluido al momento de emprender la publicación de los *Scritti*. Aunque el total de dicha producción pictórica lo integran alrededor de unas 193 obras, conservadas por Adelphi en la sede de Milán (La Ferla, 1994, p. 15).

En español aún no existe una edición equivalente a los *Scritti*. Figuran apenas dos publicaciones en volúmenes aislados, cuyas traducciones competen, en primer lugar, a Cristina García Ohlrich, con *El capitán de altura* (1996) (que no se tradujo del alemán original, sino que siguió la edición italiana de 1973); y, en segundo lugar, a Ernesto Montequin, con *Informes de lectura / Cartas a Montale* (2012).

Por lo que se ha podido investigar hasta la fecha, las *Note senza testo*, en su totalidad, no han sido traducidas ni publicadas en español.

1.2.1 *Il capitano di lungo corso*

No se tiene una certeza de la fecha exacta en que Roberto Bazlen inició la escritura de *El capitán de altura*.²³ Para Roberto Calasso (2013b), editor-traductor a cargo, hay dos indicios. Uno escrito: ocho páginas mecanustritas marcadas con la fecha 3-4 de octubre de 1944. Otro oral: según testimonios de Ljuba Blumenthal, Luciano Foà y Sergio Solmi, Bazlen se dedicó a esta novela en los primeros años de la posguerra; incluso leyó algunas páginas a sus amigos. Se cree que el texto era voluminoso (aprox. 400 p.) y que el escritor sin texto fue deshaciéndose de muchas páginas con el fin de dar una forma más lineal al argumento (p. 393).

El Capitán es un hombre sin nombre. Su casa, en una ciudad-puerto sin nombre, era vieja y confortable; pero no lo suficiente, como sí lo era el mar. Una vez, tras una de sus largas ausencias, su mujer lo recibió con un regalo: un pantalón rojo tejido a máquina por ella misma. El Capitán, sabiendo disimular su fastidio, le dio las gracias, pero en su interior pensó: «Mia moglie non mi capisce» [Mi mujer no me entiende] (Bazlen, 2013, p. 24). Entonces comenzó a pasar menos tiempo en casa y a permanecer embarcado más de lo usual (pp. 23-27); hasta que un día decidió no regresar, solo viajar, leer esos libros raros que había perseguido de puerto en puerto y obligarse, por fin, a estudiar sistemáticamente la física moderna (p. 47). Pero sobre todo viajar y recorrer todos los mares en busca de puertos desconocidos —pero ¡qué pocos quedaban ya! (p. 23)—; también conservar la esperanza de poder encontrar algún día una Sirena y casarse con ella:

Era un'idea, e capì ora improvvisamente che cos'è che aveva sempre cercato, una Sirena! Non era forse un capitano di lungo corso, com'è che aveva potuto essere così stupido da pensare di contentarsi di una donna che vive a terra (Bazlen, 2013, p. 48).

[¡Qué idea! De pronto lo entendía: ¡eso era lo que había estado buscando siempre, una Sirena! Era un capitán de altura, ¿cómo había sido tan estúpido como para pensar en conformarse con una mujer que vive en tierra?] (Bazlen, 1996, p. 45).²⁴

Las mujeres que viven en tierra, es decir, aquellas como la mujer sin nombre del Capitán, tienden a hacer del amor un proceso que comienza magníficamente para entrar luego en deterioro. Por lo menos así le había sucedido a él:

²³ En la traducción de *Lo stadio di Wimbledon* (1983) al español, Ignacio Martínez de Pisón traduce «*Il capitano di lungo corso*» (Del Giudice, 1983, p. 29) como «*Capitán de larga travesía*» (Del Giudice, 1986, p. 36). Ambas traducciones son acertadas. Aunque aquí se ha optado por *El capitán de altura* por ser la primera traducción de la novela al español. El título original en alemán es *Der Schiffskapitän* [*El capitán de barco*] (De Savorgnani, 1998, p. 135).

²⁴ Traducción de Cristina García Ohlrich.

Llegar de viaje. Darle un beso a su mujer y sentir su aliento con olor a flores. Recibir de ella algo que no cabe en las exigencias de un capitán que solo viste de blanco en verano, de azul en invierno y de negro en las bodas y entierros. Beso de despedida (Bazlen, 1996, p. 16).

Llegar de viaje. Darle un beso a su mujer, sentir que su aliento ya no huele a flores y que su voz se ha tornado ronca. Marcharse (p. 17).

Llegar de viaje. Darle un beso a su mujer (muy a su pesar, a pesar de todo), sentir que su aliento apesta a tabaco y aguardiente y que su voz sigue siendo ronca. Ella ya no se merece un beso de despedida (p. 18).

Llegar de viaje (la cuarta ausencia enunciada en la novela ha sido la más larga de todas). No hay beso.

Ya no tiene sentido ser amable, en realidad debería darle una paliza. Últimamente ya era incapaz de entenderme, y yo soy un capitán de barco y tengo mis cartas de navegación, mis instrumentos y mis libros, y todos los mares del mundo a mis pies, ¿qué me importa su apestoso aliento y su voz ronca, y los cardenales de su cuerpo?! – Y decidió no volver a su casa (p. 19).

El amor entre el Capitán y su mujer pasó de la monotonía al fracaso. Ella, enojada porque él no quiso ponerse el pantalón rojo, pasó a fumarse sus puros. Un *Monocolo* [Tuerto] la vio y le dijo «¡Las mujeres que fuman puros también juegan a las cartas!», entonces jugaron cartas y fumaron juntos (p. 17). El *Monocolo* había ido luego a la taberna para hablarle al *Butterato* [Picado de viruela] de la mujer del Capitán; el *Butterato* propuso: «Pues tráetela [...] las mujeres que fuman puros y juegan a las cartas también beben aguardiente», entonces fueron a la taberna, jugaron cartas, fumaron juntos y bebieron aguardiente (p. 18). Un día, en la taberna apareció un extranjero: no fumaba, no jugaba y no bebía más que agua mineral, para colmo, resulta que era un *Gambadilegno* [Patadepalo];²⁵ entonces este se dirigió a la mujer del Capitán: «Le donne che fumano sigari e giocano a carte e bevono grappa vanno anche a letto con quelli che hanno una gamba sola» [Las mujeres que fuman puros y juegan a las cartas y beben aguardiente también van a la cama con aquellos que tienen una pata sola] (Bazlen, 2013, p. 26), y ambos cerraron tras de sí la puerta de la trastienda; el *Oste* [Tabernero] no permitió que nadie los molestara.

²⁵ Hasta aquí se ha seguido la traducción de Cristina García Ohlrich. Dos precisiones al respecto. 1. En su traducción fueron suprimidas las mayúsculas de los nombres que en la edición italiana figuran como nombres propios [*Monocolo*, *Butterato*, *Gambadilegno* y *Oste*]; aquí han sido restablecidos (interviniendo, solo en este aspecto ortográfico, la traducción de García Ohlrich). 2. García Ohlrich tradujo *Gambadilegno* como «cojo». Con el fin de conservar el humor en el apodo, el cual nace de la combinación entre las palabras italianas *gamba* [pierna/pata] y *legno* [madera/palo], se ha propuesto la traducción *Patadepalo*.

Monocolo, Butterato, Gambadilegno y Oste se congregaron en la taberna. Pero su rutina se vio perturbada el día en que a la ciudad llegó la noticia de que el barco del Capitán había naufragado. Unos marineros anclaron en el puerto y llevaban consigo un marco dorado. Era el marco en el que el Capitán había conservado el retrato de su mujer para así poder recordarla en sus viajes; los marineros rescataron el marco, sin retrato y con el baño de oro gastado por el agua, cuando flotaba entre un montón de cajas de puros vacías, cerca de una isla coral en la que flotaban también los restos de un barco (Bazlen, 1996, p. 20). La mujer empezó a ausentarse de la taberna, pero no de manera permanente.

Paralelamente —antes del naufragio— el Capitán trataba de normalizar sus asuntos en medio del mar, a través del mundo: inició la lectura de un libro único que contenía todos los libros; buscó a una gitana en un burdel; elaboró una lista de tareas pendientes; se dio cuenta de que debía ordenar su camarote, que estaba hecho un fiasco; pensó en su testamento ya que, incluso muerto, todo debería quedar en perfecto orden; clasificó sus libros por lenguas y temas; fue al cine —cuando el barco hizo su primera parada en el puerto más cercano— y la actriz principal le recordó que era necesario encontrar una Sirena. El Capitán era meticuloso y calculador. Pensaba en su larga trayectoria, que imaginaba infinita, y en la posibilidad de reencontrarse con su sabio amigo: el Oriental (Bazlen, 2013, pp. 37-57). Pero

forse aveva preso le cose per il verso sbagliato, con la sua stupida, anchilosata mentalità europea, come tutto era sciolto, invece, nel suo amico, il capitano che veniva dall'Oriente – tutta l'Europa ha preso le cose per il verso sbagliato, non si tratta di volontà, non si tratta di programma, non si tratta di rotte calcolate, quanto più si fanno calcoli, tanto più ci si allontana dalle Sirene, le Sirene sono figlie del caso, questa volta si sarebbe affidato al mare, il mare forse lo avrebbe spinto nella direzione giusta

[quizás había tomado las cosas por la dirección equivocada, con su estúpida, anquilosada mentalidad europea; en cambio, cómo era todo tan desenvuelto en su amigo, el capitán que venía de Oriente — toda Europa ha tomado las cosas por la dirección equivocada: no se trata de voluntad, no se trata de programa, no se trata de rutas calculadas, cuanto más se hacen cálculos, tanto más se alejan las Sirenas; las Sirenas son hijas del azar. Esta vez se confiaría al mar, quizás el mar lo empujaría en la dirección correcta] (Bazlen, 2013, pp. 57-58).

A pesar de sus cálculos, de su sentido de la responsabilidad, con sus listas y proyectos, el Capitán era también procrastinador y se concedió un día más de anarquía (no se había atrevido a llevar a cabo todo lo que se propuso normalizar) (p. 58). Entonces la Sirena cantó (pp. 59-61). Su canto era tal que se confundió con la vida —«¿dónde trazar la frontera entre el canto y la vida...?» (Bazlen, 1996, p. 61)—. La vida-canto lo embriagó, penetró en su carne y lo condujo a una suerte

de éxtasis dionisiaco. Hasta que cayó al agua y —casi literalmente— se lo tragó el mar: fue embutido por una ballena... En este punto termina la forma «lineal» de la novela.

Roberto Calasso (2013b, pp. 393-395) presenta el esquema a-b-c + Apéndice a fin de dar cohesión a los manuscritos y mecanuscritos dejados por Bazlen:

a) Una ‘copia en limpio’ del texto que narra la historia del Capitán hasta el momento en que naufraga y es engullido por la ballena (el mecanuscrito fechado, ya mencionado líneas atrás y resumido a grandes rasgos en este apartado).

b) Algunos folios manuscritos y mecanuscritos corregidos, más fragmentarios, de extensión no definitiva y encontrados en la misma carpeta que contenía la ‘copia en limpio’. Esta parte corresponde a *Scritti* (2013, pp. 66-77).

c) El «Cuaderno B». Manuscrito que pretende continuar la historia del Capitán desde su naufragio hasta el final.

* Apéndice. Corresponde a apuntes vinculados con la novela. Lo conforman:

1) Algunas páginas escritas en el revés del «Cuaderno B».

2) Apuntes traídos del «Cuaderno D» que aluden a varios de los sucesos narrados en el mecanuscrito a) y acompañados de anotaciones sobre aspectos que Bazlen necesitaba investigar, libros que debía leer y episodios que faltaban por desarrollar.

Estas cuatro partes serían el ‘esqueleto’ de lo que pudo llegar a erigirse como una obra. Sin embargo, lo expuesto hasta ahora constata que la idea de concluir estaba lejos; basta con acercarse a la última sección titulada «Sirenas» para darse cuenta de que el aprisionamiento formal de la escritura había sido desplazado por el placer de la lectura y la investigación en torno a numerosos temas que rebosan lo literario:

Leer:

Job
Odisea
Milarepa
Misterio de la transformación
The hero with a thousand faces
Aeppli: el sueño y su interpretación
Hércules
Firdusi
Leyendas de Strindberg
xxx: aupays des Tarahumaras
(N.R.F. 287 – août 1937)
Fausto
Polifilo
Cantar de los Cantares.

Investigar:

canarios
corales
máquina de coser
Trinacria
fábrica de gas
delfines (Bazlen, 1996, pp. 181-182).

Nótese cómo —en el acto de una escritura que se va tornando cada vez más fragmentaria hasta el punto de convertirse en apuntes creativos— se relacionan elementos místicos, religiosos, mitológicos y folclóricos europeos y orientales, en un sistema de escritura propio de un lector erudito cuyo principal imperativo es investigar, antes que llegar a la forma.

1.2.2 *Note senza testo*

Las llamadas *Notas sin texto* son una selección de apuntes sueltos dejados por Roberto Bazlen en cuatro de sus cuadernos manuscritos marcados con las siglas C, E, N, P (pp. 171-233), encontrados después de su muerte, más un Apéndice (pp. 235-264) que contiene escritos de ocasión (Calasso, 2013b, p. 395).

El «Cuaderno E», reproducido en los *Scritti* casi por entero, es el único que Bazlen dispuso por temas: Inglaterra, muerte, los italianos, los alemanes, los judíos, el cine, mitología, arte, literatura, psique, Gandhi, Cristo, Buda, entre otros. El editor ha omitido los pocos apuntes estrictamente personales y los pasajes de incierta lectura (p. 395). La fecha de estos apuntes no es segura. En el «Cuaderno E», Bazlen había escrito en diversas ocasiones durante muchos años, como lo evidencian varias referencias. Mientras que los cuadernos C, N, P, fueron escritos sin interrupción en un período más breve. En fin, todo lo que allí ha sido publicado, con poquísimas excepciones, puede ser abarcado entre los años 1945 y 1965 (p. 395). Los cuadernos fueron escritos originalmente en alemán, pero hay en ellos frecuentes inserciones de palabras y frases italianas (entre otras expresiones en lenguas como inglés, francés y latín, pero en menor medida).

Los componentes del Apéndice, por el contrario, sí se escribieron todos en italiano: «Introduzione a Svevo» [Introducción a Svevo], «Prefazione a Svevo» [Prefacio a Svevo], «Intervista su Trieste» [Entrevista sobre Trieste], «Leo Longanesi. Parliamo dell'elefante» [Leo Longanesi. Hablemos del elefante], «Freud» y «Vi sono grandi uomini viventi in Germania» [Hay grandes hombres vivientes en Alemania]. Estos textos, reproducidos en páginas mecanuscritas

provenientes del «Cuaderno C», se remontan a los años inmediatamente sucesivos al final de la Segunda Guerra Mundial, salvo la «Introduzione a Svevo» que data de 1934 (p. 395).

De los cuatro integrantes de los *Scritti*, las *Note senza testo* es la parte con más notas a pie de página, cimentadas a partir de los testimonios de John Rosselli, Ljuba Blumenthal, Luciano Foà, Giorgio Voghera y Alessandro Pellegrini, quienes facilitan al lector la comprensión de los pasajes más herméticos. *Notas sin texto* es marginalia en estado puro, notas a pie de página orquestadas por otras notas a pie de página. En el «Cuaderno E» está escrito el fragmento que le insinuó a Roberto Calasso el sugestivo título:

Io credo che non si possa più scrivere libri.
Perciò non scrivo libri –
Quasi tutti i libri sono note a piè di pagina gonfiate in volumi (*volumina*). Io scrivo solo note a piè di pagina

[Yo creo que ya no se pueden escribir más libros.
Por eso no escribo libros –
Casi todos los libros son notas a pie de página infladas en volúmenes (*volumina*). Yo escribo solo notas a pie de página] (Bazlen, 2013, p. 203).

Esas notas son el «libro» que no se puede «inflar en un volumen», mas no por falta de pulmones —es decir, porque Bazlen fuese un escritor fallido—, sino porque él optó por afirmarse en lo incompleto; era esta su especialidad: ser un hombre aproximativo al margen de «Una ciencia que, si existiese, no se manifestaría de forma escrita; y, dado que es imaginaria, se manifiesta por escrito del modo más discreto, casi imperceptible» (Calasso, 2007, p. 127). Las notas a pie de página —las de Roberto Bazlen— son las notas sin texto de una cultura incapaz de armonizar por completo en un espacio en el que se entra (inicio) y, después de muchos percances (nudos), se sale triunfante (desenlace). En la lógica paratextual de una literatura fragmentaria, Bazlen (2013), creador de paradojas (p. 323), habría sido Dédalo, fabricante de laberintos; mas, en su creación, Teseo (el héroe-lector) jamás hubiese podido derrotar al minotauro (la obra-monstruo) y, en lugar de ello, se hubiera perdido, gustoso, en el laberinto mismo (las *Note senza testo* o, si se quiere, los *Scritti*) para no salir nunca.

1.2.3 Lettere editoriali

En la relación epistolar de Roberto Bazlen con las casas editoriales Einaudi (desde 1951 hasta 1962) y Adelphi (desde 1962 hasta 1964) se condensan las opiniones de un respetado lector en condiciones de emitir juicios de valor sobre algunos de los autores y libros centroeuropeos y anglófonos de la primera mitad del siglo XX; autores hoy por hoy tan apreciados —Musil,

Blanchot, Bataille, Kuhn— como enigmáticos e ignorados —Alexander Dorner, Franz Tumlner, Christopher Burney, Gerald Sykes—.

Con una nota introductoria de Sergio Solmi y un índice bibliográfico de los autores referenciados hacia el final, las *Lettere editoriali* dan cuenta —además del proceso editorial habitual en el que dos o más lectores especializados aprueban o desaprueban una publicación teniendo en cuenta múltiples factores (viabilidad de una traducción, consideraciones en torno a la recepción, el factor económico)— de un ejercicio crítico, en ocasiones muy personal, en el que Roberto Bazlen salda sus cuentas privadas con la literatura confesándose con tres destinatarios: Luciano Foà, Sergio Solmi y Daniele Ponchiroli. En efecto, la originalidad presente en los dictámenes de Bazlen radica en su capacidad de no renunciar a sus principios, a sus preferencias literarias emparentadas con la novedad, la unicidad y el componente «vivo» —es decir, experiencial— de aquello que se lee. Siendo un lector-traductor-editor irregular, sus palabras fueron, a veces, bien recibidas por la industria editorial, y otras no tanto. Pocos consejeros editoriales se dieron el lujo de plasmar en sus informes de lectura un espíritu despreocupado, tan sarcástico y atrevido como el de Bazlen, siempre ajeno a los vínculos estrictamente laborales, por eso

No deja de sorprender en los juicios de Bobi [...] la extrema libertad con que toma posición, su completa independencia respecto de los compartimientos teóricos o de las modas culturales que nuestra época multiplica y reemplaza simultáneamente en su fluir, para luego cristalizarlas, la mayor parte de las veces, en dogmas (Solmi, 2012, p. 12).

Nótense algunas de dichas valoraciones, exentas de toda pedantería y pretensiones academicistas: *¿El hombre sin atributos?* Un libro con cuatro ‘demasiados’ que pesan desde el punto de vista editorial-comercial: 1°) troppo lungo [demasiado largo], 2°) troppo frammentario [demasiado fragmentario], 3°) troppo lento (o noioso, o difficile, o come vuoi chiamarlo) [demasiado lento (o aburrido, o difícil, o como quieras llamarlo)], 4°) troppo austriaco [demasiado austriaco] (Bazlen, 2013, p. 274); *¿Ferdynurke?* Un libro verdaderamente respetable y sano, cuyo autor, Witold Gombrowicz, es de la misma raza de Alfred Jarry (p. 285); William Gaddis es un falsificador carroñero (p. 320), Hilda Doolittle una «brava vecchietta» [buena viejecita] perteneciente a un ambiente que vivió la literatura viviendo una vida viva (p. 316) y Gerald Sykes —para seguir en el ámbito de la literatura en lengua inglesa desde otro punto geográfico como Canadá— «È quello che per me dovrebbe essere uno scrittore» [Es aquello que para mí debería ser un escritor] (p. 342).

¿Cuál es pues la concepción de literatura que está presente en las *Lettere editoriali*? ¿Será posible desentrañar una «gerarchia dei temi» [jerarquía de temas] (Bazlen, 2013, p. 280) mediante actos de representación que permitan comprender mejor a qué se está refiriendo el lector creador? ¿De qué manera esta correspondencia puede dialogar con los demás componentes de los *Scritti* y con sus otros rastros creativos? ¿Constituyen las *Lettere editoriali* un nuevo género literario? Basten el carácter impreciso y oscuro en aquel par de ejemplos citados (sobre los que más adelante se volverá) para entender el porqué la necesidad de un ejercicio interpretativo más profundo a los juicios de valor de Bazlen.

1.2.4 *Lettere a Montale*

Un argumento esencial atraviesa la correspondencia de Roberto Bazlen con Eugenio Montale (enmarcada en el período que va de 1925 a 1930):²⁶ *l'affare Svevo* [el caso Svevo]. Otro argumento, no tan recurrente en las cartas publicadas en los *Scritti*, recorre también las páginas de las *Lettere a Montale*: Bazlen como estímulo creativo dentro de la producción poética montaliana.

El caso Svevo se abre cuando, el 1 de septiembre de 1925, Bazlen (2013) escribe al poeta:

Mi ho fatto dare, da Italo Svevo, i suoi due primi libri: *dimmi se devo mandarteli a Monterosso, o pure a Genova*. Il secondo libro: “Senilità”, è un vero capolavoro, e l’unico romanzo moderno che abbia l’Italia (pubblicato nel 1898!). Stile tremendo!²⁷ [...] Hai letto “la coscienza di Zeno”? Devi superare le prime 200 pagine, che sono piuttosto noiose

[Me he hecho entregar de Italo Svevo sus dos primeros libros: *dime si debo mandártelos a Monterosso o a Génova*. El segundo libro: *Senilidad*, es una verdadera obra maestra, tal vez la única novela moderna que tenga Italia (¡publicada en 1898!). ¡Estilo tremendo! [...] ¿Has leído *La conciencia de Zeno*? Debes superar las primeras 200 páginas, que son más bien aburridas] (pp. 359-360).

Tras el fracaso de *Una vida* (1892) y *Senilidad* (1898), Svevo confesó a sus amigos «il dolore di avere pubblicato» [el dolor de haber publicado], que escribir era necesario, pero publicar no

²⁶ Además de estas cartas, únicas conservadas por el poeta y entregadas a Luciano Foà para su publicación en Adelphi, existe un epistolario, en su mayor parte inédito, correspondiente a setenta cartas (conservadas también por Foà) que Montale escribió a Bazlen entre los años 1937-1951. Manuela La Ferla (1994) aventura la hipótesis de que Montale haya destruido gran parte de las cartas escritas por el amigo triestino, pues si en el primer período de correspondencia (1925-1930) es posible reconstruir el caso Svevo mediante el rol editorial que jugó Bazlen, las demás cartas estarían en condiciones de constatar, no solo un estímulo creativo, sino todo el aporte crítico característico de un consejero editorial personal en torno a los poemas que Montale escribía por aquel entonces, es decir, aquellos enmarcados en el período de *Le Occasioni* (1928-1939) (pp. 26-27).

²⁷ Esta exclamación debe tomarse en un sentido ambivalente. *Tremendo*, en italiano, significa también ‘horrible’, ‘terrible’, ‘espantoso’, y es justamente por eso que Bazlen considera la novela de Svevo —un comerciante que no se parece en nada a los ‘grandes’ y limpios (en el sentido de ‘gramaticalizados’) escritores de los que se precia Italia— como la única novela moderna de dicho país.

(Battocletti, 2017, p. 113), cosas que Bazlen sabía ya muy bien desde joven. No obstante, la relevancia de Svevo no habría de percibirse sino hasta cuando entró a operar Bazlen, quien recomendó y encomendó la lectura y la crítica de Svevo a Eugenio Montale. En efecto, para enero de 1926 ya circulaban en Italia los dos artículos del poeta²⁸ y *l'affare Svevo* parecía llegar también hasta Francia:

Hanno fatto conoscere, a Parigi, i suoi libri a Prezzolini, cui sono molto piaciuti, e che se ne occuperà per le traduzioni e la diffusione all'estero. — Credo che nel prossimo numero del "Navire d'Argent" uscirà un saggio su Svevo, di Larbaud, e la traduzione di un capitolo di Senilità

[Han dado a conocer, en París, sus libros a Prezzolini, le han gustado mucho y se ocupará de las traducciones y difusiones en el extranjero. —Creo que en el próximo número del *Navire d'Argent* saldrá un ensayo de Larbaud sobre Svevo y la traducción de un capítulo de *Senilità*] (Bazlen, 2013, p. 365).

Pero ese entusiasmo se irá transformando poco a poco en molestia cuando, tras la muerte de Svevo en 1928, la crítica italiana —mejor dicho: un nuevo artículo de Montale en *La Fiera Letteraria* del cual Bazlen teme que se pueda prestar luego para malos entendidos— parece preanunciar el surgimiento de «la leggenda d'uno Svevo borguese intelligente, colto, comprensivo, buon critico, psicologo, chiaroveggente nella vita, ecc» [la leyenda de un Svevo burgués, inteligente, culto, comprensivo, buen crítico, psicólogo clarividente en la vida, etc.], cuando en realidad «Non aveva che genio: nient'altro» [No tenía más que genio: nada más] (Bazlen, 2013, p. 380). Si en un principio Bazlen deseaba «far scoppiare la bomba Svevo con molto fracasso» [hacer explotar la bomba Svevo con mucho estruendo] (p. 365), luego voltará la cabeza ante tanta algarabía, como bien lo testimonia una carta de Bazlen dirigida a Alberto Carocci el 28/10/1928: «Mi faccia un favore: rifiuti tutti gli articoli dove si parla della priorità della scoperta di Svevo: il problema sta diventando un po' troppo indecoroso» [Hágame un favor: rechace todos los artículos donde se hable de la prioridad del descubrimiento de Svevo: el problema se está volviendo un poco demasiado indecoroso]. Al mismo Carocci, por aquel entonces director de la revista *Solaria*, tras la solicitud hecha a Bazlen para que colabore en un número único sobre Svevo, le responde: «Non ho tempo, e in italiano non so scrivere» [No tengo tiempo y en italiano no sé escribir] (en: La Ferla, 1994, p. 33).

²⁸ Los dos artículos son:

* Montale, E. (novembre-dicembre 1925). Omaggio a Italo Svevo. *L'Esame IV* (11-12), pp. 804-813. Milano.

* Montale, E. (30 gennaio 1926). Presentazione di Italo Svevo. *Il Quindicinale I* (2), p. 4. Milano.

Respecto al argumento menos visible en las *Lettere a Montale*, baste recordar que Roberto Bazlen fue uno de los primeros difusores de la obra del Premio Nobel de Literatura (1975) en Italia. En la carta que abre la correspondencia con el poeta, Bazlen le informa a este último que ya tiene reservados varios ejemplares de *Ossi di seppia* [*Huesos de sepia*] (1925) para Emerico Schiffrer, Umberto Saba, Fritz Morvay, Giuseppe Menasse, Carlo Gruber, Nello Stock, Arturo Nathan, Dúscica Slavik Cologna, Carlo Tolazzi y Vito Timmel (Bazlen, 2013, pp. 358-359). Cuatro meses después le cuenta que los librerías de Trieste tienen muy pocas copias del *Huesos de sepia* y que los pocos que había visto estaban en algún recóndito anaquel, de donde los sacó para ponerlos en vitrina (p. 361).

Es significativo el hecho de que Ljuba Blumenthal, Gerti Frankl Tolazzi y Dora Markus (las dos primeras reales, la última de existencia incierta), emparentadas todas por el judaísmo, el origen austriaco y el hecho de haber sido conocidas por Eusebius²⁹ a través del mismo Bazlen, hayan pasado a la inmortalidad en tres poemas de *Le Occasioni (1928-1939)*: «A Liuba che parte», «Carnevale di Gerti» y «Dora Markus». Tres mujeres que prestaron su nombre a personajes claves dentro de la «mitología montaliana» (Battocletti, 2017, pp. 50-52).

En una carta del 26 de diciembre de 1926 se registra, en rasgos muy generales, un juicio bastante temprano sobre algunos de los poemas que Montale escribía por aquella época y que enviaba inmediatamente a Bazlen porque tenía en muy buen concepto su opinión. Bazlen le dice: «Le tue liriche. Mi sono piaciute moltissimo, e mi sembrano [...] molto migliori degli ‘Ossi’. / Il loro limite: l’impossibilità di uno slatinizzamento della parola italiana» [Tus poemas. Me han gustado muchísimo y me parecen [...] mucho mejores que los *Huesos*. Su limite: la imposibilidad de una deslatinización de la palabra italiana] (Bazlen, 2013, pp. 378-379).

En el capítulo siguiente se tornará de nuevo a los vínculos Bazlen-Montale y Bazlen-Svevo marcando el énfasis en roles más precisos. En el primer caso: editor personal, sugeridor y semi-artífice de poemas; en el segundo: como un *burattinaio* [titiritero] que pone en movimiento a otros editores y traductores más competentes y en condiciones de promover una imagen justa de Italo Svevo, cuya obra póstuma, siguiendo a Bazlen (2013), era impublicable en su totalidad (p. 381).

²⁹ Apodo que Bazlen puso a Montale tras sugerirle que escribiera un poema sobre Eusebius, personaje de Schumann. El poeta se negó y desde entonces Bazlen y otros amigos comenzaron a llamarlo así (nota de R. Calasso. En: Bazlen, 2013, p. 359).

1.2.5 Otros rastros creativos

Roberto Bazlen fue un hombre muy reservado al que no le gustaba mucho hablar de sí mismo, se consideraba mejor escuchando. Él había aprendido del taoísta Zhuangzi «que el sabio deja siempre un rastro mínimo» (Calasso, 2007, p. 126); sin embargo, Sergio Solmi (2012) viene a complementar el material presentado en las páginas previas para evidenciar que la impronta de este sabio no fue tan mínima: «Cartas, un conjunto de poemas de diversas épocas, algunos fragmentos narrativos, reflexiones, un diario discontinuo y una serie de fascinantes dibujos cargados de un *humour* indefinible son los rastros que dejó este singular “viajero sobre la tierra”» (p. 13).

Dice Giulia de Savorgnani (1998) que Bazlen no tenía propensión alguna por los asuntos prácticos, a pesar de que demostrase buena voluntad y diligencia en el intento de volverse un verdadero empleado buscando, por ejemplo, aprender a mecanografiar como se debe. Incluso se han conservado unos folios con sus ejercicios dactilográficos, 31 de los cuales fueron publicados por Adelphi, en edición no comercial, bajo el título *La lotta con la macchina da scrivere [La lucha con la máquina de escribir]* (1994). En realidad, se trata de ejercicios más bien singulares, pues la transcripción tradicional de textos y cartas comerciales cedió pronto el lugar al libre juego de la fantasía: Bazlen no escribía textos sensatos, sino que metía simplemente sobre el papel todo aquello que le pasaba por la cabeza, mezclando pensamientos sueltos, recuerdos, reminiscencias literarias, fragmentos de diálogos imaginarios o realmente escuchados, varias citas, versos de canciones populares y todo cuanto le venía a la mente. Naturalmente, entrelazaba también sus lenguas: el italiano, el alemán y el dialecto triestino, ‘condicionados’ con un poco de inglés (pp. 57-58).

Los *Scritti* no son pues la única obra fantasma póstuma de Roberto Bazlen. Para el investigador interesado y dispuesto a aventurarse en la indagación de una vida que parece «indispettire gli aspiranti biografi» [irritar los aspirantes a biógrafos] (De Savorgnani, 1998, p. 9), se hace apremiante profundizar en otras dos facetas que merecerían una mayor atención (más allá del escritor fragmentado y del lector-traductor-editor consejero): el dibujante y pintor de acuarelas; el poeta.

«El [sic] mio Bobi scrive poesie? Ma la me conta, ma la me conta...» [¿Mi Bobi escribe poesías? Pero cuéntame, cuéntame...], imprecaba Clotilde —en su triestino *venezianeggiante*— a

un amigo de Bazlen que le había preguntado acerca de los dotes líricos de su hijo (Voghera, 1980, p. 177). Y, en efecto, Bazlen recordará a sus padres en un poema (aunque después de muertos):

Einer kam – fuer ihn war es der sonnige Sueden –
Einer kam also, mit Schnurrbart und Schnurrbartbinde,
Hatte eine helle Stirne, darunter den haengenden Z(w)icker,
Liebte Kinder, Orangen und hatte auch sonst feste Grundsatz
Las Goethe'saemtliche Werke und glaubte, sie seien von Paul Heyse,

Gruendete ein Handelshaus und kaufte sich einen Weihnachtsbaum.

Fand eine vor, die hatte eine harte Stirne,
Wusste um den Kampf ums Dasein und um die Waerme des Herdes
Liebte die Stille der Lampe, doch sechstausend Jahre Jehova³⁰
Hatten sie herb und gerecht und diplomatisch gemacht.

Zwei liegen, fast immer vergessen, irgendwo unter der Erde,
Ein Dritter, bei einem Glas Wein, denkt heute zufaellig an sie (en: La Ferla, 1994, p. 183).

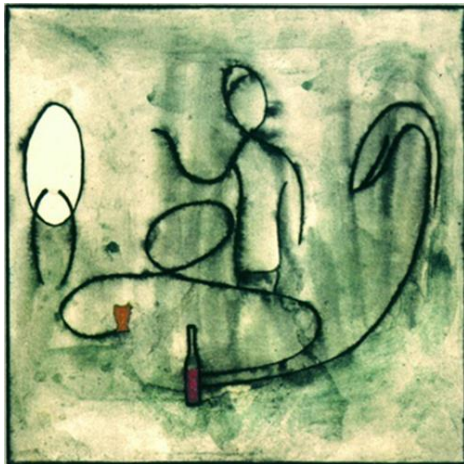
[Uno llegó – para él estaba destinado el Sur soleado –
Uno llegó entonces, con bigote y venda de bigote,
Tenía una frente despejada, debajo del binóculo colgante,
Hijos amados, naranjas y tenía también además fuertes principios
Leía las obras reunidas de Goethe y creía que eran de Paul Heyse

Fundó una casa comercial y se compró un árbol de navidad.

Se encontró con una que tenía una frente dura,
Supo de la lucha por el Ser y por el calor del fogón
Amaba el silencio de la lámpara, pero los seis mil años de Jehová
La habían hecho austera y justa y diplomática.

Dos estaban acostados, casi completamente olvidados, en algún lugar bajo la tierra,
Un tercero, frente a una copa de vino, piensa hoy por casualidad en ellos].³¹

Ilustración 1. Acuarela de Roberto Bazlen



Fuente: Bazlen (2013), portada.

Ilustración 2. Acuarela de Roberto Bazlen (1946)



Fuente: Mattioni (1971), portada.

³⁰ Aquí hay dos lecturas: los seis mil años de Jehová y el Jehová de los seis mil años (nota del traductor).

³¹ Traducción de Selnich Vivas Hurtado.

Las ilustraciones 1 y 2 dialogan con los versos —de data incierta— de Bazlen. Para el lector atento, los elementos saltan a la vista. En la ilustración 1: un vaso lleno y la botella de vino (en manos derecha e izquierda respectivamente, dando a entender que el trago recién ha sido servido); en el costado izquierdo están los bigotes [*Schnurrbart*] de la figura ovalada, la cual podría representar al padre (símbolo de una sabiduría oriental y extraña que vigila los malos hábitos del hijo); y, en la parte central, se encuentra el semblante de un cuerpo que señala a ese «Uno» de «frente despejada» (la claridad de la acuarela da cuenta de este aspecto). En la ilustración 2: dos enamorados, literalmente bajo tierra, sentados en lo que parecer ser un corazón; a los costados izquierdo y derecho hay dos cuerpos de pie portando máscaras: la primera lleva un semblante triste, la segunda sonríe; y en medio, un cuerpo que flota y expulsa humo por la boca. Los centros de ambas ilustraciones comparten rasgos en común: hay dos figuras, en apariencia jóvenes, que se sobreponen (en ilustr. 2) o confrontan (en ilustr. 1) aquello que los circunda; dichos cuerpos reflejan, de alguna manera, los excesos de la juventud (fumar y beber licor); y, al igual que el sujeto enunciador lírico hacia el final del poema, en ninguna de las ilustraciones queda claro si el acto de pensar —¿en los padres fallecidos?— produce cierto alivio (ilustr. 2) o indolencia (ilustr. 1) —como el joven que en 1937 regresó a Trieste para asistir a la sepultura de su madre—.

La faceta del Bazlen dibujante y pintor de acuarelas ha sido muy poco estudiada por la crítica italiana. Adriana Ricca (2009; 2013) demuestra que las terapias con el doctor Bernhard fueron un incentivo clínico que impulsó a Bazlen hacia una creación artística emparentada fuertemente con *El capitán de altura*. En el presente apartado se evidencia que es posible realizar también el mismo ejercicio en relación con su poesía, recogida (aunque no en su totalidad) en el apéndice del libro *Diritto al silenzio: vita e scritti di Roberto Bazlen* (1994) de Manuela La Ferla.

El lunes 26 de julio de 1965, Roberto Bazlen escribía a Ljuba Blumenthal: «È strano, ma oggi è il 62° anniversario della morte di mio padre» [Es extraño, pero hoy es el aniversario número 62 de la muerte de mi padre] (en: Pittoni, 1968, p. 93). Por aquellos días su pulmonía se había agravado, razón por la cual puso sus archivos en orden: se deshizo de casi toda su

correspondencia,³² envió buena parte de su biblioteca a Adelphi y, para que lo destruyera, entregó su diario psicoanalítico (creado en la época de las terapias con el doctor Bernhard) a su amiga Silvana Radogna, una mujer que, por naturaleza, era incapaz de destruir alguna cosa (La Ferla, 1994, p. 84). El día sucesivo al recuerdo de la muerte de Georg Eugen Bazlen, el martes 27 de julio, Roberto Bazlen muere a causa de un ataque de *angina pectoris*. Sus restos se encuentran en un pequeño cementerio de Pré-Saint-Didier (en la región Valle d’Aosta).

³² Bazlen solo conservará las cartas de Montale, las de Sergio Fadin —amigo de ambos (desaparecido en 1942, con 31 años)— y las de Hans Leifhelm, con quien había trabajado en las traducciones al alemán de algunos poemas de *Ossi di seppia* y de *Le Occasioni* (La Ferla, 1994, p. 83).

2. *Uno scrittore senza testo: tres experiencias filológicas*

Prolífico escritor de cartas y escolios; autor no-titular de diarios dispersos, dibujos y acuarelas; personaje literario y destinatario poético en contadas ocasiones;³³ Roberto Bazlen fue, en palabras de Sergio Solmi, «l'eterno studente» (Battocletti, 2017, p. 142). Eterno estudiante, y además autodidacta, porque para él la vida no consistió en llegar a una meta: lo importante era el trayecto, el proceso de constante transformación que no cesa, los caminos de aprendizaje que iban conformando la propia personalidad mediante la reflexión y absorción de experiencias vividas en escrituras ajenas. Decir 'tengo un texto' y sentirse orgulloso de ello sería reconocer «la supresión del sujeto empírico en beneficio de la obra que cercena, que agota, que mata» (Vivas Hurtado, 2015, p. 68). Kafka, por ejemplo, divulgado entre los círculos intelectuales de Trieste por Bazlen, conocía tan bien como este último las tensiones, los miedos y los conflictos respecto a la propia escritura. De manera que «Quien ha pasado por esta terapia comparte con Kafka el odio por los escritores. Por esos que celebran que escriben, que se regocijan por sus obras y se admiran de sus logros» (p. 68). Contracorriente a ellos, Bazlen escribía a Gerti Tolazzi el 2 de diciembre de 1927: «Ho una paura incredibile della parola scritta, lei lo sa, perché, messo per iscritto, tutto diventa un'altra cosa e il fatto più orrendo è che *era* veramente diverso» [Tengo un miedo increíble de la palabra escrita, usted lo sabe, porque, puesto en la escritura, todo se vuelve otra cosa y el hecho más horrendo es que *era* verdaderamente distinto] (en: Battocletti, 2017, p. 75).

Las palabras propias traicionan. Quien las escribe para conocerse a sí mismo no siempre es consciente de que ellas, en el papel y con los años, cambian y desfiguran lo que se era en el momento en que se escribieron. La palabra escrita es enemiga del instante. Esto es lo que se infiere de la confesión a Gerti y allí se encuentra una entre tantas otras posibles respuestas a la incesante pregunta: ¿por qué Roberto Bazlen no escribió para publicar? Amigos y enemigos han lamentado el hecho de que él haya eludido en vida la creación de una obra, pero es justamente en dicha negación que radica uno de sus máximos descubrimientos (Calasso, 2013a, p. 18). Bazlen, *scrittore senza testo*, no representa entonces al escritor fallido incapaz de materializarse en una obra, se trata de una elección personal que reafirma el derecho al silencio.

³³ Según Manuela La Ferla (1994, pp. 85-104) y Giulia de Savognani (1998, pp. 111-121), Roberto Bazlen aparece como personaje literario en las siguientes obras: *Il Manoscritto* (1948) de Sebastiano Carpi (pseudónimo de Fabrizio Onofri), *L'Orologio* (1950) de Carlo Levi, *La fine di un addio* (1984) y *Giacomino* (1994) de Antonio Debenedetti; como protagonista ausente en *Lo stadio di Wimbledon* (1983) de Daniele Del Giudice; y como destinatario poético en «Notizie e consigli», «Lettera a Bobi», «La madre di Bobi» y «I quadri in cantina» de Eugenio Montale.

El narrador protagonista de *Lo stadio di Wimbledon* (1983) sigue los rastros de un mítico personaje triestino que, en lugar de escribir, prefirió actuar sobre las vidas de los demás. Aunque ciertos nombres no se hagan explícitos, esa primera novela de Daniele Del Giudice —uno de los últimos hallazgos literarios del editor einaudiano Italo Calvino— está construida a partir de los testimonios reales de varios amigos de Bazlen: Anita Pittoni, Giorgio Voghera, Franca Fenga Malabotta, Livio Corsi, Gerti Frankl Tolazzi y Ljuba Blumenthal. Manuela La Ferla (1994) da fe de tal veracidad, pues ella también conversó con algunas de esas personas (p. 101). Pero a Del Giudice (1983) no le interesa «il guru, o l'eminenza grigia, o il lettore di libri strani» [el gurú, o la eminencia gris, o el lector de libros extraños] (p. 96). Hay una pregunta centrípeta que atraviesa todo el libro y que está implícita en las entrevistas llevadas a cabo por el protagonista:

Dico: «Quello che a me interessa è un punto, in cui forse si intersecano il saper essere e il saper scrivere. Chiunque scrive se l'immagina in un certo modo. Con lui invece in quel punto c'è stata un'esclusione, una rinuncia, un silenzio. Io vorrei capire perché»

[Digo: «Lo que me interesa es un punto, en el que tal vez se entrecruzan el saber ser y el saber escribir. Cualquiera que escribe se lo imagina de algún modo. Con él, en cambio, ha habido en ese punto una exclusión, una renuncia, un silencio. Yo quisiera entender por qué»] (p. 97).

Interrogante que constituye a su vez una excusa para escribir el relato de una búsqueda que, en el fondo, es la búsqueda de sí mismo, de Daniele Del Giudice *ad portas* de publicar su *opera prima*. No obstante, en esta conceptualización del *scrittore senza testo*, esa no es una pregunta muy pertinente. La pregunta no es por qué Bazlen, habiendo leído tanto (y en varias lenguas, que jamás será lo mismo que leer en una sola), no escribió una obra; la pregunta es por qué se le está pidiendo una obra a uno cuya grandeza fue haber dado a entender que es mejor no hacerlo. A veces Del Giudice (1983) escribe (o más bien transcribe) las respuestas, pero no las ve. Ljuba, por ejemplo, le dice que ya «ci sono troppi libri, [...] è inutile aggiungerne altri. Se non ci fossero piú libri la gente dovrebbe pensare con la propria testa» [hay demasiados libros, [...] es inútil añadir otros. Si no hubiera más libros la gente debería pensar con su propia cabeza] (p. 100). Y Gerti, al contarle cómo Bazlen le escribió la tesis a su primer amor —Duška Slavik—, insinúa que «lui scrisse la tesi per lei, ma non ha mai scritto la sua. Lui viveva gli altri» [él escribió la tesis para ella, pero nunca escribió la suya. Él vivía por los otros] (p. 60).

Queda en claro que las causas de exclusión, renuncia y silencio a las que apunta Del Giudice no son aquí motivo de indagación; su triple negación es ya respuesta y no pregunta. Las tres experiencias filológicas de Roberto Bazlen permiten dilucidar que, en un mundo atestado de libros, sería más honesto entender las motivaciones y procesos de creación de los mismos en lugar de

añadir otros más a una lista interminable. Escribir y publicar, sin necesidad ni justificación internas, es un acto de egoísmo desvergonzado si se lo compara con el altruismo que encierran la lectura, la traducción y la *editoria*. Para Roberto Bazlen, leer se vuelve una encrucijada cuando el lector vivo se ubica justo en medio de *lo spartiacque*³⁴ (Bazlen, 2013, p. 306), es decir, cuando (inmerso en la línea divisoria) la obra lo afecta positiva y/o negativamente de tal manera que es difícil distinguir al lector-personaje-paciente del lector-persona-distante: entonces nace esa gran paradoja entre arte y vida. La segunda actividad es reflejo de la humildad de Bazlen respecto a los propios límites como traductor: ¿qué hay de malo en reconocer que otros podrían hacerlo mejor? En ese sentido, fue un buen catalizador al poner en contacto a las personas adecuadas con los editores justos. Y en su experiencia editorial asistimos a una larga travesía en la que, bajo colaboraciones diversas (y dispersas), va emergiendo progresivamente en Bazlen un género literario menor, singular y generoso, pero de difícil definición.

Todas tres, en un doble juego entre afirmación de la individualidad y necesidad de trabajar en conjunto, son expresión de una insistente búsqueda de renovación cultural y estético-literaria, por lo cual sería inútil tratar de hallar en el escritor sin texto los síntomas de esterilidad o el típico temor a la página en blanco, padecimientos más bien característicos de los escritores con texto que, a menudo, encuentran en la repetición o en la queja los lugares comunes para hacer frente a su bloqueo, a su agrafía trágica.

2.1 «Problema del leggere»: cuando la vida se convierte en literatura

Las *Note senza testo* están llenas de paradojas. El «Quaderno E» reza: «Problema del leggere: io, a diciotto anni, che trovavo l'elemento comune fra Salgari e Kant – si trattava del leggere, non di conoscenza (il bambino legge Salgari: la gente dice che da grande diventerà uno studioso)» [Problema del leer: yo, a los dieciocho años, que encontraba el elemento común entre Salgari y Kant —se trataba del leer, no de conocimiento (el niño lee a Salgari: la gente dice que de grande se volverá un estudioso)] (Bazlen, 2013, p. 189). Leer fue para Bazlen una actividad tan natural que ni siquiera se trataba de almacenar datos. Por consiguiente, del pasaje citado se infiere

³⁴ *Spartiacque*: punto geográfico que separa dos cuencas hidrográficas; línea divisoria.

A comienzos de 1960, en una reunión de amigos en casa de Roberto Olivetti, los participantes se hallaban discutiendo posibles nombres para un proyecto editorial: Luciano Foà tenía su lista; cuando Bazlen habló, propuso tres: «Studio editoriale», «Spartiacque» y «Acquario»; y una persona extraña al ambiente editorial que reunía a los presentes propuso el nombre de «Adelphi» (Belpoliti, 2016, p. 58). Fue en verdad un encuentro con intercambios de ideas muy significativos para todo lo que vendría un par de años más tarde.

que el problema es, en el fondo, más profundo: la relación con las lenguas y, en consecuencia, la confrontación entre culturas.

En una región multicultural como Friuli-Venezia Giulia, con su entrecruzamiento de literaturas escritas y cantadas en italiano, esloveno, alemán, friuliano y véneto (sin contar los dialectos propios dentro de cada provincia, ni las migraciones), el joven Roberto Bazlen estuvo destinado a intentar conquistar el idioma nacional, que «a differenza di molti triestini, non riuscì mai ad amare sinceramente» [a diferencia de muchos triestinos, no logró amar nunca sinceramente] (De Savorgnani, 1998, p. 128) porque le parecía demasiado solidificado (Bazlen, 2013, p. 179): «da Dante in poi, per restare nella lingua, la lingua non ha mutato» [de Dante en adelante, para quedarnos en la lengua, la lengua no ha mutado] (p. 240) o, sin ser tan tajantes, ha cambiado más bien poco. Con el alemán la relación fue diversa: era la lengua de las literaturas que más amaba y, por otro lado, también le permitía fundirse en sus raíces triestinas tratando así de encontrar una identidad propia en medio de identidades diferenciadas. Por eso cuando Bazlen escribía para sí (*El capitán de altura; Notas sin texto*) lo hacía predominantemente en alemán; pero atención: no era el alemán estándar (*Hochdeutsch*) de los centros letrados, sino una suerte de *Triestinerdeutsch*.

Il tedesco di Bazlen andò formandosi, dunque, in una situazione simile a quella in cui si formò il *Pragendeutsch* di Kafka, ricco anch'esso di particolarità che lo distinguono dell'idioma 'puro' e che si spiegano con la specifica situazione dei tedeschi di Praga, relegati su una sorta di 'isola' linguistica

[El alemán de Bazlen andó formándose pues en una situación similar a aquella en la que se formó el *Pragendeutsch* de Kafka, rico él también de particularidades que lo distinguen del idioma 'puro' y que se explican con la situación específica de los alemanes de Praga, relegados a una suerte de 'isla' lingüística] (De Savorgnani, 1998, p. 131).

En primer lugar, el 'puro' de la investigadora hay que ponerlo en duda, ¿qué lengua lo es? Todas se contagian con elementos externos porque la cultura, en general, es una historia de migraciones y contactos; cuando la lengua es institucionalizada por otros, ya es diferente (y ello no le otorga un estatus de pureza o impureza respecto a otras). En segundo lugar, hay que destacar que tanto la escritura íntima como los testimonios escritos en italiano dirigidos a editores y amigos, no son ajenos a irregularidades ortográficas recurrentes.³⁵ En el italiano, ellas se deben al fuerte influjo de las estructuras lingüísticas alemanas (De Savorgnani, 1998, p. 130); y en su alemán sui generis, o *Triestinerdeutsch*, es difícil establecer hasta qué punto las anomalías escriturales son

³⁵ Para una mayor profundidad en estos aspectos de orden lingüístico, véase De Savorgnani (1998), capítulo «Bobi Bazlen: lo scrittore che non scrive?», apartados «Bobi Bazlen e la questione della lingua» (pp. 127-131) y «*Triestinerdeutsch*» (pp. 131-134).

errores inconscientes u originalidad estilística (p. 133). Pero dicha división entre el alemán y el italiano no debe ser vista como algo definitorio. En el capítulo precedente se ha advertido cómo, en la «obra fantasma» de Bazlen, una lengua se va insertando en otra constituyendo así el carácter heteróclito y contradictorio de un sujeto que no quiso decantarse ni por la cultura del padre ni por la de la madre (ambas con elementos para admirar y reprochar, según él). Sin ser crisol, porque los componentes múltiples no se han armonizado en un solo tipo cultural, Bazlen —y junto con él Trieste—:

accettava e viveva pienamente la propria duplice origine, non sentiva il bisogno di ‘sistemarsi’ al di qua o al di là del confine, ma preferiva dar voce alle sue diverse anime, senza far prevalere l’una sull’altra e, soprattutto, senz’avvertire alcun complesso d’inferiorità

[aceptaba y vivía plenamente la propia dualidad de origen, no sentía la necesidad de ‘ordenarse’ más acá o más allá del confín, sino que prefería dar voz a sus diversas almas sin hacer prevalecer la una sobre la otra y, sobre todo, sin advertir algún complejo de inferioridad] (De Savorgnani, 1998, p. 129).

Punto altamente importante porque atestigua cómo Bazlen valora la dignidad literaria y estética de todas las lenguas. De ahí que se haya interesado también en las poéticas ancestrales, como se verá más adelante. Ahora, preparado el terreno lingüístico-cultural para poder pasar a la representación del lector, a la anterior duplicidad bazleniana viene a añadirse el aprendizaje de otras dos lenguas: el inglés y el francés. ¿Qué y cómo leía Roberto Bazlen? El contacto de Bazlen con las novedades literarias y las vanguardias europeas se dio, no con años de distancia, sino en el momento mismo en que ellas ocurrían. Si se piensa, por ejemplo, en una publicación como la del *Ulises* (1922) de James Joyce, sorprende que Bazlen, a sus veinte años y limitado un poco por no conocer aún perfectamente la lengua del escritor irlandés como para poder apreciar en ella los infinitos matices lingüísticos de la novela, sí intuyó, sin embargo, la importancia de la misma, ya que en compañía de Gillo Dorfles tomó clases particulares con un profesor de inglés (La Ferla, 1994, p. 21). Y gracias a la reciente investigación de Battocletti (2017), se sabe que el joven lector, en sus últimos años de formación institucional, debió transferirse al liceo clásico Petrarca, donde tuvo como profesor al hermano de James: Stanislaus Joyce. Por tanto, es muy probable que se hayan dado también encuentros extra-clases, de ahí la fortuna de haber entrado en contacto directo con el mundo en torno al cual se había gestado *Ulises* (Battocletti, 2017, p. 54).

El dato no es fortuito, Bazlen fue un lector atraído por todo lo irracional-novedoso. Conocía ya tan bien la tradición antigua que, en sus lecturas tardías, le fastidiaba un tanto el polvo que levantaban los libros clásicos al ser abiertos por sus amigos (e.g. Giorgio Voghera, lector-racional

anclado a los valores clásicos del pasado). Si tales obras debían leerse, era necesario hacerlo con desconfianza, sin veneración y transformando sus significaciones (como la idea viaje/retorno en la novela de Joyce o en *El capitán de altura*). La figura de Ulises, por ejemplo, era una de las que Bazlen más despreciaba porque le parecía un pequeño burgués salvado por su astucia. Si se hace una reinterpretación de la *Odisea* en vías distintas a las que enseñan las instituciones, se llega a la conclusión de que Ulises no es más que un hombre cegado por su amor a Penélope e incapaz de sacar provecho de las «esperienze iniziatiche cui aveva avuto accesso grazie a Calipso, Circe, le Sierene, i Lotofagi» [experiencias iniciáticas a las que había tenido acceso gracias a Calipso, Circe, las Sirenas, los Lotófagos] (Battocletti, 2017, p. 361). El Capitán de Bazlen, por el contrario, naufraga escuchando el canto de la Sirena. Y las vicisitudes de Leopold Bloom y Stephen Dedalus no se resumen justamente al único objetivo de querer regresar a casa.

En el mismo ámbito de la literatura en lengua inglesa, las consideraciones sobre Inglaterra consignadas en el «Cuaderno E» de las *Note senza testo* (Bazlen, 2013, pp. 173-177) evidencian el estilo incisivo de un lector-observador de otras realidades y formas de vida. Por ejemplo: Bazlen habló de un «Complesso di Robinson» [Complejo de Robinson] que John Rosselli —un amigo a quien veía a menudo durante sus estancias en Inglaterra— viene a esclarecer. El Complejo de Robinson podía percibirse en muchos ingleses. «Andando en la noche» —decía Bobi— «se ven tantas estancias iluminadas con personas dentro que están como para pintarse en las paredes de la casa: cada uno sobre su pequeña isla, como Robinson Crusoe, ocupado construyéndose su propia cabaña con todas las comodidades». Bazlen pensaba que, desde el siglo XVII en adelante, los ingleses habían sacrificado todo en sí mismos para el desarrollo del *homo faber*, no solo en la industrialización sino también en la evolución del lado crítico, mecánico y analítico del espíritu humano. «Desde entonces» —decía Bobi— «viven su vida animal en medio de animales, su vida vegetativa entre las plantas del jardín». En definitiva, están alejadísimos de la posibilidad de tener una vida integral: como Robinson, quien, encontrando en la isla al negro Viernes, lo había convertido inmediatamente en un siervo insípido (en: Bazlen, 2013, p. 174). En ese sentido, para Bazlen, el *power* de los ingleses —paradójicamente hablando— radicaba también en un anquilosamiento desde el barroco, ellos «si sono bloccati a quel punto» [se han atascado en este punto], por lo cual manifiesta que Shakespeare no *es* el mundo, sino que *ya ha sido* un mundo (Bazlen, 2013, p. 173. Énfasis añadido). Como buen lector, Bazlen no se estancó en el clasicismo ni en el barroco y dirigió, en cambio, su interés hacia una literatura inglesa no-oficial en la que

figuran escritores de «fantascienza cristiana» [fantasía cristiana] como Charles Williams y C.S. Lewis, su antepasado espiritual George McDonald, el amante de lo macabro T.L. Beddoes y Wilkie Collins, inventor del *thriller* psicológico (p. 174).

Es usual observar cómo cada territorio piensa su literatura a partir de modelos o grandes exponentes que inauguran una determinada tradición. Pensando en la modernidad, Alemania diría: Goethe, Italia: Dante, Inglaterra: Shakespeare. Sin embargo, al llegar al siglo XX la cuestión se complica. Las literaturas se tornan panorámicas, cada escritor instaura su propio mundo, por lo que escoger uno solo capaz de condensar una posible identidad territorial (en términos de lengua literaria) resulta, además de pretencioso, inútil. El espacio literario se ha fraccionado y Bazlen, detractor ferviente de los provincialismos y nacionalismos seculares, no lo ignoraba. Por ejemplo, su concepción de la literatura en lengua francesa —como del resto de literaturas— es apátrida. Al hablar de Alfred Jarry, Max Elskamp y Jean de Boschère (poetas belgas, los dos últimos) dice a su amigo Sergio Solmi que todos tres «e tutti gli ecc., appartengono all'altra letteratura francese [...], a quella che *per noi è la più viva* – e che era stata messa completamente in ombra dalla clarté latine, dalla ville lumière (piensa che orrore)» [y todos los etc., pertenecen a la otra literatura francesa [...], a aquella que *para nosotros es la más viva* —y que había sido eclipsada completamente por la *clarté latine*, por la *ville lumière* (piensa qué horror)] (Bazlen, 2013, p. 286. Énfasis añadido).

El pasaje merece considerarse en su amplitud, así se comprenderá mejor el hecho de que Bazlen fue capaz de atravesar la literatura como si se tratase de una aventura. Los etcéteras aludidos provienen de una tradición oscurantista y gótica simbolizada en la física y biología modernas, en la cábala (p. 286), y que fue encarnada por figuras como el abate Jean Pierre de Caussade, Stanislas de Guaita, Joséphin Péladan, Joris-Karl Huysmans y todos sus sucesores: los artistas simbolistas, impresionistas y mal llamados ‘decadentes’ que tenían *À rebours* (1884) como libro de cabecera, o sea, aquellos seres contradictorios que no sabían muy bien si elegir entre la cruz y el arte (para algunos era lo mismo) o la pistola. Luego viene esa dinámica del lector que crea una comunidad literaria («*para nosotros*»), la cual, se intuye, toma distancia de esos otros críticos ordinarios que, bajo rótulos como el de ‘romanticismo’, ‘realismo’ o ‘naturalismo’, seguían —y siguen todavía hoy— leyendo la literatura contemporánea; y acto seguido, el valor de lo «vivo», opacado por los clichés que circulan de boca en boca cuando se habla de Francia (piensen qué horror). Pero, si según Bazlen y sus pares todo eso es lo «vivo», ¿por qué lo está?

La otra Francia pertenece a lo que Bazlen denominó una «cultura dell'anima» [cultura del alma], por oposición a la del «spirito» [espíritu] que, con pocas excepciones, se fue convirtiendo en una «molto sbiadita e passée cultura sociale» [muy descolorida y *passée* cultura social] (Bazlen, 2013, p. 288). Esa diferencia bazleniana entre lo anímico y lo espiritual puede ser explicada a través de uno de sus autores más queridos: Peter Altenberg (es sorprendente observar cómo en la escritura de Bazlen resuenan, con discreción, los susurros de esta voz particular). En «Autobiografía», el bohemio de la Viena finisecular cuenta cómo su padre, quien lee solo libros franceses, cuelga sobre su cama «un magnífico retrato de su ídolo, Víctor Hugo»; y cuando otros le preguntan qué piensa del hijo, dice: «No me ofendió mucho que fuera durante treinta años un perfecto inútil. Por ende, ¡tampoco me complace sobremanera que ahora sea un poeta! Le di libertad. [...] ¡Pero confiaba en su alma!» (Altenberg, 1997, p. 37). Cultura del alma es inutilidad creativa, es lo absoluto descubierto en el instante, es imaginación transformada en vida. La cultura del espíritu es una cultura de la practicidad, de los buenos principios, de las virtudes, de los grandes valores que se ha ido granjeando la humanidad; también creativa, la cultura del espíritu dirige la escritura hacia una función social. Pero Altenberg y Bazlen le apuestan más a la riqueza interior, concentrada en un «estilo telegráfico del alma»:

¡Tu pretensión sea describir a una persona en una frase, una vivencia del alma en una página, un paisaje en una palabra! ¡Apunta, artista, y da en el blanco! De eso se trata. Y sobre todo: ¡escúchate a ti mismo! ¡Presta atención a las voces de tu interior! ¡No te avergüences de tu persona! ¡No te dejes intimidar por los sonidos desacostumbrados! ¡Con tal que sean tuyos! ¡Ten coraje para asumir tus desnudeces! No he sido nada, ni soy nada, ni seré nada. Pero vivo a fondo y en libertad y hago que gente noble y comprensiva participe de las vivencias de este ser íntimo y libre, poniéndolas sobre el papel de la forma más concisa posible (Altenberg, 1997, p. 38).

Precisión, no grandilocuencia; recogimiento, no ostentación; desenvoltura, no pose; unicidad y capacidad de percepción de lo singular-otro, no uniformidad; autoexigencia que, sin ambicionar una superioridad, tampoco debe ser supresión de la individualidad en beneficio de factores externos (un ideal, la 'Obra', la sociedad). He ahí las características de la «cultura dell'anima» bazleniana, cuya similitud con cierta espiritualidad oriental parece ser la síntesis del individuo que «calla con sabiduría» (p. 37).

Ahora, retomando la relación entre lo antiguo y lo moderno, entre literaturas ancestrales, clásicas y contemporáneas, no se debe creer que Bazlen fue ajeno completamente a los valores presentes en las culturas del pasado. Quizás sea verdad que los antiguos poco puedan decirnos del mundo fracturado de hoy, pues solo se puede estar al corriente de los padecimientos de una época si se lee su producción literaria en contexto. Pero «La literatura toda es contemporánea para el

lector que sabe leer» (Gómez Dávila, 2001a, p. 17), y Bazlen, lector honesto, aprendió además a vivir su vida como una aventura literaria que traspasaba lugares y épocas. Incluso podría añadirse a la sentencia citada que el lector que sabe leer es aquel que está dispuesto a dejarse transformar en literatura sin olvidar que ella misma es vida. Resulta confuso, pero no es más que tratar de conciliar esa barrera tan difusa entre lo real y lo literario, onírico y fantástico, que tanto atrajo a Bazlen.

Cuando la vida se convierte en literatura, el lector es asido por un lenguaje que lo invita a participar de lo que acontece en el mundo del texto. Bazlen se alegraba cuando experimentaba esta suerte de conflicto interno a través de testimonios de vida que, por distintas circunstancias, además de su valor estético, se convirtieron en literatura. Así nace entonces su preferencia por un género de escasa difusión en el resto de la producción literaria de un país como la Italia de la primera mitad del siglo XX: la autobiografía. Aquí el sujeto se reconoce primero como persona antes que escritor, aunque «Non si tratta [...] di sapere se è più vera l'autobiografia o il romanzo. Né l'una, né l'altro; all'autobiografia mancheranno la complessità, l'ambiguità, ecc., al romanzo l'esattezza; si tratterebbe dunque dell'una più l'altro? Piuttosto, dell'una in rapporto all'altro» [No se trata [...] de saber si es más verdadera la autobiografía o la novela. Ni lo uno, ni lo otro; a la autobiografía faltarán la complejidad, la ambigüedad, etc., a la novela la exactitud; ¿se trataría entonces de la una más que la otra? Más bien de la una en relación con la otra] (P. Lejeune, en: Riboli, 2013, p. 79). Para Bazlen, una ficción podría ser tan real como un testimonio autobiográfico, pero también este último podría ser tan falso, pretencioso y carente de vitalidad como para corresponderse con el peor de los pastiches novelísticos. El efecto contrario se presenta en *La lechuza ciega* del escritor iraní Sadeq Hedayat:

Ti avevo detto che è stato il primo libro che abbia letto a Londra, durante la polmonite, e che s'era incastrato in certi semideliri della febbre che ho avuto durante il viaggio. E quanto ti ho scritto potrebbe sembrare troppo determinato dal momento in cui l'ho letto. Ti avviso quindi che l'ho riletto «a freddo», lentamente e con la testa attenta, circa tre settimane dopo – col risultato che ho trovato la trama ancora più stretta, e certi eccessi ancora più giustificati

[Te había dicho que ha sido el primer libro que haya leído en Londres, durante la pulmonía, y que se había incrustado en ciertos semi-delirios de la fiebre que he tenido durante el viaje. Y cuanto te he escrito podría parecer demasiado determinado por el momento en el que lo he leído. Te aviso pues que lo he releído «en frío», lentamente y con la cabeza atenta, alrededor de tres semanas después —con el resultado de que he encontrado la trama todavía más estrecha y ciertos excesos aún más justificados] (Bazlen, 2013, pp. 291-292).

A causa de la fiebre y la pulmonía, el papel del lector se ve enriquecido por la participación de Bazlen en los delirios del opiómano anónimo de la *Lechuza ciega*, abandonado a sus

alucinaciones en medio de la soledad, la oscuridad y el silencio —en los que Bazlen se autocontempla—. No es raro entonces que sienta la necesidad de compartir el propio placer de la lectura a sus amigos editores: «Leggere sembra per Bobi preludere quasi a una forma di compartecipazione attiva con l’opera» [Leer parece para Bobi preludiar casi una forma de cooperación activa con la obra] (La Ferla, 1994, p. 34). La lectura que toma distancia es fría, academicista, ligada a una obligación, por eso Bazlen no trabaja como editor oficial, pues él vivió la literatura en todas sus vicisitudes, no solo desde una relación laboral de leer para redactar un informe. Aparte, consciente de mezclar su vida privada con el juicio de valor que debe entregar al editor, él relee la obra para que no lo engañe la subjetividad suscitada por la enfermedad; después de verificar sus precomprensiones se da cuenta de que, efectivamente, se encuentra ante una obra de alta calidad.

Si para la época en que vivió Roberto Bazlen, el lector italiano corriente estaba más fascinado por las «ampollosità dello stile» [ampulosidades del estilo] (Riboli, 2013, p. 132), en sus lecturas, en cambio, la lograda confluencia entre formas y contenidos dará lugar a una mezcla de sentimientos encontrados que van más allá de la ‘página limpia’ de un ‘buen escritor’; ya lo dijo La Ferla (1994): lo importante para Bazlen era ver a un «umano prima ancora che intellettuale» [humano aun antes que intelectual] (p. 66). La lógica podría ser algo como a) humano; b) escritor; c) facetas. Un ejemplo imaginario. Y (crítico reconocido), ve en X (escritor potencial) su faceta más afianzada: el novelista. Bazlen, coincidiendo con el crítico en que, por supuesto, X es un excelente escritor, lanza, sin embargo, una contrapropuesta: ‘las grandes novelas de X las publicará Z (una casa editorial más o menos afianzada en el campo cultural), nosotros, en cambio, revisaremos si X tiene un diario, una autobiografía, o si ha escrito poemas, para así encontrar una propuesta estética que se corresponda aún más con la vida, pues no sería justo que la obra de arte se quedase en una ficción bien lograda’.

Este tipo de situaciones remiten al caso de Pierre-Jean Jouve, escritor en lengua francesa, no muy conocido, en el que Italo Calvino (1994) vio solo al poeta —de cual, por cierto, escribió que «tal vez no sea gran cosa» (p. 171)—. Leído el mismo año (1960) y bajo las mismas condiciones de salud (pulmonía y fiebre con muchos altibajos) en las que había leído a Hedayat, Bazlen (2013) advierte a su destinatario, Luciano Foà, que «Qui c’entra un fatto personale» (p. 299). Y pasa a las consideraciones que causaría el libro si fuese leído en otro estado:

Letto a freddo, forse mi sarebbe sembrato voluto, artificiale, tirato per i capelli, – ma letto in quelle condizioni mi sono accorto che era di una precisione fotografica, e tutto quello che avrebbe potuto sembrare « stile » non era che una geniale economia

[Leído en frío quizás me habría parecido intencionado, artificial, tirado por los cabellos —pero leído en aquellas condiciones me he dado cuenta de que era de una precisión fotográfica y que todo eso que habría podido parecer «estilo» no era más que una genial economía (p. 299).

A fin de cuentas, un lector es también un ser humano y no una máquina fabricadora de evaluaciones objetivas. El sentido se construye según las propias disposiciones anímicas y para estar dentro del texto algo se debe compartir con ese mundo que se abre ante los ojos y que invita a la inmersión y al naufragio sin planes preconcebidos.

Se han evocado algunos de los postulados que hacen las veces de aperitivo al plato fuerte: la *primavoltità*, pero no hay por qué apresurarse. Baste, de momento, indicar que a lo largo de este apartado han convergido ciertos valores recurrentes en el imaginario de un lector, protagonista y paciente de una experiencia filológica en la que no solo se lee, también se poetiza (musitando en lenguas balbucientes), se dibuja, se pinta y se intervienen otros textos. Estamos ante un receptor que, como se verá en páginas sucesivas, se alimenta de todos los géneros posibles; que, manifestando un profundo rechazo hacia la mirada nacionalista de la literatura, practica el valor de la transmisión, es decir, es un mediador de culturas que no discrimina lugares de procedencia, que no desprestigia las posibles modalidades literarias; un lector de la identificación que experimenta el texto como efecto al vincular la recepción de las obras con experiencias personales; y no menos importante: un artífice que convierte el acto de leer —ya no en la articulación estéril de sílabas, que forman palabras, frases, etcétera— en un elemento potenciador, aliciente de nuevas creaciones. En el caso de Bazlen, todo lo anterior acude mediante dos formas: la (auto)traducción y la escritura gozosa de «i pareri editoriali» [las opiniones editoriales] (Franco, 2015).

2.2 El traductor ayudante

Entre los años 1952-1954, Roberto Bazlen colaboró en la revista *Prospettive U.S.A.* — edición italiana de la revista neoyorquina *Perspectives U.S.A.* (De Savorgnani, 1998, p. 81)—, para la cual tradujo a William Carlos Williams, Oscar Handlin, Manny Farber, Hugh Harrison, Kenneth Burke y William Troy, «grazie a la sua perfetta conoscenza di quattro lingue» [gracias a su perfecto conocimiento de cuatro lenguas] (La Ferla, 1994, p. 59): alemán, italiano, inglés y francés. Sin embargo, De Savorgnani (1998) cuestiona un poco esa «perfecta conoscenza» a la que alude La Ferla, sobre todo en lo que respecta a la traducción alemán-italiano:

Nel complesso, però, la sua attività di traduttore fu piuttosto limitata: egli infatti non aveva un gran talento in questo campo dal momento che rimaneva sempre troppo legato alla lingua di partenza, fors'anche perché il suo scarso amore per l'italiano gli impediva di 'immergersi' profondamente in questa lingua

[Empero, en su complejidad, su actividad como traductor fue más bien limitada: de hecho, él no tenía un gran talento en este campo desde el momento en que permanecía siempre demasiado ligado a la lengua de origen, quizás también porque su escaso amor por el italiano le impedía 'sumergirse' profundamente en esta lengua] (p. 81).

Esa supuesta falta de talento advertida en un escaso amor por el italiano es también una afirmación arriesgada que merece examinarse con mayor detenimiento. Para ello, vale la pena remontarse a 1947, es decir, cinco años antes del «periodo più feondo per le traduzioni» [el período más fecundo para las traducciones] (De Savorgnani, 1998, p. 81) ya señalado.

A continuación, se presenta al lector un cuadro con la información correspondiente a lo que, hasta el día de hoy, se considera la totalidad de traducciones publicadas (quince en vida y una póstuma) de Roberto Bazlen.

Traducciones de Roberto Bazlen³⁶				
Autor	Año	Título	Publicación	Traductor(es)³⁷
Carl Gustav Jung	1947	<i>Psicologia e educazione</i>	Roma: Astrolabio	R. B.
Sigmund Freud	1947-48	<i>Introduzione allo studio della psicoanalisi</i>	Roma: Astrolabio	R. B.
Sigmund Freud	1947-48	<i>L'interpretazione dei sogni</i>	Roma: Astrolabio	R. B.
Carl Gustav Jung	1949-50	<i>Psicologia e alchimia</i>	Roma: Astrolabio	R. B.
Eckart von Sydow	1951	<i>Poesia dei popoli primitivi. Lirica religiosa, magica e profana</i>	Parma: Ugo Guanda Editore	Selección, introducción y notas de Eckart von Sydow. Traducción de R. B.
William Carlos Williams	1952	«La distruzione di Tenochtitlán» y «Commedia morta e sepolta»	En <i>Prospettive U.S.A.</i> I (1), pp. 30-41 y pp. 52-61	Roberto Bazlen
Oscar Handlin	1952	«Democrazia e potere: l'immigrato nella vita politica americana»	En <i>Prospettive U.S.A.</i> I (1), pp. 81-83	R. B.
Manny Farber	1953	«Il cinema non è più il cinema»	En <i>Prospettive U.S.A.</i> II (2), pp. 175-194	R. B.
Hugh Harrison	1953	«Case americane. Architettura moderna»	En <i>Prospettive U.S.A.</i> II (5), pp. 14-36.	R. B.
Kenneth Burke	1953	«Antonio si pronuncia sul dramma»	En <i>Prospettive U.S.A.</i> II (5), pp. 76-90	R. B.

³⁶ Información recuperada de: La Ferla, 1994, pp. 189-190; De Savorgnani, 1998, pp. 220-221; Riboli, 2013, pp. 339-340.

³⁷ Roberto Bazlen firmó solo dos traducciones de William Carlos Williams con el nombre entero; para las demás prefirió el monograma (De Savorgnani, 1998, p. 103) y, en el caso de las traducciones para Einaudi, el pseudónimo «Lorenzo Bassi».

William Troy	1954	<i>Virginia Woolf e il romanzo della sensibilità. Tre commenti 1932, 1937, 1952. Sviluppi di una posizione critica nel corso di vent'anni</i>	En <i>Prospettive U.S.A.</i> III (6), pp. 70-94	R. B.
Bertolt Brecht	1959	<i>Gli affari del signor Giulio Cesare e Storie da calendario</i>	Torino: Einaudi	Lorenzo Bassi, Paolo Corazza y Franco Fortini
Jean Rostand	1959	<i>L'uomo artificiale</i>	Torino: Einaudi	Lorenzo Bassi
William Carlos Williams	1963	<i>I racconti del dottor Williams</i>	Torino: Einaudi	Introducción de Van Wyck Brooks. Traducción de Lorenzo Bassi
Herbert Marcuse	1964	<i>Eros e civiltà</i>	Torino: Einaudi	Introducción de Giovanni Jervis. Traducción de Lorenzo Bassi
Carl Gustav Jung	1991 (póstuma)	<i>Lo sviluppo della personalità</i>	Torino: Bollati Boringhieri	Traducciones de Roberto Bazlen y Rossana Leporati. Edición a cargo de Anna Maria Massimello

Si bien la colaboración con Astrolabio³⁸ inició un año después de su fundación, fue en 1947 que Mario Ubaldini publicó la traducción que hizo Bazlen de *Psicologia e educazione*; nada más y nada menos que el texto inaugural de la colección «Psiche e coscienza» [Psique y conciencia] y a la cual pertenecen las otras tres traducciones de Bazlen para Astrolabio (De Savorgnani, 1998, p. 71). Ya se ha hablado de la importancia que tuvo la estadía romana en la vida de Bazlen, sobre todo en lo tocante a la apropiación y difusión del psicoanálisis. Pues bien, se podría decir que la tríada Bazlen-Bernhard-Ubaldini llega a la cúspide con la preparación de «Psiche e coscienza», colección que tenía bajo la mira «testi e documenti per lo studio della psicologia del profondo» [textos y documentos para el estudio de la psicología profunda], de Freud a Jung, de Adler a Jasper, pero también algunos textos ligados a la filosofía oriental, por la cual Bazlen se había interesado ya desde los años veinte (La Ferla, 1994, p. 60).

³⁸ Astrolabio: casa editorial romana fundada en 1944 por Mario Meschini Ubaldini (Battocletti, 2017, p. 136). Fue una de las primeras editoriales en publicar en Italia a los autores y textos fundamentales del psicoanálisis. En 1945 se tejió una de las relaciones más enriquecedoras para el campo intelectual de la capital italiana: el psicoanalista junguiano Ernst Bernhard es presentado a Mario Ubaldini por intermedio de Bazlen. Las consecuencias no pasarán desapercibidas visto que en la presentación de la editorial se afirma que «l'incontro decisivo per l'orientamento della neonata Astrolabio fu quello con Ernst Bernhard» [el encuentro decisivo para la orientación de la neonata Astrolabio fue aquel con Ernst Bernhard] (Riboli, 2013, p. 90).

Tal como lo atestigua el cuadro anterior, gracias a la labor de traducción ejecutada por Bazlen, se publican *Introduzione allo studio della psicoanalisi* y *L'interpretazione dei sogni*, de Freud;³⁹ así como *Psicologia e educazione* y *Psicologia e alchimia*, de Jung.⁴⁰ No obstante, a pesar de que Bazlen era un divulgador acérrimo del psicoanálisis, no fue el primero en traducir dichos textos al italiano —como así lo creía La Ferla (1994, p. 60)—. El mérito se lo lleva otro triestino: Edoardo Weiss. En Italia, Weiss fue al psicoanálisis freudiano lo que Bernhard fue al psicoanálisis junguiano, de ahí que el primero tradujese, para la editorial Laterza, *Totem e tabù* (1913) y luego, entre 1915-17, *Introduzione allo studio della psicoanalisi* (Battocletti, 2017, p. 179).

La colaboración de Roberto Bazlen con Astrolabio cesa en 1955. La causa principal —sumada al hecho de que Ubaldini le pagaba poco o nada— se debe a las divergencias en la línea editorial (De Savorgnani, 1998, p. 72). La Ferla (1994) sostiene que el editor romano cedió a la tentación de publicar textos más comerciales y de menos interés científico (p. 61). Empero, a pesar de la ruptura con la casa editorial de interés común, la amistad de Bazlen con Bernhard sí continuó hasta sus últimos días. Ambos fallecieron en 1965.

Dos hechos atestiguan la confianza y pasión de Bazlen como traductor. El primero, concerniente a la reciente traducción y publicación de *Psicologia e alchimia* en Astrolabio, se halla en una carta enviada al amigo Foà. Dice Bazlen:

“Sembra che io traduca bene. [Giacomo] Debenedetti ha dichiarato che ho fatto l'única traduzione italiana decente di un libro scientifico – ma ci metto molto tempo, e lascio depositare molto a lungo, per cui vivere con traduzioni mi sarebbe impossibile,” scrisse Bobi a Foà

[“Parece que yo traduzco bien. [Giacomo] Debenedetti ha declarado que he hecho la única traducción italiana decente de un libro científico —sin embargo, me acarrea mucho tiempo y las dejo acumular, por lo cual vivir de traducciones me sería imposible,” escribió Bobi a Foà] (Battocletti, 2017, p. 180).

Entonces, en el Bazlen traductor, además de la incapacidad de llevar a cabo una inmersión completa en el italiano o de la ligazón a la lengua del padre, se trató más bien de una cierta indisciplina o asistematicidad en la ejecución de las tareas que, como se verá, prefería enseñar, destinar o dejar simplemente en manos de otros.

³⁹ Según La Ferla (1994, p. 60; p. 189), ambas obras fueron publicadas en 1947. Según De Savorgnani (1998, p. 220), *Introduzione allo studio della psicoanalisi* en 1947 y *L'interpretazione dei sogni* en 1948. Según Riboli (2013, p. 339), ambas en 1948.

⁴⁰ La Ferla (1994, p. 60; pp. 189-190), De Savorgnani (1998, p. 220) y Riboli (2013, p. 340), coinciden en que *Psicologia e educazione* fue publicado en 1947. *Psicologia e alchimia*, según La Ferla, se publicó en 1949; pero según De Savorgnani y Riboli, fue en el año 1950.

El segundo hecho fue el acto de auto-traducirse como poeta del alemán al italiano. Por los poemas que alcanzó a recuperar *La Ferla* (1994, pp. 178-183), solo es posible constatar este ejercicio de auto-traducción en uno de ellos; es muy probable que Bazlen haya eliminado todos los rastros de este tipo de creaciones. Dice Giorgio Voghera (1980) que «Delle poesie che Bobi scrisse in quegli anni, né mio padre né io ne sapemmo mai nulla. Se si toccava quel discorso, egli scapava via prima del solito» [De las poesías que Bobi escribió en aquellos años, ni mi padre ni yo sabemos nada. Si se tocaba aquel tema él escapaba antes de lo usual] (p. 177). Y dado que se trata de un poema especial, no hay por qué ignorar el rescate efectuado por la investigadora.

Versión alemana:

Wenn auch mein Schritt das Dickicht nieder trat,
Das Gras richtet sich auf, noch laengst kein Pfad –
Doch was ich sagte, Kreise zog's im Meer
Und Neue Schritte stampften hinterher –
So, werden einst, in ungeahnten Zeiten
Wo meine Spur schwand, neue Goetter schreiten (Bazlen, en: *La Ferla*, 1994, p. 181).

Versión italiana:

Quand'anche il mio passo abbia calpestato il prato,
L'erba si è rialzata, ma nessun sentiero è nato.
Eppure ciò che ho detto ha fatto circoli nel mare,
E nuovi passi hanno risuonato.
Così, un giorno, in tempi imperscrutabili,
Dove la mia orma si è persa, nuovi Dei passerano (Bazlen, en: *La Ferla*, 1994, p. 180).

Traducción tentativa:⁴¹

Aunque también mi paso haya pisado el prado,
La hierba se ha levantado donde ningún sendero ha nacido –
Sin embargo, lo que he dicho ha hecho círculos en el mar
Y detrás nuevos pasos han resonado –
Así, un día, en tiempos inescrutables
Donde mi huella se ha perdido, nuevos Dioses habrán pisado.

Un poema traducido a otro idioma por su creador ya no es el mismo poema. Suele creerse que la traducción es un calco en el que, con los recursos que ofrece la lengua traducible, se puede expresar casi lo mismo, olvidando que ese 'casi' es determinante. Autotraducirse del alemán al italiano fue para Bazlen una manera de re-crearse, renovarse, una forma de volver a pensarse. El traductor siente la necesidad de transmitir la musicalidad al pasar de una lengua a otra, así se tenga que jugar el sentido de las palabras. Véase, por ejemplo, la dupla «prato» / «nato», en la que se sacrifica el significado de «Dickicht» (malesa, espesura; por «prato») con tal de conservar también

⁴¹ Traducción propia. Intervenida y revisada por Selnich Vivas Hurtado.

la rima consonante del poema en alemán. Esto, sin mencionar los casos de alteración de los tiempos verbales para contribuir a esa misma musicalidad, que en italiano se logra gracias a la recurrencia de un tiempo compuesto como el *passato prossimo*: «è nato», «ho detto», «ha fatto» «hanno risuonato». En ese sentido, la traducción tentativa al español es también una nueva creación (más que una traducción-calco).

Los elementos del poema y su aparente relación entre una experiencia vital y su trasegar desorientado por el mundo (pues «ningún sendero ha nacido»), entre un ser fragmentado cuyas huellas o rastros se pierden en una totalidad (¿la naturaleza-Dios representada en la tierra sin caminos y en el mar convulsionado?) hacen pensar en un deseo: ¿quizás la espera ante un nuevo nacimiento capaz de cicatrizar las «huellas» perdidas (nuevos Dioses = nuevas escrituras)? Difícil tener certezas al respecto. Lo que sí se puede afirmar es que Bazlen tenía muy presente en sus poemas la necesidad de volver a conjugar un mundo que, con el pasar del tiempo (el medible, calculable; diferente a aquellos «tiempos inescrutables»), está cada vez más fracturado y dividido. ¿Cómo reintegrarlo? En otro poema, Bazlen lo hace a través de una palabra que le canta y le apuesta al silencio creador: «Tu non ti eri mai accorta di me, e io sono pietra in te – / Dio, scimia, uomo, foresta vergine e tempio / Sono di nuovo uniti nel silenzio del Cristallo» [Tú nunca me habías notado, y yo soy piedra en ti – / Dios, simio, hombre, selva virgen y templo / están nuevamente reunidos en el silencio del Cristal] (en: La Ferla, 1994, p. 180), versos en los que se nota una lectura dialéctica entre ancestralidad y modernidad, desde un tiempo primigeneo a un tiempo actual en el que ya existe el «Cristal», y cuyo ordenamiento lógico sería: Dios, animal, humano, naturaleza y espacio litúrgico de celebración y congregación, reagrupados todos en un solo elemento que refleja todas las partes fragmentadas como si fueran Uno.

De ambos hechos —traductor «decente» del psicoanálisis y poeta auto-traducido— se puede inferir que la inteligencia inquieta de Bazlen tenía sed de nuevos conocimientos y descubrimientos que, de la psicología del profundo, desembocaron luego en otras ciencias humanas emergentes. Lo testifica el interés por la obra antropológica *Kunst und Religion der Naturvölker* (1926) de Eckart von Sydow, traducida bajo el título *Poesia dei popoli primitivi. Lirica religiosa, magica e profana* (1951) para la editorial fundada por Ugo Guandalini en 1932 (Ferretti, 2004, p. 117). Fue Bazlen quien, como colaborador de la Agenzia Letteraria Internazionale (la ‘telaraña’ editorial más importante del momento), manifestó la urgencia de publicar en Italia el libro del antropólogo y psicoanalista alemán: «poesia dei popoli primitivi [...]: se non l’avevi dato a suo tempo a Einaudi,

manda per favore l'esemplare che ti ho dato a Guanda, possibilmente subito» [poesía de los pueblos primitivos [...]: si no se lo habías dado en su momento a Einaudi, manda por favor a Guanda el ejemplar que te he dado, de ser posible inmediatamente] (carta a L. Foà, Roma, 26 de mayo de 1949. En: Riboli, 2013, p. 102). Y, en efecto, dos años después de la carta citada, la traducción de Bazlen saldrá en la «Collana Fenice» [Colección Fénix] de poesía. Respecto a la obra en cuestión, investigadoras aseveran que Bazlen fue un gran apasionado de las culturas y manifestaciones artísticas africanas, precolombinas e indígenas (La Ferla, 1994, p. 61), pues en el libro de Eckart von Sydow son fuertes algunos de los temas más apreciados por Bazlen: religión y magia con un fondo de fatalismo y tristeza existencial (Battocletti, 2017, p. 181). Por eso no es osada la afirmación de que Bazlen haya estado buscando las conexiones ancestrales del arte: «Naturvölker» es África, Oceanía y América —como se constata al ojear el libro de Eckart von Sydow—. Indirectamente se está aludiendo a los *minika* y a los *kággabba*, ambas culturas ancestrales del territorio que hoy corresponde a Colombia. El libro de von Sydow tuvo que apasionar a Bazlen por el arte africano, por el misterio de la palabra poderosa. Así se entiende mejor el poema citado en el párrafo anterior: «Dio, scimia, uomo, foresta vergine e tempio».

Tras cuatro años de 'inactividad' surge un último período de traducciones para la editorial Einaudi que va desde 1959 hasta 1964, aunque el vacío que deja el lapso 1955-1958 es solo aparente. Riboli (2013) presenta al menos dos casos de proyectos fallidos de traducciones hechas por Bazlen: *Saturno e melanconia* [sic], de Raymond Klibansky y *Astrazione ed empatia*, de Wilhelm Worringer. El primero —en palabras de Luisa Mangoni— fue un libro con una «lunga e tormentata vicenda editoriale» [larga y tormentosa vicisitud editorial] (en: Riboli, 2013, p. 165), ya que entre 1949 y 1950 (en paralelo a la colaboración con Astrolabio o hasta quizá desde antes) Bazlen emprendió un trabajo sobre el cual tuvo que volver muchas veces, que fue revisado por dos especialistas —Giulio Argan y Gabriella Bemporad (pp. 167-168)— y que se publicó en 1983, pero en una traducción que ni siquiera fue la suya (p. 169). Y en el caso del libro de Wilhelm Worringer, lo mismo: *Astrazione ed empatia* fue publicado en 1975 en la traducción de Elena Deangeli (p. 173). Pese a lo anterior, no es del todo viable interpretar las ausencias de esas dos traducciones como negligencias por parte de los editores de Einaudi, también hay en ello cierto grado de incompatibilidad respecto a los gustos de Bazlen. Véase, por ejemplo, lo que él expresa sobre su relación con el texto de Worringer, historiador y teórico del arte:

l'ho tradotto molti anni fa, sul testo tedesco, e senza essere stato effettivamente in grado di risolvere la traduzione di certi termini concettuali che poi effettivamente sono risultati intraducibili. Poi ho

avuto in mano la traduzione inglese. [...] il traduttore inglese (di certo d'accordo con Worringer) ha semplificato la terminologia (cosa che da solo non mi sarei sentito autorizzato a fare) ed ho rifatto la traduzione partendo da quella polenta che avevo fatto io, ma introducendo le modifiche terminologiche della traduz. inglese. Ed è saltato fuori un testo, arido come quello tedesco, ma almeno comprensibile. Ora, dopo anni volevo rivedere questa seconda mia traduzione, ma è così noiosa che a Roma non ce l'ho fatta

[lo traduje hace muchos años partiendo del texto alemán y, efectivamente, sin haber estado en condiciones de resolver la traducción de ciertos términos conceptuales que luego han resultado intraducibles. Después he tenido en mis manos la traducción inglesa. [...] el traductor al inglés (en acuerdo con Worringer, por supuesto) ha simplificado la terminología (cosa que, por mi cuenta, no me habría sentido autorizado a hacer) y yo he realizado de nuevo la traducción partiendo de aquella polenta que ya había hecho, pero introduciendo las modificaciones terminológicas de la traducción inglesa. Y ha resultado ser un texto árido, como aquel alemán, pero por lo menos comprensible. Ahora, años después, quería ver de nuevo esta segunda traducción mía, pero es tan aburrida que, en Roma, no lo he hecho] (carta a L. Foà, 23 de enero de 1959. En: Riboli, 2013, p. 172).

Inicialmente, es de destacar el cuidado con el que Bazlen trabaja para conservar una versión más cercana al original; en primer lugar, respetando la voluntad del autor, luego, cotejando la versión original con la traducción en una segunda lengua, proceso que enriquece aún más la reanudación de la traducción inaugural. Con el pasar del tiempo viene entonces la decepción y el tedio ante los resultados obtenidos. Este tipo de paradojas son muy frecuentes en el Lorenzo Bassi einaudiano que tradujo dos ensayos y dos obras literarias.

Conforme a lo postulado por Riboli (2013), *Eros e civiltà* de Marcuse reviste cierto interés, bien sea por el recorrido literario e intelectual de Bazlen (¿quién sino él era el indicado para enfrentarse a una obra que, por muchos aspectos, se confronta y rompe con las teorías de la psicología junguiana y freudiana, o que, en cualquier caso, las desarrolla?), o bien respecto a la línea editorial, cultural e ideológica de la casa editorial Einaudi (p. 174). Se trata de una obra capital de la filosofía de la segunda mitad del siglo XX europeo. Influyó en los movimientos sociales de las nuevas juventudes de Europa y América; cambió sus ideas de sexualidad y las convirtió en una expresión política. Sin embargo, pese a todos los aportes intelectuales y transcontinentales que generó *Eros y Civilización*, la traducción de Marcuse aburría a Bazlen porque, a diferencia del placer que reside en la auto-traducción voluntaria, aquel ensayo lo hacía dudar de su italiano, pero no el italiano poético-literario, personal e incorrecto, sino de aquel estandarizado que se exige para la traducción de un texto sociológico: «ciò che credo invece che funzioni male, è il mio italiano. Mi sono sforzato, all'ultimo momento, di appiccicare alla traduzione un po' di grammatica e un po' di sintassi; ma non sono in grado di giudicare se basti» [en cambio, lo que yo creo que funciona mal es mi italiano. Me he esforzado, hasta el último momento, por aplicar a la traducción un poco de gramática y un poco de sintaxis; sin embargo, no

estoy en condiciones de juzgar si eso baste], de ahí que Bazlen autorice a Bruno Fonzi a «fare tutte le correzioni stilistiche che [creda] necessarie, senza interpellarmi» [hacer todas las correcciones estilísticas que crea necesarias, sin interpelarme] (carta a L. Foà, 11 de diciembre de 1957. En: Riboli, 2013, p. 175).

En cambio, en el ensayo de Jean Rostand, *L'uomo artificiale*, hubo una intención de divertirse un poco más. Al clasificarlo como un *bel pasticcio*⁴² de énfasis no estúpido, Bazlen, con su habitual ironía, le pregunta a Foà: (1) si puede cortar páginas en varias partes de la obra (sobre todo al principio y al final), es decir: mutilarla; (2) si una vez mutilada, está autorizado a crear un nexo con palabras suyas (pero pocas); (3) si se pueden resumir ciertas palabras del autor con palabras del traductor (carta a L. Foà, 4 de febrero de 1959. En: Riboli, 2013, p. 177).

Con William Carlos Williams fue distinto. Bazlen decía que es «l'unico americano che io tolleri ancora» [el único americano que yo aún tolere] (carta a L. Foà, 16 diciembre 1952. En: Riboli, 2013, p. 179), confesión que no debe tomarse a menos si se piensa en cómo esa empatía se extiende hacia el continente Latinoamericano. Bazlen está difundiendo a un poeta de madre puertorriqueña que también estaba siendo traducido al español por el colombiano José Manuel Arango.

Como se aprecia en la tabla de traducciones, el poeta y narrador norteamericano, de escasa notoriedad en Italia (Riboli, 2013, p. 182), ya había sido traducido por Bazlen en 1952, y al año siguiente él informa a Foà haber concluido su trabajo para Einaudi, a la vez que solicita la revisión por parte de especialistas en lo tocante a los americanismos, siempre ricos en la escritura de Williams (p. 179). La antología de cuentos titulada *I racconti del dottor Williams* (colección «Supercoralli») saldrá en 1963 como una publicación sintomática de la fascinación de Bazlen por Williams (cuya faceta más reconocida, la del poeta, tampoco fue ignorada por el traductor).

Ahora ¿por qué el pseudónimo de Lorenzo Bassi? La respuesta está en la traducción de *Gli affari del signor Giulio Cesare*, de Bertolt Brecht. Al parecer se trata de una obra literaria en la que las «sgrammaticature» [desgramaticalizaciones] del alemán juegan un papel importante, elementos todos que Bazlen trató de transmitir en su traducción al italiano. Pero comparada con

⁴² *Pasticcio*: ¹trabajo desordenado, confuso, mal hecho; ²asunto confuso, situación difícil e intrincada; ³gastron. comida revestida de un hojaldre de pasta y cocida al horno; comida dulce, preparada de formas diversas; ⁴mús. género en boga en el Setecientos, constituido de fragmentos traídos de una o más obras de uno o más autores (La Repubblica, 2011).

En resumidas cuentas, el ensayo de Rostand (desordenado, intrincado, revestido de una cosa y de otra, constituido de fragmentos traídos de aquí y allá) resulta 'bello' [*bel*].

otras obras de Brecht que a Bazlen le gustaban «*m o l t o!*», *Gli affari del signor Giulio Cesare* resulta ser un libro «insulso e geistlos [inutile]» [insulso e inútil] (carta a Luciano Foà, 13 de mayo de 1958. En: Riboli, 2013, p. 185). Quizás este sea uno de los motivos por los cuales la obra de Brecht, *ad portas* de su publicación, haya pasado a estar bajo responsabilidad de Carlo Fruttero, a quien Bazlen autorizó también a cambiar cuanto quisiera (Riboli, 2013, p. 186). Sumada a esa distancia subjetiva, viene a unirse, de nuevo, la indecisión personal: «dimmi com'è la traduzione. Non sono assolutamente in grado di rendermene conto» [dime qué tal la traducción. No estoy absolutamente en condiciones de estimarla] (carta a Foà, 20 de mayo de 1958. En: Riboli, 2013, p. 187). El volumen en cuestión recoge la traducción ya aludida más la recopilación de poemas titulada *Kalendergeschichten* [*Storie da calendario*] (en cuya traducción participaron Paolo Corazza y Franco Fortini). Finalmente, la publicación es aprobada y Foà le pregunta a Bazlen bajo qué nombre de traductor desearía esconderse:

La risposta che Bazlen scrive pochi giorni dopo è forse, nella sua semplicità, indicativa di un atteggiamento sempre a metà fra un'ironia quasi paradossale, la decisa volontà di non rendere mai pubblica la propria persona e il proprio lavoro, ed un atteggiamento rispetto ad esso che combina impegno e, a volte sembra, disinteresse: «nome traduttore Brecht: quello che vuoi, ma non il mio. Mi pare che i traduttori dal tedesco dovrebbero chiamarsi Lorenzo. Come cognome non so: il più banale possibile»

[La respuesta que Bazlen escribe pocos días después es quizá, en su simplicidad, señal de una actitud siempre en la mitad de una ironía casi paradójica, voluntad decidida de no hacer nunca pública la propia persona y el propio trabajo, y una actitud respecto a ello que combina empeño y que algunas veces parece desinterés: «nombre del traductor de Brecht: el que quieras, pero no el mío. Me parece que los traductores del alemán deberían llamarse Lorenzo. Como apellido no sé: el más banal posible»] (carta a L. Foà, 22 de enero de 1959. En: Riboli, 2013, p. 188).

Y Foà eligió el «Bassi» que, sucedido de un «Lorenzo» con las mismas tres sílabas de «Roberto», parece insinuar tanto la banalidad solicitada (en italiano, ‘bassi’ es el plural del adjetivo ‘basso’, que significa ‘bajo’, ‘de poca profundidad’) como la sonoridad del apellido alemán del padre: Bazlen.

Además del traductor insatisfecho —y en ocasiones hasta necesitado económicamente⁴³— queda todavía una última vertiente por tratar dentro de aquella constante tendencia a desprestigiar el trabajo propio, rasgo evidenciable en las obras traducidas (publicadas y no publicadas). Las primeras investigaciones sobre Roberto Bazlen permiten advertir que la necesidad de ocultarse

⁴³ El 24 de octubre de 1948, en Roma, Roberto Bazlen escribía al amigo Luciano Foà: «intanto, se ti è possibile, pescami, faute de mieux [in mancanza di meglio], una traduzione pagata non troppo male» [entretanto, si te es posible, péscame, *faute de mieux* [a falta de algo mejor], una traducción pagada no demasiado mal] (en: Riboli, 2013, p. 95. Énfasis añadido).

bajo un pseudónimo «non [è] l'unico aspetto rilevabile a proposito delle modalità di lavoro del Bazlen traduttore» [no [es] el único aspecto detectable a propósito de las modalidades de trabajo del Bazlen traductor] (Riboli, 2013, p. 164). Ese remanente es lo que aquí ha sido denominado como ‘el traductor ayudante’; o en palabras de Giulia de Savorgnani (1998): el acto de «dare un aiuto dietro le quinte» [dar una ayuda detrás de los bastidores] (p. 126).

Todas esas obras sobre las que operó Bazlen bien pudieron haber sido traducidas o mejoradas tarde o temprano por cualquier otra persona mucho más competente. Es lo que sucede con la constante renovación de las obras que circulan de editorial en editorial, que pasan de una traducción a otra, algo absolutamente normal. Para este caso, el ejemplo más representativo lo encarna la figura de Elvio Facchinelli, uno de los traductores de las obras completas de Freud para Editore Boringhieri, y quien un año después de la muerte de Bazlen afirmó haberse servido de la «spesso imperfetta» [con frecuencia imperfecta] traducción de *L'interpretazione dei sogni* realizada por aquel —entre otras cosas, la publicación fue motivo de enojo con el editor ya que Ubaldini había puesto el nombre completo de Bazlen como traductor— (en: Riboli, 2013, p. 96). De ahí que la labor integral del *scrittore senza testo* no se limite entonces al hecho traducir solamente: no menos valioso fue el papel que jugó el traductor ayudante y tejedor de redes entre intelectuales.

Lucia Morpurgo Rodocanachi,⁴⁴ quien conocía muy bien lenguas como el inglés, francés, alemán y español, se acercaba a sus libros más amados en su versión original y pudo publicar además muchas traducciones con su propio nombre, recurriendo a menudo a Bazlen para las relaciones con los editores y para que le diera luces en palabras o fragmentos particularmente difíciles: «“mandami pure la lista delle parole contro cui stai per naufragare...”, la incoraggiava Bobi» [“mándame también la lista de las palabras contra las cuales estás por naufragar...”, la animaba Bobi] (De Savorgnani, 1998, p. 58). De hecho, Bazlen recomendó a Rodocanachi como traductora en la editorial milanesa Bompiani, para la cual ella tradujo *Die Elixiere des Teufels* [*Gli elisir de diavolo*] de E.T.A. Hoffmann, en 1943 (De Savorgnani, 1998, p. 80; p. 103).

⁴⁴ Lucia Morpurgo Rodocanachi (Trieste, 1901 – Arenzano, 1978): hija del comerciante Giulio Morpurgo y esposa del pintor Paolo Stamaty Rodocanachi. Fue una íntima amiga de Roberto Bazlen y de Eugenio Montale (a quienes conoció en Génova). Antes de convertirse en traductora activa había hecho de su casa de Arenzano un punto de encuentro de artistas e intelectuales. Entre los huéspedes de los Rodocanachi. Giulia de Savorgnani (1998) recuerda a Carlo Emilio Gadda, Camilo Sbarbaro, Carlo Bo, Gianna Manzini, al poeta triestino Sergio Fadin y a los mismos Bazlen y Montale (p. 57 y ss.).

Después de recomendar a la escritora y poeta Cristina Campo como traductora para Einaudi, Roberto Bazlen fue uno de los primeros en reconocer que sus traducciones de W.C. Williams son «perfette - tra le pochissime belle traduzioni poetiche italiane che conosca» [perfectas —entre las poquísimas bellas traducciones poéticas italianas que conozca] (carta a L. Foà, 16 de diciembre de 1959. En: Riboli, 2013, p. 183). De igual manera sucedió con Marcella Rinaldi, traductora de las fábulas danesas de Hans Christian Andersen, publicadas en 1954 por la misma editorial turinesa bajo incentivo de Bazlen (Riboli, 2013, p. 109).

Mary de Rachewiltz fue otra figura de gran envergadura dentro del campo literario italiano, el cual no siempre se abrió a los horizontes culturales propulsados por Bazlen, entre ellos: las manifestaciones estéticas de Oriente. Traductora —aparentemente autodidacta— del teatro Nô japonés, la hija de Pound fue otra amiga que Bazlen pensó conectar con Einaudi, como se puede apreciar en la carta enviada a Foà el 10 de enero de 1960: «la Mary R. ha molto altro materiale inedito che sta traducendo, Vi direi di scrivere subito, parlando del vostro progetto di un volume di Nô, e proponendo un accordo» [Mary R. tiene mucho más material inédito que está traduciendo, yo diría que le escriban de inmediato hablando de su proyecto sobre el volumen de Nô y proponiendo un acuerdo] (en: Riboli, 2013, p. 173). Aunque, por desgracia, dicha publicación no se llevará nunca a cabo.

Adriana Motti, periodista romana entre las más competentes para revisar la traducción de Bazlen a los cuentos de W.C. Williams, fue contactada por Italo Calvino, quien por aquel entonces estaba al cuidado de las relaciones oficiales con la traductora (Riboli, 2013, p. 184). En *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*, Calvino (1994) deja ver cómo para Motti era de suma importancia conocer la opinión del respetado consultor triestino: «Querida Adriana, / usted es siempre pesimista: a Bobi Bazlen el título *I racconti del dottor Williams* le gusta muchísimo, más aún, lo exige» (p. 229).

Enfatizando en el punto concerniente a las relaciones sociales, sobresale el hecho de que fue justamente Bazlen aquel que dio a conocer a uno de los primeros traductores de Kafka al italiano: Giuseppe Menasse. El 4 de julio de 1926, pidiendo un pequeño favor a Montale respecto a la escritura de algunas cartas de recomendación, Bazlen presentaba al futuro colaborador de revistas como *Il Convegno* y *Solaria*, todo esto por «Un mio amico, milionario, soldato a Torino, comprensivo e complesso» [Un amigo mío, millonario, soldado en Turín, comprensivo y complejo] pero —paradójicamente— con «*urgente* bisogno di soldi» [*urgente* necesidad de

dinero], alguien que «Sa bene il tedesco» [conoce bien el alemán] y que además «scrive un italiano purissimo» [escribe un italiano purísimo] (Bazlen, 2013, p. 372).

En definitiva, Roberto Bazlen fue el hombre que encontró más pasión en enseñar a traducir a sus amigos, en presentar personas y crear vínculos afectivos y profesionales, en alegrarse al ver publicada una buena traducción ajena. La labor personal, todavía más gozosa, no fue concebida para su difusión masiva, más bien esta habría de estar destinada tanto a la posteridad como al heterogéneo grupo de amigos que él había enlazado en torno a sí.

2.3 Al encuentro de un oficio afín a la propia existencia: ¿editor-contraeditor?

En el mundo editorial circulan, además de libros, personas que no parecen dignificar su oficio. La promoción de la literatura en los concursos, por poner solo un ejemplo, es una de las cosas más desagradables y desalentadoras de ver en el panorama: un público ordinario, una crítica mercenaria e insustancial, un aparato de lectura artificiosa y manuscritos que pierden la dignidad al ser expuestos y evaluados en una escala de uno a diez. Así lo presenta Vivas Hurtado (2014) en «Lanzamiento del libro» (pp. 135-146); pero no hay que dejarse engañar, *Contra editores* no es del todo un libro de «cuentos» o una «novela» (como reza su solapa). Todavía existen directores tan ineptos que —además de poner sus condiciones de publicación (y no precisamente las llamadas «Normas para autores») — confunden a restauradoras de arte y PhD en Estética con cirujanas plásticas (p. 68). Hoy el panorama es aún más desalentador: la edición literaria está, si no muerta, agonizando. De ahí que Calasso (2013c) induzca a pensar que

A medio milenio de distancia respecto de sus inicios, el oficio de editor no ha llegado aún a granjearse una reputación sólida. Un poco mercader, un poco empresario de circo, el editor siempre ha sido observado con cierta sospecha, como un hábil pregonero. Sin embargo, podría suceder que el siglo XX sea considerado, en el futuro, como la edad de oro de la edición (p. 312).

En virtud de ello, la razón de ser de esta monografía es esperanzadora. Quisiera creer que el difusor temprano de la literatura extranjera, antigua y moderna, desenvuelto en un ambiente más o menos provincial, fascista y bélico, aquel que creando lazos de amistad y transitando con tesón en los sectores más cualificados de la heterogénea *editoria* italiana, fue un editor algo diferente a los mercaderes, empresarios de circo, sexópatas y verdugos como los que presenta Vivas Hurtado (2014). Concebir un editor bajo esa lógica es una invitación casi que obligada a explorar otras posibilidades de nombrar. En ese sentido, si la *editoria* literaria ha convertido a los creadores (con

y sin texto) en empleados, hasta el punto de degradarlos y cercenarlos, entonces sería preferible denominar a Roberto Bazlen como ‘editor-contraditor’.

Varios fueron los motivos que impulsaron a Roberto Bazlen a hacer *editoria*. En su extrema coherencia de no trabajar en cosas que le fuesen incómodas o extrañas, aquellos roles de lector, consejero editorial y traductor, debieron presentársele como las únicas actividades prácticas posibles. Poner sus lecturas a disposición de un editor deviene así un acto natural, sin hablar todavía de su particular modo de expresión ni de sus recursos estilísticos. No obstante, parece ser que la fuerza interior que él depositó en sus selecciones y en sus juicios, solía poner en dificultad a los editores con quienes colaboró (La Ferla, 1994, p. 62).

La primera colaboración inicia a mediados de la década de 1930. En el mismo período de la breve estadía milanesa, Roberto Bazlen comenzó a trabajar como consejero editorial de Carlo Frassinelli,⁴⁵ un importante editor que había iniciado su actividad desde 1931, año en que fundó la casa editorial homónima en compañía de Cesare Pavese, Franco Antonicelli y Leone Ginzburg, dedicándose principalmente a la narrativa con varias colecciones («Romanzi» [Novelas], «Opere brevi» [Obras breves], «Libri divertenti» [Libros divertidos]), apreciadas también por su forma editorial. Entre 1965-66, Frassinelli vendió su catálogo editorial a Adelphi, manteniendo, sin embargo, su labor en la actividad tipográfica en Turín (La Ferla, 1994, p. 39; D’Orsi, 1998; De Savorgnani, 1998, p. 75; Riboli, 2013, p. 55). Este último suceso hace pensar que la lista de títulos brindados por Bazlen era mucho más extensa de lo que menciona Riboli (2013), quien en el apartado «Bazlen a Milano: conoscenze e collaborazioni», sostiene que «l’unico titolo di Frassinelli a proposito del quale si può ipotizzare l’influenza di Bazlen sarebbe *Il messaggio dell’imperatore* di Kafka» [el único título de Frassinelli del cual se puede hipotetizar la influencia de Bazlen sería *El mensaje del emperador* de Kafka] (p. 55), título que recibió una antología de relatos traducidos por Anita Rho. De todas formas, en esta primera colaboración «la mancanza di materiale documentario non permette, purtroppo, una trattazione particolareggiata» [la falta de material documental no permite, por desgracia, un tratamiento detallado] (p. 55).

En Roma, hacia 1941, comienza la participación de Bazlen en Nuove Edizioni Ivrea. El capítulo precedente ha adelantado ya ciertos datos y allí se ha dicho también que NEI se

⁴⁵ Carlo Frassinelli (Alejandría, 1896 – Turín, 1983). Además de ejercer el oficio editorial y el arte tipográfico, fue autor de *Rilevazione del costo nell’industria grafica* (1928) y del *Trattato di architettura tipografica* (1940) (D’Orsi, 1998).

transformará luego en Edizioni di Comunità (1946-1960). Resulta pertinente dar una revisión a las propuestas de Roberto Bazlen para ambos proyectos.

Nuove Edizioni Ivrea fue concebida a partir de cinco colecciones: «Collana Filosofia», «Collana Humana Civilitas», «Collana Saggi», «Collana Mondi e Destini» y la «Collana Letteraria», estas dos últimas estuvieron a cargo de Roberto Bazlen;⁴⁶ de hecho, algunos de los autores propuestos coinciden con las lecturas triestinas de adolescencia. «Mondi e Destini» estuvo constituida por escritos autobiográficos entre los que cabe mencionar: *Lettere dal Muzot*, *Lettere a una giovane signora* y *Lettere a un giovane poeta*, tres epistolarios de Rainer Maria Rilke; *Autobiografia*, de Santa Teresa de Ávila; *Carteggio*, de Goethe y Schiller; *Epistolario*, de Lawrence (Riboli, 2013 p. 71). «Mundos y Destinos» hace patente la cuota de vitalidad que Bazlen exigía de la escritura. Además, seleccionar las correspondencias que los artistas mantenían entre sí, sus enseñanzas y reflexiones en torno al propio quehacer escritural, es otra apuesta por las experiencias que, dada su singularidad, merecían ser transmitidas en un ambiente oscilante entre la poesía (género preminente en la historia de la literatura italiana) o la naciente y prolongada estación del neorrealismo en la narrativa (Ferretti, 2004, p. 55).

Como contraparte a «Mondi e Destini», en la «Colección Literaria» sí confluyeron libros de poesía, pero no eran los grandes poetas de la Italia medieval, renacentista o romántica (es más, en la propuesta de Bazlen no hay un solo poeta italiano). En función de mediador cultural, él prefería dar prominencia a los poetas modernos u otros escritores extranjeros, entre ellos, de nuevo Rilke, con *Elegie duinesi* y *Sonetti ad Orfeo*. Otros de los títulos son: *Cristianesimo bizantino*, de Hugo Ball; *Saggi y Andreas* de Hugo von Hofmannsthal; *Presence et prophetie*, de Claudel; *La ripresa*, de Kierkegaard, por mencionar solo algunos de los más representativos. En cuanto a las otras tres colecciones —«Filosofía», «Humana Civilitas» y «Ensayos»—, Valeria Riboli (2013) lanza la hipótesis de que aquellas respondían más al pensamiento y a las ideas políticas de Adriano Olivetti (el fundador), de ahí que el programa de las NEI se haya visto un tanto dividido (p. 64). Ya en 1946:

Il progetto editoriale olivettiano risorse dopo la guerra con il nome di Edizioni di Comunità e con un programma che del precedente conservava soltanto i testi inerenti alle tematiche politiche, sociale e religiose tanto care ad Olivetti. Gli altri titoli, compresi quelli scelti da Bobi Bazlen, vennero ceduti ad altri editori ed alcuni di essi uscirono più tardi per i tipi di Cederna, Rosa e Ballo, Astrolabio, Einaudi e Adelphi

[El proyecto editorial olivettiano resurgió después de la guerra bajo el nombre de Ediciones de Comunidad y con un programa que del precedente conservaba solamente los textos inherentes a las temáticas políticas, sociales y religiosas tan apreciadas por Olivetti. Los otros títulos, comprendidos

⁴⁶ Para una ampliación en lo tocante a las demás colecciones, remitirse a Riboli (2013, pp. 61-70).

aquellos seleccionados por Bobi Bazlen, fueron cedidos a otros editores y algunos de ellos salieron más tarde para los tipos de Cederna, Rosa y Ballo, Astrolabio, Einaudi y Adelphi] (De Savorgnani, 1998, p. 80).

A partir de ahí Bazlen tomará cierta distancia y hará nuevos aportes en campos más afines a sus gustos: en el psicoanálisis, con las traducciones para Astrolabio; en la Ugo Guanda Editore, con su contribución a la visibilidad de una obra antropológica sobre poesía africana ancestral; y por último, la larga estación einaudiana sucedida por la breve, pero acertada, temporada adelphiana. Ahora, a simple vista, en las demás colaboraciones con editores protagonistas de la talla de Valentino Bompiani, Giulio Bollati y Paolo Boringhieri, así como en la antiquísima Fratelli Bocca Editori, la participación de Bazlen se exhibe apenas de manera fugaz en las primeras tesis doctorales (La Ferla, 1994; De Savorgnani, 1998). Y es Valeria Riboli (2013) quien, a este propósito, viene a ofrecer un panorama mucho más detallado.

En 1945, a través de otra figura editorial de gran envergadura, Erich Linder,⁴⁷ Roberto Bazlen emprende el contacto con Valentino Bompiani, sin embargo, tras dos años de declarar su disposición, se manifiestan las diferencias del consultor respecto a la línea editorial: el editor se encalla en las cosas que a Bazlen más le interesan y deja para este la lectura de unas pocas novelas americanas que «giustificano che mi metta a vomitare mezz'ora dopo averli ricevuti senza il bisogno di continuare a leggerli» [justifican que me ponga a vomitar media hora después de haberlas recibido, sin la menor necesidad de continuar leyéndolas] (carta a L. Rodocanachi, Roma, 9 de agosto de 1947. En: Riboli, 2013, p. 105). Por lo demás, el material documental de este difícil período post-bélico es reducido.

La relación entre la tríada Einaudi-Bocca-Boringhieri tiene su origen en un suceso de la «Collana Viola» [Colección Violeta] einaudiana. En un principio, Bazlen quiso introducir allí doce textos de carácter religioso, mitológico, antropológico, etnológico y, en general, ancestrales. Textos donde confluyen la pluralidad de temas, conocimientos y tradiciones, en los que se delata el deseo de reconocer las culturas primigenias y de elevarlas a la categoría de manifestaciones estéticas. Bazlen surge como un editor que pone en contacto las diversidades culturales. Según Valeria Riboli (2013, p. 192), con base al Archivo Einaudi de Turín, los doce textos eran:

1. *Popol Vuh*.
2. *Leggende e miti ebraici antichi* [Leyendas y mitos judíos antiguos].

⁴⁷ Erich Linder (Leópolis, 1924 – Milán, 1983): fue un agente literario, traductor y promotor cultural austriaco-polaco naturalizado en Italia. Culto, refinado y cosmopolita, llevó a dicho país libros y autores que parecían incompatibles con la mentalidad de la época. Se dice que, después de él, ningún otro personaje ha tenido tanta influencia en la intermediación cultural de la *editoria* italiana (Biagi, 2007, p. 5).

3. *Milarepa. Vita e Canti di un Santo tibetano* [*Milarepa. Vida y Cantos de un Santo tibetano*].
4. Plutarco: *Iside e Osiride* [*Isis y Osiris*].
5. *La Vita di Apollonio di Tiana* [*La Vida de Apollonio de Tiana*].
6. Pausania: *Viaggio in Grecia* [*Pausanias: Viaje a Grecia*].
7. Orapollo: *I geroglifici* [*Horapolo: Los jeroglíficos*].
8. Confucio: *Analecta* [*Analectas*].
9. *Il Libro della Pittura bizantina* [*El Libro de la Pintura bizantina*].
10. *Il Sogno della Camera Rossa* [*El Sueño en el Cuarto Rojo*].
11. Paracelso.
12. Swedenborg.

Empero, las diferencias ideológicas con el director de la colección, Ernesto De Martino, no hicieron posible que esto sucediera. Foà, en tanto mediador, propuso a Bazlen reconsiderar la publicación de uno que otro título para insertarlo en alguna colección ya existente («Saggi», «Millenni», «Universali»), cosa que no gustó para nada al consultor porque él creía que dichos libros merecían estar en una colección completa capaz de hacerles justicia (Riboli, 2013, pp. 193-194). Acto seguido, Bazlen parece haber tenido la intención de encontrarles lugar en otras editoriales mediante un fuerte órgano difusor tomado en aquel entonces por neutral —pues el hecho de recomendar publicaciones simultáneamente y de forma directa con el director de otra casa editorial podría generar roces o inclusive la ruptura definitiva entre Bazlen y Einaudi—, ese órgano fue la Agenzia Letteraria Internazionale que, después de Luciano Foà, pasó a ser dirigida por Erich Linder.

A partir de 1953, esto es, tras la carta en la que se indican a Foà los doce textos atrás señalados, Roberto Bazlen emprendió un nuevo contacto epistolar con Linder, a quien recomendó algunos autores que bien podrían entrar a nutrir la línea editorial de la Fratelli Bocca Editori (Riboli, 2013, p. 202), casa editorial de vieja data, fundada en 1775 en Asti (Piamonte), refundada en Milán casi dos siglos después (en 1936) y reconocida en el campo italiano por publicar sobre todo textos de orden filosófico (p. 198). En una carta fechada el 10 de diciembre de 1953, se puede notar la iniciativa que tomó Bazlen para relacionarse con Bocca tras contemplar las pocas posibilidades de ver realizado su proyecto de literaturas mágicas y mítico-ancestrales en Einaudi:

A me va molto bene, anche perché si tratterà di aggiornare, e particolarmente cambiare livello, a tutta quella sua parte religioso-iniziatico-magico-psicologica, che è uno dei campi che mi interessa di più, e per i quali, salvo il Bocca di una volta, con tutta la sua bassezza provinciale [...] autodidatta, non c'erano, e non ci sono, altri editori in Italia

[A mí me va muy bien, también porque se tratará de actualizar y, particularmente, cambiar el nivel de toda aquella parte religiosa-iniciática-mágica-psicológica, que es uno de los campos que más me interesa y para el cual, salvo el Bocca de otro tiempo con toda su bajeza provincial [...] autodidacta, no había ni hay otros editores en Italia] (en: Riboli, 2013, p. 200).

Confesión extraña porque, aún cuando se perciba el entusiasmo de Bazlen ante la idea inminente de poder desenvolverse en uno de sus campos más afines, en las futuras propuestas a Bocca, los hechos demuestran que él no retomará ninguno de los doce textos que había pensado para su colección y, en cambio, pasará a recomendar autores en lengua inglesa como Ronald Firbank, Thomas Wolfe y Llewellyn Powys (p. 204). Bazlen no da una explicación respecto al aparente cese de su proyecto inicial, sin embargo, Riboli (2013) declara que «i libri proposti a Bocca e quelli proposti a Einaudi, se non erano esattamente gli stessi, derivavano comunque dalla medesima idea editoriale» [los libros propuestos a Bocca y aquellos propuestos a Einaudi, si no eran exactamente los mismos, derivan de todas formas de la misma idea editorial] (p. 199). Y esa idea está vinculada, no solo a la escritura que tiene sus raíces en el propio caudal experiencial de su creador, sino también a un antiguo legado cultural en el que vida, poesía y religión eran exactamente lo mismo. Otra hipótesis viable podría ser que Bazlen estaba meditando con más calma su proyecto «religioso-iniziativo-magico-psicologico» y, entretanto, iba sugiriendo a Bocca otros autores. Esto no resulta nada descabellado si se piensa que, en una ocasión —el 8 de octubre de 1954, para ser más precisos—, Foà notificó a Bazlen que Einaudi tenía entre sus planes publicar el *Popol Vuh* y *El Sueño en el Cuarto Rojo*, por lo que le auguraba al amigo lo siguiente: «Spero che la mancanza del Popol Vuh non danneggi troppo la tua progettata collana» [Espero que la ausencia del *Popol Vuh* no perjudique demasiado tu proyectada colección] (en: Riboli, 2013 p. 216).

La transferencia de la Fratelli Bocca Editori de Milán a Roma, sumada a los silencios de De Marzio (representante editorial de la misma) frente a las misivas de Erich Linder, son algunos de los aspectos que ralentizaron los procesos editoriales que tenían que ver con Bazlen (Riboli, 2013, p. 211). Su propuesta nunca se concretará tampoco en Bocca debido, en primer lugar, a la ruptura entre la casa editorial y la ALI, institución que, como se ha dicho, tendía un puente de comunicación importante entre De Marzio y Bazlen a través del agente literario Linder; en segundo lugar, porque, incluso ya instalados en Roma, es decir, en la misma ciudad que Bazlen y sin necesidad de terceros, no se ve el diálogo ni la afinidad entre pares: «De Marzio ha poca voglia di fare l'editore, io ancora meno di fare il consulente per un editore che non ha voglia» [De Marzio no tiene muchas ganas de ser editor, y yo aún menos de hacer de consultor para un editor que no tiene deseos de serlo] (carta de R. Bazlen a E. Linder, Roma, 27 de agosto de 1956. En: Riboli, 2013, p. 218).

Ahora, retornando a la «Collana Viola» con el fin de cerrar el triangulo Einaudi-Bocca-Boringhieri, no hay que perder de vista aquella constante en la labor de Bazlen: el acto de re-proponer, en nuevos espacios, proyectos editoriales que antes fueron ignorados.

En el lapso 1956-57 se funda Editore Boringhieri,⁴⁸ proyecto que nace como consecuencia de una crisis financiera que por aquellos tiempos atravesaba Einaudi; en efecto, la década de 1950 fue un período de grandes dificultades al interior de la casa editorial turinesa. Dice Gian Carlo Ferretti (2004) que el suicidio de Cesare Pavese —quien, precisamente, pocos años antes había entrado a apoyar la «Collana Viola» de De Martino— dejó un vacío que exigía una reorganización de las directivas. Einaudi intenta recuperarse renovando su equipo, así ingresan Luciano Foà, Daniele Ponchiroli, Giulio Bollati, Renato Solmi, Cesare Cases y Franco Fortini; sin contar el peso que iba ganando Italo Calvino, redactor, consultor y autor de los más comprometidos (p. 149). A ello se sumó una división —en cierta medida imprevisible— generada por la creación, en 1951, de Edizioni scientifiche Einaudi, cuya dirección estaba a cargo de Paolo Boringhieri; tales ediciones eran una especie de bloque aparte respecto a las demás colecciones y todo ello conllevó al director editorial a tomar decisiones.

Tutto questo induceva Einaudi [...] a procedere nel 1956 ad una «amputazione [...] molto dolorosa», consistente nella cessione alla nuova sigla editoriale creata nel frattempo da Boringhieri di una serie di collane, appunto coerenti con le iniziative del nuovo editore. Si tratta infatti della Biblioteca di cultura scientifica, quella di cultura economica, la «collana viola», i Manuali Einaudi e i Testi per dirigenti, tecnici e operai, ambiti dei quali, peraltro, fin dal 1951 Einaudi aveva garantito «di non occupar[si] più per alcuni anni»

[Todo esto inducía a Einaudi [...] a proceder, en 1956, con una «amputación [...] muy dolorosa» que consistió en el traspaso a la nueva firma editorial, creada entretanto por Boringhieri, de una serie de colecciones bastante coherentes con las iniciativas del nuevo editor. Se trata, en efecto, de la Biblioteca de cultura científica, aquella de cultura económica, la «colección violeta», los Manuales Einaudianos y los Textos para dirigentes, técnicos y empleados, ámbitos en los cuales, por lo demás, ya desde 1951 Einaudi había garantizado «no ocupar[se] más por algunos años»] (Riboli, 2013, p. 274).

Con todo este arsenal encima, Paolo Boringhieri no dudó en asesorarse con Roberto Bazlen, quien, si bien no era muy adepto a las líneas científicas, económicas o de carácter técnico, sí sentía particular interés por aquella colección de estudios religiosos, etnológicos y psicológicos, o sea, la «Collana Viola». En el anterior apartado sobre el traductor se ha observado que, en un plano

⁴⁸ Este fue el nombre que recibió originariamente por su fundador, Paolo Boringhieri (1921 – 2006), editor turinés formado en Einaudi como redactor de textos científicos, de economía y de política. En 1987, Giulio Bollati (1924 – 1996) —quien siendo co-director general de Einaudi se había conocido con Paolo— compró los derechos de Editore Boringhieri y transformó dicha casa editorial en la Bollati Boringhieri (Ferretti, 2004, p. 149; p. 373). Las menciones que vienen a continuación hacen referencia a la dirección de Paolo.

oscilante entre lo científico y lo literario, el psicoanálisis ocupó un lugar determinante en las elecciones de Bazlen (además de que, años atrás, dicha disciplina fue una tendencia al sondeo de la interioridad y al análisis del inconsciente entre los artistas e intelectuales triestinos). En un determinado momento, él concibió el psicoanálisis como vehículo de innovación temática (Riboli, 2013, p. 38), de modo que, un poco por esta vía, era necesario orientar la neonata casa editorial de Paolo Boringhieri, cuya correspondencia con Bazlen ocupó poco más de un decenio (desde 1952 hasta los primeros años de la década de 1960, esto es, hasta la fundación de Adelphi) (p. 275).

Primero era necesario comenzar con los padres del psicoanálisis, por esta razón, a través de Bazlen, Boringhieri estableció contacto con Astrolabio y compró los derechos de las obras de Freud y Jung (De Savorgnani, 1998, pp. 80-81), incluidas las versiones del traductor ayudante. En segundo lugar, Bazlen recomendó publicar nuevas obras que pudieran hacer más ameno el escabroso terreno abierto por los dos autores fundamentales, por ejemplo: *Trattato di psicologia*, de David Katz; *Psicologia della donna. Studio psicanalitico*, de Helene Deutsch; *Complesso Archetipo Simbolo nella psicologia di C. G. Jung*, de Jolande Jacobi (Riboli, 2013, pp. 275-281). Todo ello, sin perder de vista pequeñas estrategias de difusión que pudieran granjearle a Boringhieri un verdadero público lector: «con un cataloghetto dei tuoi libri psicologici e letterari (non quelli scientifici) messo in ogni esemplare, cominceresti forse a penetrare in quel mondo che, se vede solo scienza e classici, prende paura» [con un cataloguito de tus libros psicológicos y literarios (no esos científicos) puesto en cada ejemplar, quizá comenzarías a penetrar en aquel mundo que, si ve solo ciencia y clásicos, coge miedo] (carta de R. Bazlen a P. Boringhieri, 11 de junio de 1961. En: Riboli, 2013, p. 281). Así, a fin de no ahuyentar a los futuros lectores, Bazlen sugiere también al nuevo editor sacar provecho del catálogo de la Fratelli Bocca incitando a Boringhieri a adquirirlo (Riboli, 2013, p. 289), lo cual demuestra que, en el fondo, Bazlen siempre pensó en un mismo proyecto personal, solo que desde títulos distintos que fluctuaban según las circunstancias y las nuevas lecturas que iban actualizando el amplio imaginario del lector-editor.

Y en lo tocante a las facetas religiosa y etnológica, se sabe que la «Collana Viola», bajo dirección de Boringhieri, fue bien abastecida por el gusto bazleniano, alimentado entonces por los enfoques de la psicología analítica y el pensamiento junguiano (Riboli, 2013, p. 288). Entre 1961 y 1963, de los siete títulos lanzados en dicha colección, tres se atribuyen al dinamismo que Bazlen ejerció para hacerlos prosperar. En efecto: *La realtà dell'anima* de Jung, *L'egitto magico-religioso* de Boris de Rachewiltz y *L'Alchimia* de Titus Burckhardt, constatan la fe que Boringhieri depositó

en las recomendaciones de Bazlen y, a su vez, el parentesco temático con los doce títulos iniciales que el consultor inatendido habría deseado ver publicados todos en una misma casa editorial.

En un recorrido que abarcó casi cuarenta años, Roberto Bazlen ejerció un oficio bajo modalidades que no fueron únicamente las del consejero editorial o la del encargado de dirigir y sugerir la creación de colecciones. Editor contra la oficialidad y la institucionalización de una experiencia literaria personal, Bazlen fue también el editor co-creador de Eugenio Montale y el contraeditor-promotor de la obra póstuma de Italo Svevo, esto desde mucho antes de entrar en contacto con las casas editoriales previamente señaladas.

Eugenio Montale otorgaba un valor especial a la primera impresión que le causara a Bazlen la lectura de sus poemas. Tanto es así que Adriana Ricca (2009) propone el término «Bobieusebius» (p. 38) como categoría que fusiona la creatividad y el empeño del poeta con los aportes del editor-secreto. Así, se da lugar a dos tipos de intervenciones: Bazlen-editor que estima y sugiere; Bazlen-ocasión que impulsa el origen del poema. Estas modalidades no necesariamente se excluyen entre sí.

En las *Lettere a Montale* es posible rastrear la génesis explícita de al menos uno de los poemas de *Le Occasioni* (1928-1939): «Dora Marlus». El primer indicio se encuentra en la carta del 25 de septiembre de 1928: «GERTI e CARLO: Bene. A Trieste, loro ospite, un'amica di Gerti, con delle gambe meravigliose. Falle una poesia. Si chiama DORA MARKUS» [GERTI y CARLO: Bien. En Trieste, como huésped de ellos, una amiga de Gerti con unas piernas maravillosas. Hazle una poesía. Se llama DORA MARKUS] (Bazlen, 2013, p. 381). La carta adjuntaba una fotografía de unas piernas con una falda hasta las rodillas. Juan Forn, algo excitado por la «leggenda cartacea, inattendibile» [leyenda de papel, poco confiable] (Montale, 1984, p. 464) que tendría sus herederos en los lectores de *El estadio de Wimbledon*, lanza una arriesgada afirmación:

[...] comprendemos de golpe, inequívoca e invisiblemente, que las hermosas piernas de aquella fotografía de 1928 eran las de Gerti Frankl y que la foto la tomó Bobi Bazlen y el nombre y la leyenda Dora Markus los inventó él, para que un amigo que sí sabía engañarse escribiera un buen poema (Forn, 2015, párr. 5).

Sin embargo —sin contar que Gerti fue además una gran fotógrafa, como se puede apreciar en el libro de Battocletti (2017)— parece ser que Dora Markus sí existió y hay dos testimonios para creer que fue así. Cuatro meses después de enviar la sugestiva fotografía, el 5 de enero de

1929, Bazlen (2013) preguntaba al poeta: «Dora Markus????????? Manda!!!!!!!» (p. 383) y el 16 de diciembre del mismo año le notifica a Montale que «In Moravia, ho rivisto Dora Markus. Porta stivaloni altissimi, adatti per camminare nella neve» [En Moravia, he visto de nuevo a Dora Markus. Lleva unas botas altísimas, adaptadas para caminar en la nieve] (p. 387). El segundo testimonio lo brinda Battocletti (2017, p. 79), quien, basándose en una correspondencia inédita entre Bazlen y Gerti, lanza un argumento sumamente revelador: «Montale sta lavorando alla poesia: *Dora Markus*. Diventerà carina. Lo faccia sapere a Dora» [Montale está trabajando en el poema: “Dora Markus”. Será precioso. Hazlo saber a Dora] (carta de R. Bazlen a Gerti, noviembre de 1929). Acto seguido, Battocletti (2017) declara que el poeta creó un personaje misterioso inspirado —más que en «unas piernas maravillosas»— en la personalidad de Gerti y en los objetos más preciados por ella (p. 80). Con todo, mejor será no comprometerse y dejar como interrogante dicha existencia; Bazlen amaba sembrar confusiones entre las personas y no se sabe hasta qué punto y a quién pudo haberle mentido.

Según La Ferla (1994, pp. 40-48), el Bazlen-editor que estima y sugiere, tuvo influencia en los siguientes poemas, todos enmarcados en lo que la investigadora llama *Il tempo delle «Occasioni»* [El tiempo de las «Ocasiones»] y cuyos envíos al amigo obedecen a un marco cronológico que va de 1938 a 1939: «Notizie dall’Amiata», «Elegia di Pico Farnese», «Carnevale di Gerti», «Dora Markus», «A Liuba che parte», «Nuove Stanze», «Palio» y la serie de los «Mottetti». Luciano Rebay (1969), italianista de la Universidad de Columbia, se ocupó en su momento de desentrañar los significados ocultos de la «Elegia di Pico Farnese», «una lirica intessuta di riferimenti a cose, persone, luoghi, sensazioni, avvenimenti, tutti scrupolosamente “veri”» [una lírica entretejida de referencias a cosas, personas, lugares, sensaciones, acontecimientos, todos escrupulosamente “verdaderos”] (p. 33). Asimismo, en un artículo posterior titulado «Un cestello di Montale: Le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen», Rebay (1984) ahondó en la representación de esa enigmática mujer «ebrea amica di Bobi» [judía amiga de Bobi] (p. 160), en el poema-díptico al que Montale, pasados once años desde la misiva de Bazlen (25/9/1928), dio por fin un final (p. 162; p. 168, nota 6). Baste mencionar solo algunos de los aspectos generales en los que intercedió «l’íntimo confidente e fidato consigliere» [el íntimo confidente y fiable consejero] (p. 161), pues un análisis a profundidad que coteje todas las primeras versiones de los poemas indicados por La Ferla (1994) con aquellas intervenidas por Bazlen, excedería los alcances de esta investigación.

El aporte crítico de las sugerencias bazlenianas consistió en dar opiniones nacidas de primeras impresiones de lectura, en sugerir palabras, en la evocación y recreación de atmosferas.

Elementos que se pueden apreciar en la carta que Montale envió a Bazlen el 7 de mayo de 1939:

ho dato una coda a DORA MARKUS e te la mando; dovrebbero formare un dittico ma con le date esplicative. Dimmi che te ne pare. In sé trovo che la poesia non è brutta e che si salva dalla traccia di neo-postcrepuscolarismo, per quel sapore, post-Anschluss che vi è leggermente diffuso. Ma non so... sono incerto. In ogni modo è certo che il valore del dittico (in quanto tale) sarebbe, più che diminuito, aumentato dalla differenza di stile. Realmente c'è sapore di tempo passato. Ti mando anche la I parte per controllare l'effetto del *pendant*. La Carinzia ha laghi? La donna poi è un pasticcio di quasi Gerti, con antenati tipo Brandeis; l'accenno a Ravenna fa riscontro alla I parte

[he dado una coda a DORA MARKUS y te la mando; deberían formar un díptico, pero con las fechas explicativas. Dime que te parece. En sí encuentro que la poesía no es fea y que se salva del trazo post-crepuscularismo, por aquel sabor post-*Anchluss* que se ha difundido levemente. Pero no sé... estoy inseguro. De cualquier modo, es cierto que el valor del díptico (en cuanto tal) estaría, más que disminuido, aumentado por la diferencia de estilo. Realmente hay sabor de tiempo pasado. Te mando también la I parte para controlar el efecto del *pendant*. ¿La Carinzia tiene lagos? La mujer de después es casi un *pasticcio* de Gerti, con antepasados tipo Brandeis; la alusión a Ravenna hace de contestación a la I parte] (en: Rebay, 1984, p. 163).

El poema consta de dos partes escritas en momentos distintos —la primera entre 1928-29; la segunda en 1939 (Rebay, 1984, p. 163)— y Montale consulta a Bazlen para controlar ese «durante» (*pendant*) entre ambas redacciones, de ahí la «differenza di stile». Pero ¿cómo se hace eso en un poema? Es difícil saberlo sin contar con la intervención expresa de Bazlen. Lo que sí se nota es un lenguaje común entre poeta y editor-secreto; ambos conocen la tradición poética anterior y tienen la intención de reaccionar frente a ella con el fin de no reproducir versos que puedan parecer cenicientos. Se advierte también, entre las dudas de Montale («Ma non so... sono incerto»), la necesidad de ambientar mejor el espacio del que proviene el personaje («La Carinzia ha laghi?») para así producir un mayor efecto de realidad en el lector: Dora Markus está fuera de su tierra natal y el sujeto enunciador lírico indica cómo ella «Con un segno / della mano additavi *all'altra sponda* / invisibile la tua patria vera» [Con un gesto / de la mano señalabas *a la otra orilla* / invisible tu patria verdadera] (Montale, 1984, p. 130. Énfasis añadido). Ese lugar de origen es la Carintia (sur de Austria) nombrada en el primer verso de la segunda parte, donde Dora vigila «la carpa che timida abbocca» [la carpa que tímida muerde] (p. 131). Se trata de un ambiente acuático común tanto a la poética montaliana como a la escritura íntima de Bazlen, quien pasó gran parte de su vida pensando en cómo podría hacer naufragar a un capitán de barco.

Pero ambos poetas tenían también sus diferencias. En el siguiente caso, estas son suscitadas por las apreciaciones de Bazlen sobre la «Elegia di Pico Farnese», apreciaciones que Montale cuestiona:

Non so fino a che punto la diversa percezione di certe nuances sia dovuta ai miei difetti obiettivi o a un tuo fisiologicamente diverso orecchio. Mi spiego? Non so fino a che punto noi sentiamo allo stesso modo l'attuale valore del mio impasto verbale, non so fino a che punto tu senta quello che c'è di necessario e quello che ci può essere di arbitrario. Ciò a parte altre difficoltà nelle quali *il torto (?) può esser tutto mio*

[No sé hasta qué punto la diversa percepción de ciertos *nuances* [matices] sea debida a mis defectos objetivos o a un oído tuyo fisiológicamente diferente. ¿Me explico? No sé hasta qué punto nosotros sentimos del mismo modo el actual valor de mi amasijo verbal; no sé hasta qué punto tu sientas aquello que hay de necesario o aquello que puede haber de arbitrario. Esto, a parte de otras dificultades en las cuales *el error (?) puede ser todo mío*] (carta de E. Montale a R. Bazlen, 1 de mayo de 1939. En: Rebay, 1969, p. 38. Énfasis añadido).

En la relación de editor personal a poeta sería preferible no hablar de intervenciones, en el sentido de corregir algo o a alguien que está equivocado para dar la razón a otro que está en lo correcto, aun cuando Montale hable de un «torto» —de difícil traducción al español puesto que evoca algo que se desvía, que está torcido, pero que, en el caso citado, no necesariamente estaría mal (por eso el «può esser» del poeta inseguro)—; una mejor acepción de la 'intervención' sería la de brindar posibilidades que pueden o no ser acogidas. Bazlen solo sugería y daba opiniones sinceras, por mucho que pudieran disgustarle al poeta. Ya decía Luciano Rebay (1969) al concluir en uno de sus artículos: «Dio ci scampi da chi vuol “correggere” i poeti» [Dios nos salve de quien quiere “corregir” a los poetas] (p. 46). Si el editor contemporáneo corrige, el contraeditor sugiere a quien duda, y la duda es —contrariamente a lo que hoy piensan quienes se sienten seguros de lo que escriben— una de las grandes virtudes del verdadero poeta. Un último ejemplo:

[...] Lo *sparviero* è un uccello da preda, la *pavoncella* un mite uccello d'acqua. C'è una bella differenza. Vedete se si può scegliere una bestia intermedia, un uccello più modesto e più nomade. Alla peggio mettete un generico “uccello di mare”, “uccello di passo”, qualcosa che incuta più pietà dello *sparviero*. C'è quello “sparsa” che ha un valore. Del resto inventate pure, sacrificate pure il senso al suono, ma non fate una poesia troppo moderna; quando scrissi *Mediterraneo* (1923?) non conoscevo neppure Valery

[...] El *sparviero* es un ave rapaz, la *pavoncella* una apacible ave acuática. Hay una bella diferencia. Vean si se puede elegir un animal intermedio, un ave más modesta y más nómada. En el peor de los casos pongan un “ave marina” o “ave de paso” genérica, algo que infunda más piedad que el *sparviero*. Está aquella “dispersa” que tiene un valor. Por lo demás, inventen también, sacrifiquen el sentido al sonido, pero no hagan una poesía demasiado moderna; cuando escribí «*Mediterráneo*» (1923?) no conocía ni siquiera Valery (carta de E. Montale a R. Bazlen, 17 de marzo de 1939. En: La Ferla, 1994, p. 42).

Por la misma época de la publicación de *Le Occasioni* (1939), Montale estaba glosando a Bazlen algunos pasajes de la serie «*Mediterraneo*», de *Ossi di seppia*. La idea era aclarar fragmentos particularmente oscuros para insertar notas explicativas del autor en la edición alemana que, bajo la guía de Bazlen, estaba preparando el traductor Hans Leifhelm. En tal ejercicio, el poeta no perdió la oportunidad de volver sobre sus líricas anteriores —recuérdese que *Ossi di seppia*

había sido publicado en 1925—, de repensarlas para así, con ayuda de su amigo, encontrar la palabra precisa, siempre inasible.

Si Montale y Bazlen fueron dos hombres-símbolo de la episteme cultural italiana del *Novecento* (Ricca, 2009, p. 48), una episteme enfrentada a su época, ¿qué cosa fue Italo Svevo? Una mancha aún más vistosa (en el mejor sentido de la palabra). De hecho, ninguno de los tres anteriores reflejó tan bien los resquebrajamientos de su tiempo y de su ser contemporáneo. La escritura fracturada de Svevo era el ejemplo de que en la cultura solidificada de Europa triunfaban los especialistas, pues «Il romanziere, quale non specializzato, non esiste» [El novelista, no especializado, no existe] (Bazlen, 2013, p. 238). Sin embargo, en sus últimos días se hizo una leyenda, se atribuían a Svevo los mismos adjetivos con que se nombraban a los escritores especialistas, expertos, de oficio, cuando su originalidad radicó precisamente en una fisura de la que surgieron inseguridades, dudas, conflictos internos. Tal leyenda se había creado, en parte, gracias a Livia Veneziani, la mujer de Svevo. A pesar de los esfuerzos de Bazlen para desmontar ese culto enardecido hacia un escritor que no tenía más que genio, muchos años después de la efervescencia del '*l'affare Svevo*', Anita Pittoni, fundadora de la editorial triestina Lo Zibaldone, pidió a Bazlen su opinión: ¿qué tal publicar *Vita di mio marito Svevo*, de Livia Veneziani? La respuesta fue severa:

“Cara Anita, in Svevo abitano tante persone spesso in lotta tra di loro e questa *Vita* invece ci offre un ritratto, parzialissimo e invadente, di Livia, che di buono ha solo i ricordi ma non la capacità di renderli vivi. [...] Un giorno,” continua Bazlen, “renderò giustizia della fortuna e della sfortuna di Svevo, parlerò di Villa Veneziani, clinica psichiatrica di grande livello, parlerò di Joyce e del brutto influsso (forse cattivo ma utilissimo influsso), parlerò di come Svevo mi guardasse come fossi un personaggio di Verne [...] ecco perché il tuo libro mi crea tristezza

[“Querida Anita, en Svevo habitan tantas personas, a menudo en lucha entre ellas, y esta *Vida* nos ofrece, en cambio, un retrato parcialísimo y entrometido de Livia, que de bueno tiene solo los recuerdos mas no la capacidad de volverlos vivos. [...] Un día,” continúa Bazlen, “haré justicia a la fortuna e infortuna de Svevo, hablaré de Villa Veneziani, clínica psiquiátrica de alto nivel, hablaré de Joyce y de la horrible influencia (quizás mala, pero utilísima influencia), hablaré de cómo Svevo me miraba, como si yo fuese un personaje de Verne [...] he ahí el porqué tu libro me infunde tristeza] (carta a A. Pittoni, 1950. En: Battocletti, 2017, p. 139).

Como buen visionario, en la carta se habla de hacer justicia a la figura de Svevo en un futuro, ignorando él mismo que, veinte años atrás, ya había hecho su parte. Roberto Bazlen, que tuvo una influencia considerable en Villa Veneziani (la casa que habitó Svevo y que resguardaba toda su obra) en función de editor, fue uno de los pocos que, con la licencia de la familia Schmitz, pudo intervenir a gusto y mejorar los textos póstumos, en compañía, claro está, de Eugenio Montale. El 6 de enero de 1929, en una carta que muestra cómo Livia custodiaba «il Fuoco Sacro in un

fantástico e rembrandtiano Schmitz-Museum» [el Fuego Sagrado en un fantástico y rembrandtiano Schmitz-Museum] (Bazlen, 2013, p. 383), escribía al poeta:

In Villa Veneziani, molti disastri. Tra l'altro, avevano l'intenzione di far scrivere la prefazione del volume di *Novelle* di S. [...] da Ferdinando Pasini. L'ho evitato, ma – ora – è indispensabile che la prefazione sia fatta da te. Sei in grado di farla????? Per favore, rispondimi subito

[En Villa Veneziani, muchos desastres. Entre ellos, tenían la intención de hacer escribir el prefacio al volumen de las *Novelle* de S. [...] a Ferdinando Pasini. Lo he evitado, sin embargo —ahora— es indispensable que ese prefacio sea hecho por ti. ¿Estás en condiciones de hacerlo? Por favor, respóndeme de inmediato] (p. 383).

Obsérvese cómo Bazlen, sin ser director editorial, controló desde la distancia (Trieste) la ejecución de una publicación milanesa (ed. Morreale), hasta el punto de hacer que una persona más indicada presentase al lector italiano las novelas cortas de Svevo —*La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti* (1929), en efecto, con una nota introductoria de Eugenio Montale—. La publicación es casi que inmediata a la solicitud misma que se planteaba al poeta en la susodicha carta. Palabras como «ora», «è indispensabile», «rispondimi subito», propias de un editor a cargo que maneja sus asuntos con presteza, constatan el empeño que tenía Bazlen por dar a conocer al inusual y moderno Svevo. Todo esto, sumado al rol que jugó Bazlen en la traducción de *La conciencia de Zeno* al alemán, en 1928 (Bazlen, 2013, p. 385; Battocletti, 2017, pp. 124-126). No menos importante es el manejo de las relaciones interpersonales, más que de amigo a amigo, como un vínculo implícito entre editor particular y autor:

Carissimo signor Schmitz, grazie, prima di tutto, per la Sua cara lettera da Londa: spero che, nel frattempo, abbia ricevuto le riviste che Le ho fatto spedire. La presentazione di Montale, più elegante che acuta, è servita benissimo a suscitare molta curiosità per l'opera di Svevo. Come ho potuto constatarlo io stesso, a Milano. Ed a Milano, ho avuto anche occasione di poter parlare parecchio di Lei, e credo di poterle annunciare già adesso degli altri saggi, nelle riviste più importanti, sempre che mi riesca di avere ancora delle altre copie dei Suoi primi libri. L'altra domenica sono stato a casa Sua, ma il Signor Fonda non ha potuto darmi che tre esemplari di ogni libro, troppo pochi per tutte le persone che si interessano di Lei, e che, eventualmente, ne parlerebbero; se ne ha degli altri, scriva, per favore, a casa, dove si trovano, e mi faccia avvisare immediatamente

[Queridísimo señor Schmitz, gracias, primero que todo, por su querida carta enviada desde Londres: espero que, en el intervalo, haya recibido las revistas que le he enviado. La presentación de Montale, más elegante que aguda, ha servido perfectamente para suscitar mucha curiosidad por la obra de Svevo. Como he podido constatarlo yo mismo en Milán. Y, en Milán, he tenido también la ocasión de poder hablar bastante de usted, por lo que creo poderle anunciar ahora mismo otros ensayos en las revistas más importantes, siempre y cuando yo logre tener otras copias de sus primeros libros. El otro domingo he estado en su casa, pero el Señor Fonda no ha podido darme más que tres ejemplares de cada libro, demasiado poco para todas las personas que se interesan en usted y que, eventualmente, hablarían; si tiene otros, escriba, por favor, a casa, donde se encuentran, y hágame avisar inmediatamente] (carta de R. Bazlen a I. Svevo, enero de 1926. En: Battocletti, 2017, pp. 117-118).

Se ha citado la carta casi en su totalidad porque, aparte de no ser ajena a los asuntos hasta ahora mencionados —transferencias de material literario, difusión de Svevo en Italia y en el exterior, conexiones en Villa Veneziani—, ella revela, además, los atributos de un emisario que, sin ser validado por ninguna institución, sin ser contratado por nadie, pone a funcionar un sistema literario y lo oxigena desde sus convicciones estéticas personales. Convertido en una suerte de agente literario sin título, en un lector de oficio que se había ganado ya el respeto de poetas y escritores maduros, Bazlen escribe la literatura sin tener que imprimir su nombre en un texto propio y hace lo que otros editores deberían estar haciendo: su proceder es una cachetada a la *editoria*, incompetente para manejar una situación de tal índole. Ahora, en lo tocante a la escritura de contraeditor —se insiste en el hecho de que Roberto Bazlen no fue un editor oficial— a autor, nótese el manejo de las formas de cortesía empleadas: «carissimo signore», «Sua», «Le», «Lei», «Suoi» con esas mayúsculas italianas que suelen marcar las diferencias jerárquicas y que se pierden en su traducción al español. Un tono respetuoso (muy raro en Bazlen) que se alterna con condiciones; algo como: ‘yo podría anunciarle que se vienen cosas mejores, *sempre y cuando* (o *si*) Usted me compartiese más ejemplares de Sus libros, para ponerlos en manos competentes’, todo ello a favor de lograr la explosión eficaz de la «bomba Svevo».

Pero, entre otras cosas, surge un interrogante de orden filológico. Permaneciendo en el ámbito de la revista dirigida por Alberto Carocci, *Solaria*, que solicitó a Bazlen colaborar en el número titulado *Il vecchione e Frammenti* [*El vejestorio y Fragmentos*] (marzo-abril, 1929), está comprobado que aquel hizo correcciones, a su parecer «necessarie» [necesarias], en pasajes con «sintassi e grammatica, specialmente negli ultimi capitoli [de *Il vecchione*]» [sintaxis y gramática, especialmente en los últimos capítulos] que eran «un disastro» [un desastre] (en: Battocletti, 2017, p. 123). Cabe preguntarse entonces en qué medida dicha intervención como corrector no afectaría el estilo mismo de Svevo —gramaticalmente incorrecto, dialectal, donde también las estructuras del alemán influenciaron el italiano (De Savorgnani, 1998, p. 130), entre otros aspectos—. Un análisis más detallado a los manuscritos de Svevo, cotejados con la versión intervenida por Bazlen a la manera de la *collatio* en una edición crítica, permitirían resolver aquello que ya se ha señalado en la escritura bazleniana: ¿hasta qué punto el corrector fue consciente de los casos en que las anomalías escriturales eran errores involuntarios u originalidad estilística? Aun conociendo el excelente tacto de Bazlen en las escrituras singulares, la pregunta no resulta del todo impertinente.

De todas formas, pese a haber contribuido en ese número particular de *Solaria*, se rescata el punto de vista crítico e inconforme que asumió en un principio Bazlen respecto al atrevimiento del editor al fragmentar una obra que no aceptaba tal: «non si può staccare un organo da un organismo» [no se puede separar un órgano de un organismo] (en: Battocletti, 2017, p. 124), entendiendo ese organismo como un ser constituido a partir de tres novelas publicadas en vida (*Una vida, Senilidad y La conciencia de Zeno*), una novela interrumpida por la muerte en un accidente automovilístico (*El vejestorio*) y otras cuantas novelas cortas o cuentos (*Novelle*). No más. Para Bazlen (2013), «la corrispondenza, i frammenti filosofici e culturali, e tutte le sue favole completamente idiote» [la correspondencia, los fragmentos filosóficos y culturales y todas sus fábulas completamente idiotas] (p. 386) se podían extraer con facilidad de ese organismo, cual apéndice que, paradójicamente, entorpece e indispone la vitalidad de una obra edificada sobre el culto a la enfermedad del ser contemporáneo.

A manera de conclusión, Roberto Bazlen

Era un editore capace di divorare in poco tempo centinaia di pagine, fossero in tedesco, italiano, inglese, francese, e ne indovinava il valore in base al fatto che avessero “il suono giusto”. Annusava le tendenze secondo il criterio della “primavoltità”, se esprimevano cioè una sensazione, un’idea che nessuno prima era mai riuscito a rendere

[Era un editor capaz de devorar en poco tiempo centenares de páginas, estuviesen en alemán, italiano, inglés, francés, y les adivinaba el valor con base al hecho de que tuviesen “el sonido justo”. Olfateaba las tendencias según el criterio de la “primavoltità”, esto es, si expresaban una sensación, una idea que nadie nunca había logrado expresar] (Battocletti, 2017, p. 15).

De modo que, evaluar y promover el lanzamiento de un libro con base a ese «suono giusto» inherente al valor de la *primavoltità*, es lo que hace de las *Lettere editoriali* un material de análisis atractivo para nuevas investigaciones. En esta, se busca aportar novedades a un estado de la cuestión ocupado prevalentemente de *El capitán de altura* (obedeciendo así a la costumbre de querer encontrar siempre, sin remedio, al escritor). En las *Lettere editoriali*, texto con dignidad literaria, hay juicios de valor que quedarían en la penumbra si no se hiciesen las debidas relaciones con algunos pasajes de las *Note senza testo*. Tal es el ejercicio que se ha llevado a cabo en el siguiente y último capítulo.

3. La *primavoltità* en las *Lettere editoriali*: valoración estético-experiencial y lengua literaria en la creación de un lector implicado

16 de abril de 1993: Trieste pasa a ser el escenario del primer congreso sobre Roberto Bazlen, el cual dio como resultado el libro *Per Roberto Bazlen. Materiali della giornata organizzata dal Gruppo '85* (1995), al cuidado de Giorgio Dedenaro y en el que participaron investigadores, editores y escritores (algunos de ellos amigos del propio Bazlen) como Lilla Cepak, Daniele Del Giudice, Luciano Foà, Elvio Guagnini, Manuela La Ferla, Franca Malabotta, Stelio Mattioni y Giorgio Voghera. A partir de este suceso, el papel cultural y mediador de Bazlen comenzó a captar el interés de la crítica italiana. Sin embargo, como se ha visto en los capítulos precedentes, tal producción científico-académica y bio-bibliográfica parece encontrar más fascinación en el promotor de Italo Svevo (Battocletti, 2017, pp. 111-144), en el editor secreto de Montale (Ricca, 2009, pp. 34-58), o en el *scrittore mancato* que no publica —por nombrar de alguna manera el caso de los diversos análisis a la novela inacabada *El capitán de altura* (La Ferla, 1994, pp. 105-175; De Savorgnani, 1998, pp. 123-214; Ricca, 2009, pp. 59-86)—. De manera que el lector creador y mediador intercultural que sobrepasó las barreras de lo nacional transitando entre valores y juicios editoriales, entre temas y géneros preferentes, quedó relegado a un segundo plano.

Por tal razón, el presente capítulo pone su foco en las *Lettere editoriali*, examinadas y puestas en diálogo con las herramientas teóricas, conceptuales y metodológicas de la estética de la recepción y de la teoría del efecto. Al centrar la atención en los fundamentos estético-literarios que sustentaron los criterios de publicación de las obras presentadas por Bazlen a Einaudi y Adelphi, el concepto de «valor» —presente en Ingarden, 1989 y Vodička, 1989a, 1989b— resulta esclarecedor, pues Bazlen juega con valores artísticos, promueve valores estéticos y engendra un nuevo valor supremo que atraviesa gran parte de sus opiniones y juicios editoriales: la *primavoltità*. De tal forma que, en este nuevo género literario (*Lettere editoriali*) se puede percibir el proceso de lectura como una nueva creación; y es aquí donde la propuesta creativa del lector implicado (o implícito) (Iser, 1987) dialoga —y hasta podría decirse que viene a ser ampliada— con aquello que Ernesto Franco (2015), en su dodecálogo de «Retratti e autoritratti» [Retratos y autoretratos] de los lectores de Einaudi (*Centolettori*), denomina como «parere [di lettura] perfetto» [opinión de lectura perfecta] (p. VI), género literario de singularidad.

Lector dictaminador, *bracco letterario* [sabueso literario], genio mercurial, mensajero de cultura, *eminenza grigia* [eminencia gris], persuasor oculto, son algunos de los calificativos que

usualmente se encuentran en las páginas dedicadas a Roberto Bazlen. En ellos se aprecian las contradicciones de un respetado oficio que, paradójicamente, resulta ser «un lavoro importante quanto oscuro e mal pagato, che rimanda quasi sempre a decisioni di altri» [un trabajo importante en cuanto oscuro y mal pagado, que remite casi siempre a decisiones ajenas] (Ferretti, 2004, p. 41). Triste pero cierto. El lector editorial, un poco informante y educador encubierto, un poco confidente de sus gustos estéticos personales, sometidos a juicio para que confluyan o no con un público más extenso, se define a partir de una fe ciega y de un cierto empeñamiento en proyectos de los que no siempre tendrá certezas. Entre lo uno y lo otro (revelaciones y reservas), para el caso de quien ocupa hoy estas líneas:

quel che più conta, nelle lettere editoriali inviate ad Einaudi si può cercare di isolare alcuni temi e caratteri ritornanti, vista prima di tutto l'estrema fedeltà di Bazlen alle proprie idee letterarie, che egli sembra non poter fare a meno di riproporre caparbiamente

[lo que más cuenta, en las cartas editoriales enviadas a Einaudi, es que se pueden tratar de aislar algunos temas y caracteres retornantes, vista, primero que todo, la extrema fidelidad de Bazlen ante las propias ideas literarias, que él parece no poder dejar de re-proponer obstinadamente] (Riboli, 2013, p. 117).

No obstante, lo que en la colaboración con Einaudi parece haber sido una continua obstinación en la proposición de una jerarquía de temas que se cristalizase en un proyecto consistente, en Adelphi habría de convertirse en un verdadero acierto. El rol de *consulente editoriale* [consejero editorial] en Roberto Bazlen encierra un par de paradojas, en especial cuando se trata de dos empresas titánicas tan opuestas entre sí. Por un lado, un diagnóstico tentativo de la experiencia einaudiana refleja una actitud ambivalente que oscila entre la buena disposición inicial y la apatía postrera; por el otro, en la experiencia adelphiana, se logra captar un sentimiento casi que de total libertad, franqueza y confianza entre pares, vinculado a una fe estética que durante varias décadas no logró encontrar ningún asidero estable: «faremo finalmente i libri che ci piaciono. Niente di più e niente di meno» [haremos finalmente los libros que nos gustan. Nada más y nada menos] (Calasso, 2013, ottobre 18, min. 8:16-8:30), fueron las palabras que el *sessantenne* [sexagenario] Roberto Bazlen le dirigió al joven Roberto Calasso en su vigésimo primer cumpleaños —el 30 de mayo de 1962, en Bracciano (Roma)— cuando ambos coincidieron en la casa de campo del doctor y psicoanalista alemán Ernst Bernhard. Allí hablaron de literatura y de los valores estéticos que habitan los *libros únicos*.

Pero ¿cómo había comenzado todo? La relación con Giulio Einaudi Editore se remonta a 1951, cuando Luciano Foà, a quien Bazlen había conocido en Milán entre 1937-38, se transfiere a

Turín para asumir el cargo de secretario general de Einaudi (Riboli, 2013, p. 118). A través del amigo, Bazlen desempeñó básicamente dos funciones: la traducción y un largo período de consultas; pese a que el contacto con la casa editorial turinesa había iniciado ya desde la posguerra,⁴⁹ solo hasta 1959 la colaboración será oficializada con un contrato (pp. 115-116). De ahí en adelante, considerando solo la correspondencia con Einaudi, se encuentra, por ejemplo, aquella propuesta relativa a la colección de textos mitológicos, religiosos, esotéricos y folclóricos —ya abordada en el capítulo precedente—, seguida de la sugerencia para crear una «collezione grande» y otra «piccola», aspectos en los cuales confluye un proyecto que pretendía llamarse la «Collezione dell'io» [Colección del yo] (Bazlen, 2013, p. 297), que debe ser leída como un repertorio de autores y textos de los cinco continentes.

Respecto a la «Collezione dell'io», la opinión de Italo Calvino permitiría una reflexión aparte sobre la gran distancia ideológica que separó a Bazlen del comité editorial de Einaudi (Riboli, 2013, p. 5).⁵⁰ Alrededor de dicho proyecto se generó toda una discusión en la que Calvino buscó ser correspondido en un diálogo que no resultó del todo retroalimentado por el adusto consejero, pues el escritor e intelectual no supo traducir en los términos adecuados el complicado diseño editorial bazleniano; diferente a Foà, a quien se le atribuye la acertada denominación [«Collezione dell'io»] que intentó agrupar algunos de los libros sugeridos y más queridos por Bazlen (p. 268).

Si tales propuestas se dieron a partir del año en que Bazlen contrajo un contrato oficial, no es motivo de sorpresa que los dos amigos se retiren casi simultáneamente. En el verano de 1961, Luciano Foà interrumpe su relación laboral con Einaudi; Bazlen continuará colaborando con ellos hasta junio de 1962 mediante la intercesión del jefe de redacción Daniele Ponchioli. No obstante, tras un largo período de preparación y de pláticas entre amigos, se puede vislumbrar la iniciativa de realizar una «Casa editrice bazleniana» (La Ferla, 1994, p. 73). El 20 de junio de 1962, fundada por Luciano Foà gracias al apoyo financiero de Roberto Olivetti, nace Adelphi Edizioni. El trabajo inicial se sirve de dos jóvenes lectores: Carlo Rugafiori (presentado por Sergio Solmi) y Roberto Calasso (amigo de Bazlen); cabe resaltar además la gran experiencia de Piero Bertolucci y Nino

⁴⁹ Bazlen frecuentaba a menudo la sede romana de via del Vicario para conversar de literatura con Bianca Garufi, en aquella época secretaria general de Einaudi. También solía encontrarse con Sandro Penna, cuyos poemas inéditos deseaba publicar dicha casa editorial (La Ferla, 1994, p. 62).

⁵⁰ Sería muy enriquecedor si estudios posteriores formularan un análisis comparado a partir de una tipología de lectores-editores. Por ejemplo: ¿en qué podría diferenciarse el Roberto Bazlen de las *Lettere editoriali*, del Italo Calvino de *I libri degli altri*? El camino queda abierto.

Cappelletti, ambos provenientes de la redacción florentina de la Enciclopedia di Autori Classici de Boringhieri (p. 74).

In origine il progetto era d'inserire un programma umanistico nella Boringhieri, che aveva già ereditato le collane scientifiche dall'Einaudi. Venuta meno questa possibilità, Foà pensò di creare l'Adelphi. Inoltre proprio in quel periodo l'Einaudi rinuncia a pubblicare l'opera completa di Nietzsche (a cura di G. Colli e M. Montinari) dandogli così la possibilità di inserirla nel proprio catalogo

[En principio, el proyecto era insertar un programa humanístico en la Boringhieri, que había ya heredado las colecciones científicas de Einaudi. Desvanecida esta posibilidad, Foà pensó en crear Adelphi. Además, precisamente en ese período, Einaudi renuncia a publicar la obra completa de Nietzsche (a cargo de G. Colli y M. Montinari), dándoles [a los Adelphi] así la posibilidad de insertarla en el propio catálogo] (La Ferla, 1994, p. 73).

En las sugerencias de Bazlen, lo que se percibe entonces no es un afianzamiento o fidelidad a los principios de la casa editorial turinesa, todo lo contrario: proyectos como la Biblioteca Adelphi y la Piccola Biblioteca, «che non a caso ricalcano la struttura di alcuni progetti rifiutati da Einaudi» [que no por casualidad calcan la estructura de algunos proyectos rechazados por Einaudi] (Riboli, 2016, p. 156), así como el valor otorgado por Adelphi a los libros de carácter autobiográfico, son la prueba fehaciente de que Bazlen había estado sembrando sus frutos en un terreno inapropiado. Por consiguiente: «volendo definire meglio i limiti e la portata del suo progetto editoriale, è certo che bisognerebbe rintracciare ben oltre la sua scomparsa quali e quanti autori e libri [...] sono stati in qualche modo segnalati, sollecitati o indotti da lui» [queriendo definir mejor los límites y el alcance de su proyecto editorial, es verdad que se necesitaría rastrear, más de allá su desaparición, cuáles y cuántos autores y libros [...] han sido, de algún modo, señalados, solicitados o inducidos por él] (La Ferla, 1994, p. 79). Un objetivo que, en la presente investigación, fue concretado en los dos cuadros del anexo «a) *Lettere editoriali*: textos aceptados, rechazados e ignorados», materialización de los informes editoriales de Roberto Bazlen hasta hoy publicados.

3.1 El carácter único de algo que solo sucede una vez

L'unico valore è la primavoltità (Bazlen, 2013, p. 230).

El concepto de «primavoltità» aparece por primera vez en el «Cuaderno P» de las *Note senza testo* y, tal como puede apreciarse en el epígrafe de este apartado, está ligado a otras dos palabras con una fuerte carga dentro del universo semántico de Roberto Bazlen: la unicidad de un suceso y la noción de valor.

Compuesta por el adjetivo *primo*, *a* (primero, a) y el sustantivo *volta* (vez), la palabra *primavoltità* podría ser traducida al español como ‘primera vez’.⁵¹ Sin embargo, esta traducción no sería suficiente para transmitir al lector la creatividad que radica en la invención italiana de Bazlen, porque, en realidad, lo que él buscaba era crear un equivalente de la voz alemana *Erstmaligkeit*. Por consiguiente, si se intentase realizar en español el mismo ejercicio que hizo Bazlen en su momento, la palabra más exacta para traducir el neologismo *primavoltità* sería un nuevo neologismo: *primeravecidad* (Agamben, 2007, p. 301) o *primicidad*.

El indicio que ha permitido descubrir en un valor de las *Note senza testo* su realización implícita en las *Lettere editoriali*, se encuentra en un comentario de Bazlen sobre *Un pequeño demonio* de Fëdor Sologub, un libro en el que «Ciò che conta, sempre, è la grande carica della *erstmaligkeit* [sic] [lett. “per la prima volta”]. O almeno l’attualità frenetica nel momento in cui il libro fu scritto» [Lo que importa siempre es la gran carga de la *erstmaligkeit* [lit. “por primera vez”]. O al menos la actualidad frenética del momento en que el libro fue escrito] (carta a L. Foà, 4 de julio de 1954. En: Riboli, 2013, p. 135. Énfasis añadido). Palabras que complementan y concretizan en un solo concepto el informe de lectura que había sido escrito dos meses antes, cuando el lector señalaba que en la novela de Sologub «tutto si svolge nel vero e grande mondo dell’anima; lo si legge come se fossimo divisi dai nostri sogni da una trasparente pelle d’uovo» [todo se desarrolla en el grande y verdadero mundo del alma; se lee como si fuésemos divididos de nuestros sueños por una transparentísima cáscara de huevo] (Bazlen, 2013, p. 281). En suma: «cultura dell’anima», «mondo dell’anima», el leve confín entre realidad y sueño (que no es otra cosa que extrañamiento), podrían entenderse como sinónimos de *primavoltità*.

Leída de manera aislada (como aparece en el «Cuaderno P»), la sentencia de Bazlen dice poco a un lector no informado. Por fortuna, Roberto Calasso (2013c) ha develado el significado de esa oscura forma de valoración estético-experiencial de Bazlen bajo la fórmula del *libro único*, es decir, «aquel en el que rápidamente se reconoce que al autor *le ha pasado algo* y ese algo ha terminado por depositarse en un escrito» (p. 17). ¿Y qué es eso que le ha pasado? Para ejemplificarlo, nada más idóneo que la elección del primer título de la colección Biblioteca Adelphi: *L'altra parte* (1965) de Alfred Kubin, una obra que

Era l’esempio perfetto di quello che Bazlen chiamava i «libri unici», categoria che continuiamo di fatto a pubblicare e che nella sua testa comprendeva libri che per una ragione o per l’altra non solo

⁵¹ Ignacio Martínez de Pisón, traductor de *Lo stadio di Wimbledon*, traduce *primavoltità* como «anticipacionismo». Ver: Del Giudice, 1986, p. 37.

corrispondono a un fatto o una forma unica nella vita di un certo scrittore ma hanno dietro di sé un'esperienza particolarmente intensa, non cancellabile. L'esempio perfetto era proprio questo magnifico romanzo di Kubin, noto soprattutto come disegnatore, pittore, incisore, e che scrisse un solo romanzo, in una sorta di allucinazione durata tre mesi e scritto come sonnambolicamente; magnifico libro di cui Bazlen diceva: «È il più bel Kafka prima di Kafka»

[Era el ejemplo perfecto de aquello que Bazlen llamaba los «libros únicos», categoría que de hecho continuamos publicando y que en su cabeza comprendía libros que, por una u otra razón, no solo corresponden a un hecho o a una forma única en la vida de cierto escritor, sino que tienen tras de sí una experiencia particularmente intensa, no anulable. El ejemplo perfecto era justamente esta magnífica novela de Kubin, conocido sobre todo como dibujante, pintor, grabador, que escribió una sola novela sonambulísticamente en una suerte de alucinación que duró tres meses; magnifico libro del que Bazlen decía: «Es el Kafka más bello antes de Kafka»] (Calasso, 2016, p. 12).

Calasso continúa traduciendo la *primavoltità*, indeterminada (¿silenciada?) en las notas de Bazlen, entre las cualidades capitales de una obra. «Una minuscola invenzione, un gesto rapido, solo per il fatto di apparire per la prima volta» [Una minúscula invención, un gesto rápido, solo por el hecho de aparecer por primera vez] (Calasso, 2013a, p. 20), son características de libros experienciales que, bajo influencia directa de Bazlen, pasaron a ocupar un lugar preponderante en una casa editorial como Adelphi. El valor supremo bazleniano le apuesta entonces a la *necessarietà* de ‘certi scrittori’ —que a lo mejor nunca se propusieron serlo— inmersos en una lógica de lo involuntario que los empuja a decir algo nuevo. Es este el caso de un autor que está a solo tres años de la publicación de *L'altra parte*: Christopher Burney.

Publicado en Londres en 1961, *Solitary Confinement* «È il resoconto di 18 mesi di segregazione cellulare a Parigi sotto i tedeschi, e basta» [Es el recuento de 18 meses de segregación celular en París bajo los alemanes, y basta] (Bazlen, 2013, p. 319). Al ser un texto autobiográfico, Bazlen sabía muy bien a qué se enfrentaba cuando dio su veredicto. A pesar de ser un libro por el cual se sintió capaz de responder plenamente, él de antemano sabía que Einaudi no quería publicar este tipo de cosas (y, en efecto, no lo hizo): «Ma poiché avete fatto varie eccezioni quando si tratta di guerra, resistenza e cattivi tedeschi, ti consiglierei di non scartarlo senza avergli dato un'occhiata molto attenta» [Pero, en vista de que han hecho varias excepciones cuando se trata de guerra, resistencia y alemanes malvados, te aconsejaría no descartarlo sin haberle dado una ojeada muy atenta] (p. 319). Su consejo fue ignorado y, seis años después, *Solitary Confinement* será publicado por Adelphi bajo el título *Cella d'isolamento* (1968); en el fondo, ese era el lugar que le correspondía: era un caso excepcional de *primiciedad*. En el prefacio a la segunda edición inglesa, Burney (1984) cuenta que cuando los editores de la primera edición leyeron su libro, le pidieron terminarlo (p. IX); no estaban muy complacidos y eran incapaces de comprender que el libro

finalizaba allí, con el aislamiento en Fresnes, en completo silencio y soledad interiores, con un par de interrogatorios y uno que otro traslado de celda, sin dar lugar a la penosa pretensión de reivindicar ningún papel de víctima. Burney fue inflexible, aun cuando pudo tener muchas otras cosas que contar tras su posterior deportación a Buchenwald (p. x). En palabras de Bazlen (2013):

Non c'è il prima, e non c'è quel dopo di cui tutti gli altri avrebbero fatto il piatto forte (deportazione in un campo di concentramento in Germania). Non c'è grandguignol, non c'è Anna Frank, non ci sono i terrori della fucilazione imminente. Non c'è che solitudine accompagnata da molta fame, e intramezzata da qualche interrogatorio, e poco più. Ma i conti con la solitudine sono fatti (e raccontati) con una purezza, con una profondità, una modestia da farne – per me – *l'unico* libro determinato dalla seconda guerra mondiale che conosca

[No está el antes ni aquel después del que todos los demás habrían hecho el plato fuerte (deportación a un campo de concentración en Alemania). No hay *grandguignol*, no hay Anna Frank, no están los terrores del fusilamiento inminente. No hay más que soledad, acompañada de mucha hambre, interrumpida por algún interrogatorio, y poco más. Pero las cuentas con la soledad están saldadas (y narradas) con una pureza, con una profundidad y una modestia que lo hace —para mí— *el único* libro determinado por la segunda guerra mundial que conozca] (p. 319).

Aquí opina el lector que conoce y valora múltiples aspectos de la literatura de unicidad: *solitudine, purezza, profondità y modestia*. Lo que quiere decir que el yo-experiencial de Burney se opone al sufrimiento que encuentra en la escritura la típica forma de exorcismo, que ve en el dolor la única alternativa para acercarse, tocar y conmover a su público, que ambiciona llegar a la profundidad sin todavía superar la muerte física (el «terror al fusilamiento inminente» sería uno de los platos fuertes que devendría *bestseller*). Y no solo están saldadas las cuentas con la soledad, también con la realidad, porque Burney (1984) no escribe para seguir anclado al mundo empírico: «Solitudine e isolamento erano per me due concetti privi di realtà» [Soledad y aislamiento eran para mí dos conceptos privados de realidad] (p. 3). En cuanto a la modestia que no ansía llegar a la escritura impecable, la paradoja de que existan *brutti libri* [libros feos] nacidos de *veri scrittori* [verdaderos escritores] (Bazlen, 2013, p. 292) y el hecho de que «solo dei cattivi scrittori poss[ano] scrivere grandi romanzi» [solo unos malos escritores puedan escribir grandes novelas] (p. 189), son señales de que *le ha pasado algo* a quien comunica su experiencia a través de un solo libro: recuérdese que Christopher Burney fue un hombre al que, bajo órdenes de la Dirección de Operaciones Especiales (Special Operations Executive, SOE) de Reino Unido, le fue encargada la misión de establecer contactos con la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial con el fin de llevar a cabo una labor de espionaje, es decir, no estamos ante un escritor formado en una academia.

El 31 de agosto de 1962, Bazlen escribirá una carta a Luciano Foà (la primera que abre la correspondencia con Adelphi) concerniente a otro libro determinado por la Segunda Guerra Mundial; sin embargo, este no será valorado tan positivamente —por lo menos no en su totalidad— como *Solitary Confinement*. Se trata de *El corazón bien informado: la autonomía en la sociedad de masas*, de Bruno Bettelheim. Bazlen (2013) ve allí dos libros: uno «*dei Bettelheim (plurale)*» [*de los Bettelheim (plural)*] y otro «*di Bettelheim (singolare)*» [*de Bettelheim (singular)*] (p. 321). El primero —por tratarse de un escritor que habla por/desde un colectivo—⁵² merece todo su odio (p. 321); esos Bettelheim son muy similares al Thomas Kuhn que, en palabras de Bazlen, se hace condenar a la esterilización mediante las *grants* (para los Bettelheim: «el apoyo generoso y comprensivo») de alguna *foundation* y la enseñanza en algún *college*, hechos que Bazlen (2013) deplora y que, desgraciadamente, no puede impedir (p. 344). Mediante una *aphoristischer Beitrag* [contribución aforística] (p. 321), Bazlen desvaloriza la pluralidad banal de unos Bettelheim que se expresan en contra de una ‘sociedad de masas’ con palabras prefabricadas, creando así una nueva masa —masa anti-masa o cuerpo de empleados de la Escuela Ortogénica— que cree en la posibilidad de convertir el mundo en un lugar mejor, soportando y contrarrestando «el impacto negativo de la sociedad de masas» (Bettelheim, 1973, p. 13) a través de «la toma de decisiones» (p. 66), educando los sentimientos para que sirvan a la «autonomía personal» (p. 214) y ejercitando la conciencia de libertad en pro de la «integración» del individuo (pp. 74-75).

Corolario (la respuesta de Bazlen es decisiva): 1. Si «*la salvezza di un mondo non è un problema di verità ultime, ma soltanto un problema terminologico*» [*la salvación de un mundo no es un problema de verdades últimas, sino solamente un problema terminológico*] (2013, p. 323), entonces —diría Bazlen— no hablamos el mismo idioma. 2. Los resentimientos de los Bettelheim son ajenos a las convicciones y al sentir de Bazlen, pues «Ognuno non reagisce che contro la banalità che ha in sé. Io non ho massa in me; dunque non mi arrabbio con la massa. Ho in me un'altra banalità, la reazione banale contro la massa» [Cada uno no reacciona más que contra la banalidad que tiene en sí. Yo no tengo masa en mí; por eso no me enojo con la masa. Tengo en mí otra banalidad, la reacción banal contra la masa] (p. 322). 3. Un lector que cree en el valor de la *primavoltità* y que fundó una casa editorial consolidada por *libros únicos*, no quisiera ver su trabajo

⁵² Tras su permanencia en los campos de concentración de Dachau y Buchenwald (desde 1938 hasta 1939) (Bettelheim, 1973, p. 21), el autor en cuestión emigró a los Estados Unidos y allí fundó la Escuela Ortogénica, cuyo ambiente «pudo ser creado y mantenido sólo gracias al apoyo generoso y comprensivo de la Universidad de Chicago [...] y a la devoción de su cuerpo de empleados» (p. 45).

tirado por la borda al ver publicados autores de ensayos *integrated* o *adjusted* (p. 324), por el contrario, Adelphi —creía Bazlen— debe apostarle a lo heterodoxo, al escritor singular y extraño que no se ajusta, al individuo fuera de lugar antes que al colectivo organizado.

Muy diferentes son los objetivos *de Bettelheim* (singular). En contraposición a la antipatía causada por la alienación tecnológica de la sociedad de masas, se encuentra el intento de superar todo tipo de resentimiento y de sobreponerse a los sufrimientos a manos de los SS de Dachau y Buchenwald. Este Bettelheim, a quien Bazlen sí respeta, se parece mucho al Christopher Burney (1984) que, tras dieciocho meses en celda de aislamiento, esperó el mismo lapso para después comenzar a describir sus vicisitudes introspectivas en Fresnes (p. XIX): «Casi tres años dudé antes de decidirme a interpretarlas [las memorias], porque creía que mi enojo, por la experiencia de los campos de concentración, estorbaría mi objetividad» (Bettelheim, 1973, p. 111). Empero, en este segundo libro comprensivo y justo sobre campos de concentración, aún abundan las palabras que Bazlen desea erradicar de la nueva casa editorial. El libro de Bettelheim (singular + plural), individuado por Bazlen con mucha lucidez, será publicado por Adelphi en su totalidad bajo el título *Il cuore vigile. Autonomia individuale e società di massa*, en el mismo año en que Bazlen muere.

Existe otro *libro único* escrito por dos hermanas francesas que portan consigo la misma pureza de los autores anteriores (suprimiendo al Bettelheim masa anti-masa); una obra enmarcada también en el escenario de la Segunda Guerra Mundial: *Diario a cuatro manos* (1962), de Benoîte y Flora Groult. ¿Reelaboración/novela/pastiche o diario íntimo auténtico? Pregunta Bazlen a Foà. En el primer caso «sarebbe un bel libro, divertente, fine, rispettabile, con due protagoniste simpatiche che non si dimenticano facilmente – e non se ne parla più» [sería un libro bello, divertido, en fin, respetable, con dos protagonistas simpáticas que no se olvidan fácilmente —y no se habla más] (Bazlen, 2013, pp. 333-334); en el segundo, en cambio, sería «un veramente straordinario e affascinante “documento di civiltà”» [un verdaderamente extraordinario y fascinante “documento de civilización”] (p. 334). A medida que Bazlen brinda al Foà-lector una exposición detallada del diario (tiempo y espacio: París, desde poco antes de la Ocupación hasta poco después de la Liberación; personajes; atmósfera cultural), al mismo tiempo se adentra en el terreno de la valoración utilizando calificativos como «*purissime*» o «puro», «vera e *profonda umanità*», «vero dolore», «*intelligenza fredda e non cinica*», «le due Groult sono vive!», «*grandezza*», los cuales hacen justicia y concretizan lo que es la *primavoltità*: vivir en un mundo

creado a la vez que se crea un mundo (pp. 333-337), que no existiría si a sus artífices no les *hubiera pasado algo*.

Entre otros portadores de unicidad con menor resonancia tanto en lengua italiana como española, se encuentra un autor de filo junguiano sin ceguera discipular, perfecto, ecuánime, proporcionado, homogéneo, vivo y libre, quien, en su ensayo *The Hidden Remnant* (1962), hace una revisión de las escuelas más importantes del pensamiento psicológico desde el surgimiento de la «nueva psicología» hasta todas las posiciones anti-psicológicas en teología, filosofía y literatura (Bazlen, 2013, p. 342); tanto es así que Bazlen lamenta el no haberlo tenido antes en posesión: «ci avrebbe evitato Neumann, e Brown, e forse [...] perfino McLuhan» [nos habría evitado a Neumann, Brown y quizás [...] incluso a McLuhan] (p. 343). Ese autor es Gerald Sykes, esposo de la pintora neoyorkina Buffie Johnson —dato que, para la lectora einaudiana Fernanda Pivano, vale ya de por sí como una presentación de Sykes (en: AA. VV., 2015, p. 78)—. El ensayista y crítico canadiense fue bastante estimado por Bazlen (2013), pues encarna lo que para él «dovrebbe essere uno scrittore: ha qualcosa da dire; quello che ha da dire è vissuto, è suo; lo dice con parole sue, chiare; con una grande densità, costante» [debería ser un escritor: tiene algo que decir; aquello que tiene para decir es vivido, es suyo; lo dice con palabras suyas, claras; con una gran densidad, constante] (p. 342). Emparentado en valores con el *Diario* de las Hermanas Groult, *The Hidden Remnant* «è un libro di un'alta e matura civiltà» [es un libro de una alta y madura civilización] que no apesta a *college* ni *foundation* (p. 341).

Por su perfección, ecuanimidad, proporción y homogeneidad, por su manejo de la escritura reflejado en la ausencia de frases superfluas, repeticiones gratuitas, ligerezas, descuidos e inconsistencias (Bazlen, 2012, p. 82), en condiciones ideales (lo que debería ser), Gerald Sykes sería: «un par nuestro [de los Adelphi]» (p. 81) que conviene dar a conocer a lectores exigentes. En condiciones reales (lo que, por desgracia, es), Sykes fue casi un acierto: el dictamen de Bazlen no siempre influyó en la decisión final del editor. En una publicación entran en juego muchos otros factores y es una pena que esta joya norteamericana permanezca aún inédita (en italiano y en español).

Al momento de evaluar autores sospechosos, es decir, aquellos que adoptan el tono de especialistas y dominadores de la frase, Bazlen fue siempre desconfiado, inflexible e irreverente.

En este punto se debe tener presente que en Bazlen había una visible intolerancia por la escritura. Paradójicamente, considerando que se había pasado la vida exclusivamente entre libros, el libro para él era un resultado secundario, que suponía otra cosa. Era necesario que quien escribiera hubiera sido atravesado por esa otra cosa, que hubiera vivido dentro de ella, que la hubiera absorbido en su

fisiología y eventualmente (aunque no era obligatorio) la hubiera transformado en estilo. Si esto sucedía, tales eran los libros que más atraían a Bazlen (Calasso, 2013c, p. 17-18).

Y «esa otra cosa» es vitalidad, porque ¿qué sentido tendría buscar otros fines (e.g. políticos, corporativos, caritativos) en una casa editorial refinada y propulsora de una literatura con alto valor transgresor? En la cultura editorial hay dos maneras de formar a la gente: a) publicar libros difíciles y nuevos (reflejo de su época, nacidos de una necesidad) que exijan a sus lectores esfuerzos considerables y ajenos a toda mediocridad; b) «mollare la casa editrice e dare i soldi alla società per la lotta contro l'analfabetismo» [abandonar la casa editorial y dar el dinero a la sociedad para la lucha contra el analfabetismo] (Bazlen, 2013, p. 325). Bazlen, sus pares adelfianos y sucesores optaron por hacer lo primero.

Varios son los seres de *primavoltità* afincados en las páginas de las *Lettere editoriali*: un Marcel Griaule del que Bazlen sospechó que fuese un «caso *unico*» (Bazlen, 2013, p. 339. Énfasis añadido) de entre sus etnógrafos contemporáneos; una Rosalind Heywood con una vida «molto bella, di una grande disinvoltura patrizia» [muy bella, de una gran desenvoltura patricia], cuya autobiografía, *The Infinite Hive* (1964), es un «perfetto documento», colmado de valores positivos —validez, pureza, no-exaltación, honestidad fulminante, objetividad feroz, suspicacia y prudencia de juicio (p. 346)—, que abre nuevas perspectivas de pensamiento desde una rama denominada «parapsicología»; la «confessione» de un Piere Minet que Bazlen esperaba ver en la autobiográfica «Collezione dell'io» (p. 297). En definitiva, la *primavoltità*, como valor único y congenial al temperamento y tacto de Roberto Bazlen, bien podría concretizarse como una poética irrepetible de lo vivido.

3.2 Una cuenta personal contra el arte, el amor y los valores eternos

A Roberto Bazlen se le conoce a través de sus lecturas más que de sus biografías. La pasión con la que describía un argumento literario revela tanto aquello que le gusta como aquello que detesta. Sus respuestas ante la proliferación de libros y autores que no fuesen *primavoltità* consistieron en desmontar la sublimación de formas literarias estáticas; romper con el culto al arte; reconocer que el tema del amor en la literatura —por lo menos en la europea de la primera mitad del siglo XX— tiene unos pocos protagonistas; rechazar los lugares comunes en pro de nuevos valores estéticos esenciales. Todo ello, favoreciendo siempre la correspondencia inherente entre

autor y tema, así como su manejo, que debería ser el reflejo de una relación íntima y profunda con la escritura.

En las negativas e incertidumbres de este crítico e intelectual *sui generis* —‘*sui generis*’ o ‘*rara avis*’ serían las únicas licencias permitidas para poder asignarle a Bazlen dos atributos tan ajenos a su *modus operandi*— se abre un nuevo horizonte para profundizar en la cara opuesta de la *primavoltità*. Baste mencionar solo algunos de sus antónimos: «casi pietosi» [casos piadosos], o sea, aquello que Bazlen (2013) llama la «dittatura della [Nelly] Sachs» [la dictadura de la Nelly Sachs] (p. 328) y la «mediocrità di vita delle povere Anna Frank e delle povere Simone Weil» [mediocridad de vida de las pobres Anna Frank y de las pobres Simone Weil] (p. 336); «penosamente cattiva letteratura» [penosamente mala literatura] en la que se lee un desencanto por las atmósferas de la ciencia ficción americana, ligadas casi todas a «un livello culturale di terzo ordine, e a forme intime diciamo molto porose» [un nivel cultural de tercer orden y a formas íntimas digamos que muy porosas] (p. 280). Vidas y mundos opuestos al de Hilda Doolittle, venida del rico ambiente de la renovación literaria (imagismo, vorticismo, D.H. Lawrence) y de la poesía experimental anglosajona: ambiente que «è stato l’ultimo [...] a “vivere letteratura” vivendo una vita viva» [ha sido el último [...] en “vivir la literatura” viviendo una vida viva] (p. 316). No hay pues razón para confundir la escritura experiencial viva y renovadora, con todo lo vivido-escrito, pero estancado en un punto de partida, en referentes pasados, en precursores o en temas cuyas atmósferas se agotan con el pasar de los años.

Donde hay pesar, queja, desdicha lacrimógena y lástima, Bazlen prefiere volver la cabeza y mirar a otro lado. En *Moriré callando. Tres poetisas judías: Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs*, Rafael Gutiérrez Girardot (1996) lanza una afirmación clave para comprender un poco la obra poética de una mujer con la que Bazlen fue, quizás, muy injusto: «Nelly Sachs se movió en la exclusividad de una intención mística que sólo admite la contemplación y la experiencia nostálgica de sus contornos y sus penas» (pp. 111-112). Bazlen, en lugar de ponderar «experiencia nostálgica» y «penas» como valores positivos, exige que toda manifestación estética nacida de los fermentos traumáticos de cualquier vicisitud bélica (e.g. dos guerras mundiales) pueda hacer surgir valores individuales nuevos: ¿qué hubo detrás de esas lesiones masivas?, ¿solo queja? ¿De qué otras formas, más allá del dolor, se pudo haber padecido la inhumanidad de los nazis? Debió preguntarse Bazlen en repetidas ocasiones.

Su opinión editorial respecto a la poetisa judía expresa, con un cinismo y un humor que pueden llegar a ser ofensivos, un intento de lectura fallido en beneficio de otra lectura más sugestiva. El volumen en cuestión contenía, además del drama de Nelly Sachs (*Eli*), *Los días felices* de Samuel Beckett, ¡quien, paradójicamente, le devolvió a Bazlen (2013) la fe en la humanidad! (p. 327). Nótese el guiño sutil: el lector es consciente del «dolore così vero» [dolor tan verdadero], de la «vera [...] ispirazione» [verdadera [...] inspiración] y de la «affascinante purezza» [fascinante pureza] (pp. 327-328) de una mujer que tuvo que exiliarse a causa del régimen nacionalsocialista, pero cuya obra dramática no evoca más que un cliché de la posguerra: el desprecio por los nazis alemanes «*costretti dalle Sachs a essere così disumani*» [*constrañidos por las Sachs a ser tan inhumanos*] (p. 328. Énfasis añadido).⁵³ Mientras que Samuel Beckett, contrariamente a lo que se piensa cuando se le cataloga de pesimista, por la misma época (década de 1960) representa un drama en dos actos en el que Winnie, una mujer enterrada un día hasta la cintura (acto I) y al día siguiente hasta el cuello (acto II), patentiza con su optimismo la condición misma de la esperanza humana. ¿Ironías de Beckett? Puede ser. Empero, su escritura no es déctica ni unívoca, mucho menos pesimista, más bien, como pensaba Juan Rodolfo Wilcock, la «reticencia» fue la virtud más verdadera de Beckett, y asimismo «debilidad, desconfianza, desilusión. Pero detrás de esta debilidad bulle una gran fuerza» (en: Bentivegna, 2004-2005, p. 131). Es probable que esa ausencia de fuerza haya sido justo lo que conllevó a Bazlen a prescindir de *Eli*.

Ante la incertidumbre de no saber qué entiende Bazlen por «valores eternos», al investigador le queda la alternativa de desentrañar el sentido oscuro de los mismos realizando asociaciones yendo de una carta a otra, pasando de las *Lettere editoriali* a sus demás escritos y de ellos a otros autores connaturales a su modo de ser. Uno de ellos es Witold Gombrowicz: «uno degli alleati più onesti che si possano avere nella vera rivoluzione contro *il amore, la arte, gli immortali principi e tutte le fregnacce che sai*» [uno de los aliados más honestos que se puedan tener en la verdadera revolución contra *el amor, el arte, los principios inmortales y todas las tonterías que sabes*] (Bazlen, 2013, p. 285). El hecho de que Bazlen tome a Gombrowicz por uno de sus aliados denota ya una marcada desconfianza hacia un concepto que ambos tienen en común: la «forma», entendida aquí

⁵³ Obsérvese la manera en que Bazlen pluraliza todo aquello que deviene lugar común y que no revela una experiencia singular que invite a pensar diferente, a individualizar (tal como lo hizo con Bettelheim). En la traducción de Ernesto Montequin (Bazlen, 2012, p. 68) este aspecto se pierde.

como el empleo y la apropiación del lenguaje cual herramienta dominable; por ejemplo: los escritores de *novela erótica*, *novela urbana*, *novela negra*, y todos los etcéteras de X o Y obra que pueden nacer cuando la crítica se ciñe a las clasificaciones habituales de un producto con miras a ser consumido —o cuando la escritura misma se concibe bajo fórmulas de subgéneros—. La forma, más que un elemento de teorización para aprehender el objeto estético, sería más bien una cuota de perfectibilidad engañosa que el artista paga caro al creerse capaz de alcanzar cierto control sobre la escritura. Gombrowicz (2014) dirá, en cambio, que el verdadero creador

no escribirá porque ya es Maduro y consiguió la forma, sino justamente porque es todavía inmaduro y sólo en la humillación, ridiculez y sudor se esfuerza por atraparla, porque es él quien trepa pero no ha subido todavía y él quien se hace pero todavía no se ha hecho. Y si por casualidad se le ocurriese engendrar una obra indolente o aun estúpida, diría: ¡Bueno! Engendré estúpidamente, pero no firmé con nadie un contrato para la fabricación de obras sabias y perfectas. Expresé mi estupidez y me alegro por eso, pues la severidad humana que provoqué en contra mía me está trabajando, formando, me crea como de nuevo y me siento como si hubiese nacido otra vez (pp. 93-94).

Bazlen y Gombrowicz son dos espíritus fogosos emparentados por su intolerancia hacia las distintas formas de megalomanía, por su naturaleza irreverente respecto a aquello que otros toman por sagrado (lengua, religión, familia, nación). Es importante recordar que, en su juventud, Bazlen fue educado en una de las culturas más solidificadas de Europa (por su pasado imperial, por su Renacimiento, por la cohesión que alcanzó entre los siglos XIX y XX): la Italia de los liceos clásicos, donde se enseñaba a leer y venerar los grandes poetas (Virgilio, Dante y Petrarca). Si a Bazlen «I grandi classici della letteratura italiana (come del resto quelli della letteratura greca e latina) gli rimasero sempre estranei» [Los grandes clásicos de la literatura italiana (como del resto, aquellos de la literatura griega y latina) permanecieron en él siempre extraños] (Voghera, 1980, p. 178), Gombrowicz, con su humor lacerante y sarcástico, reflejará esa misma indiferencia a su manera y en un ambiente narrativo más personal, esa atmósfera de *Ferdydurke* (1937) en la que Bazlen (2013) declaró haberse «divertito un mondo e mezzo» [divertido un mundo y medio] (p. 285).

Cuando a alguien se le enseña que «No hay como la escuela para fomentar el culto al arte» puesto que «¿Quién de nosotros sabría admirar a los grandes genios si en la escuela no se le hubiese puesto bien en la cabeza que son grandes genios?» (Gombrowicz, 2014, p. 59), su reacción como individuo debería ser desaprender, superar y atreverse a ver de nuevo con otros ojos. Esa es la línea que sigue el ensayo de Alexander Dorner, *The Way Beyond 'Art'* (1958), un libro fértil que «mette knockout quasi tutti gli storici dell'arte italiani» [pone en knockout a casi todos los historiadores del arte italiano] (Bazlen, 2013, p. 303). Dorner (1958) no se propuso escribir otra Historia del Arte con mayúsculas, siendo más preciso pensó que el libro debía titularse «The decline of the

species of visual communication called “art” and the origin of a news species of visual communication», un título monstruoso —dice en el prefacio—, pero más monstruosa es la inadecuación del lenguaje tradicional para expresar un profundo proceso de transformación (p. 15). «Niente Kunstgeschichte» [Nada de Historia del Arte], algo mejor: una teoría sobre las mutaciones (en las visiones) de la realidad durante la evolución humana, una nueva propuesta para comprender la organización de las percepciones que conllevan al arte (Bazlen, 2013, pp. 302-303). En ese sentido, la triada Bazlen-Gombrowicz-Dorner constituye una suerte de cofradía de iconoclastas: el primero con sus insinuaciones epistolares en detrimento de clichés y en búsqueda de lo nuevo; el segundo con sus ataques —prácticamente en toda su obra— a esa forma absoluta adorada por artistas que se sienten por debajo de sus propias creaciones; el tercero, en un ensayo que va a contracorriente con las fijaciones de la Historia del Arte tradicional.

Bazlen se alimenta de ensayos y de obras literarias. En unos y en otras encuentra respaldo a sus búsquedas y a sus conclusiones. Para continuar en la misma senda, esto es, en la valoración estética de algunas obras ensayísticas transgresoras, es necesario hablar de la presencia del psicoanálisis dentro de las *Lettere editoriali*. Llama la atención el hecho de que los dos únicos representantes de la teoría psicoanalítica —posterior a Freud— presentes en el período Einaudi, Norman O. Brown y Georg Groddeck, hayan sido rechazados por la casa editorial turinesa para ser publicados más tarde en Adelphi (tal como había ocurrido con Dorner). Giulia de Savorgnani (1998) recalca que «Se dunque non si poteva prescindere da Freud, era però giunto il tempo di andare oltre, sicchè tra i freudiani egli [Bazlen] continuò ad apprezzare solo quelli meno ortodossi» [Si entonces no se podía prescindir de Freud, había, sin embargo, llegado el momento de ir más allá, por lo tanto, entre los freudianos él [Bazlen] continuó por apreciar solo a aquellos menos ortodoxos] (p. 68). Esto explica el porqué la fascinación ante Georg Groddeck, médico «infernamente intuitivo, asistemático, attorico, amorale, spregiudicato [...] personalissimo e con tutta la suggestione (e l’unilateralità, e la mania) di chi intuisce una legge per la prima volta» [infernamente intuitivo, asistemático, ateórico, amoral, desprejuiciado [...] personalísimo y con toda la sugestión (y la unilateralidad, y la manía) de quien intuye una ley por primera vez] (Bazlen, 2013, p. 315). Bazlen había leído *El libro del ello* cuando se publicó por primera vez en alemán, en 1923; para la fecha en la que escribe (casi treinta años después) cree que tal vez ya no sea una obra tan desconcertante. No obstante, por las cualidades destacadas, sumadas a la invención del término *Es* [ello], Groddeck se erige como un autor que va traducido sin más: «è uno dei 4 o 5

classici della psico-terapia moderna» [es uno de los 4 o 5 clásicos de la psicoterapia moderna] (p. 15).

Otro de esos clásicos probablemente sea *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. Norman O. Brown, quien «ha scritto l'opera di Freud vent'anni dopo la sua morte» [ha escrito la obra de Freud veinte años después de su muerte] (Bazlen, 2013, p. 301), distingue el arte (un modo de liberación de los instintos) de los sueños y la neurosis (expresiones del inconsciente reprimido) (Brown, 1980, p. 82). Dicha diferenciación significa que, con el psicoanálisis, Bazlen relega «la arte» y sus valores eternos reconociendo, en cambio, una condición inherente al ser humano. Para Bazlen es más importante el neurótico, esa «enfermedad llamada hombre» (Brown, 1980, p. 17), que vive, sueña y padece; antes que el escritor, la obra, el culto del *Werk*. De alguna manera, el psicoanálisis también des-eterniza y des-sacraliza la apreciación del arte como algo divino e inefable al definirlo con palabras más familiares: «El arte como placer, el arte como juego, el arte como la recuperación de la niñez, el arte como modo de hacer consciente el inconsciente [...]» (p. 83). En síntesis, no es que Bazlen se oponga al arte, más bien desprecia ciertas categorías simplistas que se limitan a transitar únicamente por lugares comunes con adjetivos en mayúsculas, por la senda de la «estetica delle forme» [estética de las formas] (Bazlen, 2013, p. 204) pre-configuradas, por escrituras lineales y fieles a los patrones con los que se erigen determinadas estructuras narrativas.

Luego están los ensayos literarios. El informe de lectura sobre *El espacio literario* (1955) arroja luces en la indeterminación de los valores eternos. Sentido de inconsistencia nacido de ciertas *jongleries* [acrobacias], giros al vacío y solidificaciones sobre «il désir» [el deseo], «la nuit» [la noche], «l'angoisse» [la angustia], y por supuesto la «mort» [muerte], son algunos de los ingredientes que Bazlen (2013, pp. 305-306) no puede soportar en la escritura de Blanchot, escritor tan experimental como profundo. De hecho, *El espacio literario* es una obra que coincide parcialmente con algunos de los presupuestos estético-experienciales de Bazlen.

En pleno siglo XX, consideraciones en torno a temas «che si sono putrefatte nel simbolismo francese e nel classicismo post-simbolista» [que se han pudrido en el simbolismo francés y en el clasicismo post-simbolista] no alcanzan a dimensionar «tutta la chimica nella quale siamo stati spinti» [toda la química a la cual hemos sido empujados] (Bazlen, 2013, p. 305). Pese a reservas tan significativas, Bazlen se encontró con las seis páginas del apartado «Le Regard d'Orphée» [La mirada de Orfeo] donde «la paradossalità inafferrabile del rapporto artista-opera è espressa come

non l'ho trovata espressa mai» [la inaprensible paradoja de la relación artista-obra está expresada como no la he encontrado expresada nunca]; dictamen positivo y desconcertante, porque cuando se trata de Orfeo/Eurídice y su derivación rilkeana, Bazlen «[trova] la chiave di tutta la [sua] intolleranza» [encuentra la llave de toda su intolerancia], aunque en *El espacio literario* no sea el caso: «un libro centrato su quelle sei pagine va fatto senz'altro, me ne assumo la piena responsabilità» [un libro centrado sobre esas seis páginas va hecho sin más, asumo la plena responsabilidad] (p. 306).

He aquí la cuenta personal que Bazlen buscó saldar con la estética en el acto de aceptar y rechazar libros. Idealización del arte; el deseo, la noche, la angustia y la muerte agotados en movimientos artísticos que tuvieron su esplendor en otra época; historicismo, socialismo, Marx y sus consecuencias «bassamente *pratiche*» [bajamente *prácticas*] que obligan a tomar «posizioni *pratiche*» [posiciones *prácticas*] que sin él no habrían existido: «le dobbiamo molto più a Wilde che a Marx» [le debemos mucho más a Wilde que a Marx], escribía Bazlen (2013) a Luciano Foà en la opinión editorial sobre Roger Shattuck (p. 313).

En una ocasión, Bazlen le contó a su colega Foà que alguna vez debería hacerse un libro sobre aquellos antepasados suyos que los han determinado «realmente e direttamente» (Bazlen, 2013, p. 303). *La época de los banquetes* parece ser esa obra; el pintor Henri Rousseau, el escritor y dramaturgo Alfred Jarry y el compositor Erik Satie son esos antepasados. Centrándose en ellos tres, más Apollinaire (la cuarta parte en la que el ensayo se vuelve un poco aburrido, según Bazlen), Shattuck escribió un libro «vivo», «profundo» y «(pulitamente) abile» [pulidamente hábil] sobre cuatro figuras francesas del fin/inicio de siglo (p. 314).

Es una pena no disponer de *La época de los banquetes* para así darle voz a Shattuck-Apollinaire y descifrar por qué este poeta es un «nessuno» [nadie] al lado de Rousseau, Jarry y Satie (Bazlen, 2013, p. 314). La carta, al retomar de nuevo el deplorable legado de Marx, solo apunta que Apollinaire «è stato uno dei più comodi propagandisti con conseguenze – pratiche – d'una portata sbalorditiva; ma mettilo vicino agli altri tre, e si vede!» [ha sido uno de los más cómodos propagandistas con consecuencias —prácticas— con un alcance asombroso; ¡pero ponlo junto a los otros tres, y verás!] (p. 314). ¿Cómo conectar dos personajes tan disímiles (Apollinaire/Marx)? ¿Cómo interpretar ese desprecio hacia lo práctico?

Norman O. Brown (1980), portavoz notable del pensamiento psicoanalítico, tan estimado por Bazlen, advierte que Marx «carece del concepto de represión y del de inconsciente», que él no

estaba preparado para reconocer «el misterio del corazón humano» (p. 27). Marx buscó la esencia de lo humano en el principio de realidad, a saber: en el trabajo, en la producción, en las necesidades económicas, en problemas sociológicos —asuntos que Bazlen consideró banalidades, posiciones prácticas que, a fin de cuentas, hay que tomar, pero no tan en serio como el mundo interior «dell'anima»—. Marx, «no siendo capaz de ver al hombre como un enigma psicológico» (p. 33), ignoró que la verdadera esencia de este radica en la represión del principio de placer, esto es: en los deseos inconscientes no satisfechos, en las reacciones intelectuales, éticas y artísticas (para el marxismo meros pasatiempos subsiguientes a la actividad laboral), en el misterio de la neurosis humana, en la necesidad de «hacer consciente el inconsciente» (p. 28).

El 19 de noviembre de 1952 Roberto Bazlen escribía una carta privada dirigida a Sergio Solmi. Su testimonio sorprende por dos cosas. Primero, porque es una de las pocas ocasiones en las que Bazlen opina sobre poesía escrita en español: un comentario sobre el futuro Premio Nobel de Literatura (1971), Pablo Neruda; y otro sobre el distinguido poeta español, Federico García Lorca. El lector, fastidiado por el mal trago que le deja la lectura de estos poetas, finaliza su carta con una imprecación y una propuesta: «e accidenti alla bassezza dei temi eterni! (non ti pare che sarebbe ora di introdurre una valutazione in base ad una gerarchia dei temi?)» [¡y al diablo con la bajeza de los temas eternos! (¿no te parece que sería hora de introducir una valoración con base a una jerarquía de temas?)] (Bazlen, 2013, p. 280), algo que inconscientemente hace todo lector autocrítico, de ahí que nazcan afinidades, diferencias, enamoramientos y repulsiones hacia determinados autores y obras. Por ello, como tránsito a la representación de una lengua literaria y sus elementos en las *Lettere editoriali*, resulta pertinente aventurar una última hipótesis que responda a aquella preocupación de orden temático, una salida al qué hacer cuando no hay *primavoltità*.

3.2.1 Hacia la construcción de una jerarquía de temas

Gerarchia dei temi (invece di estetica delle forme) (Bazlen, 2013, p. 204).

Jerarquizar los temas es ya de por sí una proyección editorial fundamentada en valoraciones de carácter estético. En virtud de ello, podría afirmarse que Roberto Bazlen fue un dinamizador de nuevas estrategias de recepción. Felix Vodička (1989a), teórico y crítico literario perteneciente al círculo de lingüistas de Praga, sostiene que «una obra que actúa en un lector, influye en su obrar, pensar y sentir, pues se convierte en componente de su vida psíquica» y asimismo repercute «en

el gusto literario de los lectores que son creadores, influyendo en su trabajo aunque no sean conscientes de ello» (p. 62). Con base a lo expuesto hasta este apartado, y teniendo en cuenta los gustos literarios de un lector creador como Bazlen, ¿podrían ser *mundo/cultura del alma, enfermedad e irreverencia*, los pilares de una jerarquía de temas bazleniana? Las opiniones editoriales transversales a toda la correspondencia en cuestión invitarían a pensar que sí. Valeria Riboli (2013), en uno de los sub-apartados de «La collaborazione con Einaudi: lettere editoriali e traduzioni», abre su jerarquía de «temi principali» [temas principales] con *Mitteleuropa* (pp. 120-133). Aquí, más que un tema en sí mismo, la Europa de las *Lettere editoriali* es vista como uno de los escenarios de esas literaturas que tienen como protagonistas alguno de los tres temas mencionados, porque no hay que olvidar que Bazlen también aconsejó la traducción y publicación de varios autores norteamericanos.

La soledad, y sobre todo el silencio, ese silencio que Christopher Burney tanto apreciaba, pertenecen a lo que en líneas sucesivas ha sido denominado cultura o mundo del alma (Bazlen, 2013, p. 281; p. 288). Este tema se fortalece con la opinión de Bazlen sobre John Cage. *Silencio* (1961) deberá publicarse «unicamente come saggi di un musicista» [únicamente como ensayos de un músico] (p. 330), no como la obra de un autor que, al parecer, buscó auto-adherirse a Dadá y al taoísmo zen.⁵⁴ Existía en Bazlen un desdén por la música en privilegio del silencio y ello puede constatarse en las *Note senza testo*: «Non ho orecchio per la musica – riesco solo a differenziare silenzi» [No tengo oído para la música – logro solo diferenciar silencios] (p. 233), por eso él no opina respecto a este caso particular de *primavoltità* poco afortunada (son los ensayos de un músico que quiso ser tomado por Dadá-Zen en lugar de reafirmarse como músico arrojado a la escritura). Bazlen toma los libros por lo que son, no por lo que ellos quisieran llegar a ser, pues muchas veces fracasan en el intento. Pero, no estando capacitado para hablar de música, sobre la vanguardia Dadá y el taoísmo sí se expresó —«Taoísta (es la única definición que se le puede aplicar [a Bazlen] sin embarazo) (Calasso, 2007, p. 126)»—:

Zen, bei Gott, NO! E dadaismo di quinta mano, dunque niente dadaismo. [...] il dadaismo, caro Luciano, è stata una faccenda grossa e *unica* che, per definizione, non può avere una storia. Per definizione, è irripetibile, inimitabile. Per definizione, non può avere una scuola, una seconda generazione, scoppi ritardati. [...] Se non si ha il senso di cos'è stata la solidità di quella Kultur, non si capirà mai la carica sacrilega, il valore di Alta Blasfemia di ogni boutade, di ogni mugolio, di ogni pernaccia dei vari Huelsenbeck e Ball e Tzara e Schwitters. E ora, quarant'anni dopo, ti capitano questi ragazzini americani col loro conformismo antipuritano e la loro intolleranza prefabbricata

⁵⁴ Se remite al lector a la propia opinión de John Cage respecto a las fuentes de inspiración de *Silencio*, en La Ferla (1994, p. 78).

della [...] istruzione dei colleges e della *cultcher* americana in genere, e credono di fare la stessa cosa [...]. Sì, caro Luciano

[Zen, *bei Gott* [por Dios], ¡NO! Y dadaísmo de quinta mano, o sea, nada de dadaísmo. [...] el dadaísmo, querido Luciano, fue una cuestión grande y *única* que, por definición, no puede tener una historia. Por definición es irrepetible, inimitable. Por definición, no puede tener una escuela, una segunda generación, explosiones retrasadas. [...] Si no se tiene el sentido de lo que ha sido la solidez de aquella *Kultur*, no se entenderá nunca la carga sacrílega, el valor de Alta Blasfemia de cada *boutade* [burla], de cada alarido, de cada afrenta de los diversos Huelsenbeck y Ball y Tzara y Schwitters. Y ahora, cuarenta años después, se te aparecen estos muchachitos norteamericanos con su conformismo antipuritano y su intolerancia prefabricada por la [...] instrucción de los *colleges* y de la *cultcher* norteamericana en general, y creen hacer lo mismo [...]. Sí, querido Luciano] (Bazlen, 2013, pp. 331-332).

La música plurilingüe, monosilábica y paródica con la que Bazlen emprende su ataque hacia los «muchachitos norteamericanos», da lugar a una orquestación de numerosos elementos que, si se leen bien, parecen armar una canción. Bazlen está hablando de los ensayos de un músico y, con su habitual cinismo, rompe su silencio —y el de Cage— con música. Nótese las repeticiones y los sonidos retornantes: (1) «Zen-bei-Gott-NO!» (grito inaugural); (2) «caro Luciano» (apertura); (3) «per definizione [...] per definizione [...] per definizione (desarrollo); (4) «Sì, caro Luciano» (cierre). Esto, en términos composicionales y sonoros. Ahora, en materia de contenido, Bazlen reprende al creador contemporáneo y del futuro por estar corriendo el lamentable riesgo de repetir aquello que sus precursores ya expresaron mejor. Por eso, quien piense en escribir no tendrá más que aprender a conocerse (y a reconocer a sus antepasados) en su mundo interior; de lo contrario, sería mejor aprender a enmudecer antes que aventurarse a publicar. Y como valor agregado, retoma en un juicio editorial tardío —la consulta en cuestión se enmarca en el período de colaboración con Adelphi— los mismos principios estéticos que privilegian la *primavoltità* («*faccenda unica*», sin «*storia*», «*irripetibile*», «*inimitabile*») al confrontarlas con lo que no es («conformismo antipuritano», «intolleranza prefabbricata», imitación del pasado e incapacidad para superarlo mediante nuevos valores).

Hallar la grandeza en la renuncia y el silencio (Bazlen, 2013, p. 263), tal como lo hizo Bazlen con el gesto de no querer publicar nada en vida con su nombre, es una vía muy distinta a aquella que invita a los escritores a callarse si no tienen nada nuevo que decir. Esto último es un acto de irreverencia y sus dos mayores representantes convergen en el imaginario estético-literario de Bazlen cuando este apunta que Gombrowicz es de la raza de Jarry (p. 285). Primero en Polonia, luego en Argentina y por último en Francia, Gombrowicz siempre se caracterizó por llevar un estilo de vida polifacético, ingeniado para exasperar tanto a amigos como a biógrafos; lo mismo

ocurrió con Bazlen, quien cuenta que llevó por lo menos tres vidas diferentes (La Ferla, 1994, p. 56). La atracción por biografías fuera de lo normal, con tintes de inmadurez, infantilismo, juego, burla y desconsideración volcadas hacia una esfera más allá del sentido de realidad, tiene igualmente cabida en un individuo «chiassosissimo e ingombrante» [estrepitosísimo y estorboso] como Alfred Jarry, cuya existencia, permeada por la blasfemia y el escándalo, debió haber sido difícil no advertir (Bazlen, 2013, p. 286). Pero tales aspectos no se limitan a una mera discusión biográfica. Para Jarry, por ejemplo:

vivir no suponía más que presumir y representar. Toda su vida gira alrededor de ese momento de auténtica representación en que lo irreal se puede hacer real, y viceversa. Jarry se situó pronto en ese punto central que conecta la vida con el arte (Shattuck, 1975, p. 18).

Por ello, en la jerarquía de temas bazleniana, es de subrayar la tendencia a vislumbrar siempre al hombre en el escritor, rastreando en cada libro particular aquello que, según Calasso, Bazlen juzga como «il punto di massima incandescenza dell'autore» [el punto de máxima incandescencia del autor] (en: La Ferla, 1994, p. 64), o sea, una correlación íntimamente advertida como auténtica entre expresión literaria y realidad humana correspondiente.

El interés de Bazlen por el tema de la enfermedad se traduce no solo en la iniciativa de publicar por primera vez en Italia textos psicoanalíticos y parapsicológicos, sino además en su inclinación por ciertas figuras que aquí bien podrían denominarse *narradores de la enfermedad*: aquí el duplo lo conforman Carl Spitteler y Sadeq Hedayat (autores distantes más en espacio que en tiempo). Basta dar una ojeada a los informes de Bazlen para entender por qué *Imago* (1906) y *La lechuza ciega* (1930) afectaron de manera especial a este lector y consejero editorial de larga trayectoria.

Carl Spitteler (1845-1924) fue un escritor perteneciente a la suiza de esa Europa enferma tan apreciada por Bazlen (2013), de ahí que este lo considere un «scrittore di razza» (p. 338),⁵⁵ calificativo que, como se ha visto, vale también para un polaco como Witold Gombrowicz y un 'francés' como Alfred Jarry —francés inusual, dado que, al igual que Tristan Corbière y Villiers de L'Isle-Adam, Jarry se sintió más un bretón (Shattuck, 1975, p. 29)—. ¿El argumento de *Imago*? La proyección obsesiva y maniática de diversas almas (las de Víctor, el protagonista) sobre un solo

⁵⁵ Vale la pena aclarar que «escritor de raza» es una denominación ajena a posibles interpretaciones raciales o antisemitas. Bazlen, de descendencia judía, despreció tanto el nazismo como el fascismo y a pesar de haber padecido en Roma ciertos acontecimientos incómodos, como persecuciones y escondites, para él no fue más que «un'insignificante esperienza da piccolo dilettante» [una insignificante experiencia de pequeño diletante] (palabras de Bazlen en: La Ferla, 1994, p. 52). En cambio, sería más conveniente tomar ese problemático concepto bajo la óptica de una jerarquía de escritores predilectos.

objeto: Theuda, una mujer que va recibiendo varios nombres a medida que avanza la novela, porque, en tanto objeto percibido en el devenir de un poeta perturbado, no puede ser simplemente una sola mujer, sino algo más: múltiples quimeras. Pero este objeto inalcanzable (o mejor: realidades percibidas e imaginarias) no co-participa del delirio de Víctor, sino que, poco a poco, lo hará entrar en razón con el fin de «[farlo] maturare» [hacerlo madurar] (Bazlen, 2013, p. 338). ¿El resultado? Los temas más queridos por Bazlen: multiplicidad de estados anímicos (ser plural), el problema de la percepción (la transparentísima cáscara de huevo que divide el mundo de los sueños del mundo real) y el conflicto entre madurez e inmadurez.

Sadeq Hedayat (1903-1951) nació en Irán y escribió *La lechuza ciega* en lengua persa, de hecho «è il primo [...] che abbia inventato, in persiano, la lingua naturalistico-decadente-stilizzata del giro del secolo europeo» [es el primero que haya inventado, en persa, la lengua naturalístico-decadente-estilizada del giro del siglo europeo] (Bazlen, 2013, p. 329). Por eso, en su lectura, Bazlen hace un salto —de lo naturalístico-decadente decimonónico— relacionando a Hedayat como un cierto precursor extranjero de la *école du regard* y del *Nouveau Roman*, corrientes que renovaron la estilística literaria del siglo XX y en las que «tutto è assorbito dalla plastica» [todo es absorbido por la plástica] (p. 328) con una obsesión enfermiza por cristalizar el pensamiento en sus más mínimos detalles. La crítica de la época habló de un «Persian disciple of Sartre» (p. 292), pero Bazlen, a contracorriente de sus contemporáneos, se sale con debida justificación del evidente influjo francés para emparentar al escritor iraní con Novalis y Kafka (p. 291).

Pese a que la empatía por las lenguas europeas (alemán, italiano, francés e inglés) más las distancias culturales que separan a Oriente de Occidente fueron aspectos que conllevaron a Bazlen (2013) a declarar que *Imago* «batte per coerenza e complessità la *Blind Owl* [*Lechuza Ciega*]» [vence por coherencia y complejidad *La lechuza ciega*] (p. 337), ambas novelas tienen en común dos personajes protagónicos sumidos en graves neurosis. Con el Víctor de Spitteler se retorna otra vez a uno de los conflictos centrales en la predilección bazleniana por el tema de la enfermedad: madurez/inmadurez que recuerdan a *Ferdydurke* —especialmente en el capítulo «El Converso» (Spitteler, 1983, pp. 101-120) esta dualidad adquiere matices significativos respecto a la estructura global de la diégesis ya que allí se marca la transición de un estado a otro—. Y con el relato en primera persona del opiómano taciturno y aislado de *La lechuza ciega*, la soledad, el silencio y sobre todo la enfermedad, terminan siendo las bases del relato mismo. Para Hedayat, relajarse es sinónimo de comodidad y esta es estéril en el esteta deseoso de nuevas experiencias; su narrador

delirante hace que el padecimiento se transmute en goce para dejar de tener las connotaciones negativas que se le asignan hoy con frecuencia. La enfermedad, potenciadora creativa por excelencia, es aquí uno de los estímulos más eficaces contra la mediocridad (cuando caen en un cuerpo y en un alma que sabe hacerle justicia):

Pues la enfermedad provocó en mí el nacimiento de un mundo nuevo, de un mundo desconocido y turbio, lleno de formas y de colores, y en el que se obedece a inclinaciones que no intuyen en absoluto las personas con buena salud. Vivía en mi fuero interno las peripecias de unos cuentos y ello me procuraba un indecible goce. Volvía a ser un niño. En este mismo instante, mientras escribo estas líneas, siento esas mismas emociones (Hedayat, 1992, p. 64).

Pero, más que en *La lechuza ciega*, es en *El hombre sin atributos* que se arriba verdaderamente al culmen de la jerarquía de temas, pues estos se cristalizan ya en un mundo vivo; en efecto, la novela de Robert Musil, sin ser concluida en vida por su autor, es una obra totalizante que sobrepasa por mucho estas modestas dimensiones temáticas. Si bien el informe editorial de Bazlen (2013) da un juicio positivo al respecto, por aquel entonces (en 1951) él no parece querer comprometerse lo suficiente y declara que: «non vorrei avere la responsabilità, nemmeno in piccola parte, di aver buttato un editore in questa avventura» [no quisiera tener la responsabilidad, ni siquiera en una mínima parte, de haber lanzado a un editor en esta aventura] (p. 279). Aunque sucesivamente sí lo hará y pondrá en ello el mismo empeño que años atrás había puesto en el caso Svevo (Riboli, 2013, p. 126).

En autores centroeuropeos de la línea Gotthelf-Musil-Doderer, tenemos tres escritores que, por un lado, tuvieron una ambición común: crear la gran obra (aunque con premisas muy diversas en el caso de Gotthelf); otros no tan ambiciosos como Franz Tumlér engendrarán libros más modestos, pero igualmente innovadores para Bazlen. Ahora bien: ¿cuántos de ellos abrieron al lector la entrada a un «mondo vivissimo» [mundo vivísimo] (Bazlen, 2013, p. 278) habitado por personajes orgánicos con «anima e corpo» [alma y cuerpo] (p. 348)?

Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet (1843), del suizo que escribía en dialecto emmental, Jeremias Gotthelf, es una novela que nace bajo petición del gobierno de Berna para enseñar a los suizos a no acudir a charlatanes sino a médicos de verdad; esa es, a grandes rasgos, la trama. Pero la trama no interesa, de ahí que Bazlen reflexione sobre otros aspectos: la difícil lectura, que impide cualquier entusiasmo fácil; o Gotthelf-precursor de los reconocidos escritores europeos (su novela no es ya del rango «Stendhal-Dostojevski» sino casi del rango «Cervantes»), aseveración que

permite ver los tránsitos de la literatura europea moderna.⁵⁶ Lo que cuenta es que «per la prima volta nella storia delle letterature, Gotthelf ha creato personaggi organici, intrecciati in una vita organica, personaggi con anima e corpo» [por primera vez en la historia de las literaturas, Gotthelf ha creado personajes orgánicos, entrelazados en una vida orgánica, personajes con alma y cuerpo], pues los personajes que vendrán luego ya no tendrán cuerpo y alma sino alma e historia clínica (Bazlen, 2013, p. 348), es decir, en la historia de la literatura, los personajes pasaron de estar vivos a ser registrados en páginas según sus achaques psíquicos. Más inquietante resulta el hecho de que el lector moderno difícilmente pueda acceder al mundo vivo de Gotthelf, autor impensable más allá de su dialecto —como diría Elías Canetti bajo los efectos de la lectura de *Die schwarze Spinne* [*La araña negra*] (1842)— o, en otras palabras, intraducible (Dell’Anna Ciancia, 1999, p. 119). ¿El único consuelo? La circulación de las traducciones que se han hecho al alemán más los recursos empleados por algunos de los traductores de Gotthelf al italiano (en *Adelphi* se han publicado ya tres títulos. Se desconocen las razones de la ausencia de *Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet* en su catálogo).

Aun siendo una novela demasiado larga, fragmentaria, lenta y austriaca (Bazlen, 2013, p. 274), *El hombre sin atributos* de Musil guarda una particularidad que la diferencia de otras obras con propósitos similares. Si Marcel Proust, por ejemplo, lleva al extremo la función del recuerdo (el tiempo de vida que se difumina en la creación literaria), Musil, en una vía distinta, lleva al límite la precisión del pensamiento y, de su exceso, a veces de difícil comprensión, a veces aburrido para el Bazlen-lector, se va configurando la vitalidad de los personajes.

Alessandro Pizzorno —otro de los consultores Einaudi para el caso Musil que se expresó sobre *El hombre sin atributos* cinco meses antes que Bazlen— llegó a escribir en su informe que los personajes de dicha novela «non sono creazioni viventi, bensì “stati”, a lungo approfonditi, ma non conclusi, per cui al lettore si chiede uno sforzo intellettuale di “ricomposizione”» [no son creaciones vivientes, sino “estados”, profundizados a la larga, pero no concluidos, por lo cual se exige al lector un esfuerzo intelectual de “recomposición”] (carta a B. Fonzi, Nizza, 5 de enero de 1951. En: AA. VV, 2015, p. 78). En el caso de *El hombre sin atributos*, lo no-dicho del texto

⁵⁶ Bazlen (2013) sustenta esta afirmación recalcando en las fechas de nacimiento de algunos escritores franceses y rusos (los más determinantes, se supone, desde la dimensión psicológica de sus personajes): Gotthelf nació quince años después de Stendhal, veinticinco antes que Dostojevski y Flaubert, y 31 años antes que Tolstoi. Sin embargo, es un escritor desconocido y opacado por aquellos «apparentemente più smalizati e con sperienze apparentemente più mordenti, dell’ ’800» [aparentemente más despabilados y con experiencias aparentemente más mordaces, del ’800] (p. 348).

genera una reacción inmediata en el lector (sobre todo si la fragmentariedad tiene un peso significativo en términos formales: es el reflejo de una época y de un imperio en descomposición). El lector puede repetir, contradecir o desarrollar ideas, no obstante, cuando la obra literaria ha actuado verdaderamente en él (algunos síntomas pueden ser el malestar, la incompreensión, la ofensa, las dudas, las sugerencias), dependerá de su capacidad crítica y de su voluntad el hacer del texto algo «explicable» y/o «experimentable como efecto» (Iser, 1987, p. 28). Es en estos dos últimos conceptos que radica la diferencia entre la lectura de Pizzorno (quien emitió su juicio sin terminar la novela) y la de Bazlen. El primero es consciente de que el lector de Musil debe reconstruir y llenar los espacios vacíos dejados por el autor, empero, negar a los personajes la cualidad de «vivos» en pro de una sola «profundización de estados» anímicos, psicológicos o introspectivos, evidencia la limitación de *explicarlos* sin todavía llegar a *experimentarlos*. Para Bazlen (2013) los personajes creados por Musil están vivos, tienen cuerpo y alma y participan de su imaginario literario:

Dopodiché ti succede che attraverso questi interminabili dialoghi, saggi, trattati, feuilletons, – e dopo di esserti abbondantemente irritato e annoiato – ti si formi lentamente un *mondo vivissimo*, le persone (delle quali credevi di conoscere principalmente i pensieri astratti, ecc.) assumono lentamente una densità ed una plastica da grandissimi personaggi da romanzo, che l'azione, della quale non ti sei accorto, fila che è un gusto, e che non ti sei annoiato, ma che ti sei divertito, che hai partecipato, che per due mesi *sei vissuto in parte di quel mondo*, e che ti sei innamorato di Agathe, sorella dell'uomo senza qualità

[Luego te sucede que, a través de estos interminables diálogos, ensayos, tratados, *feuilletons* [folletines], —y después de haberte irritado y aburrido excesivamente— se te forma lentamente un *mundo vivísimo*, que las personas (de las cuales creías conocer principalmente los pensamientos abstractos, etc.) asumen lentamente una densidad y una plástica de grandísimos personajes de novela, que la acción, de la cual no te has percatado, fluye que da gusto, y que no te has aburrido, sino que te has divertido, que has co-participado, que por dos meses *has vivido en parte de aquel mundo* y que te has enamorado de Agathe, hermana del hombre sin cualidades] (p. 278. Énfasis añadido).

Una vez superadas las dificultades individuales de lectura, la opinión de Bazlen sobre Musil le permite a aquel percatarse de sus condiciones y capacidades para vincular el padecimiento de la novela con «el propio caudal experiencial» (Iser, 1987, p. 248). El lector de las *Lettere editoriali* entiende entonces que vivir dentro de aquel mundo —en este caso Kakania. Pero podría ser también el mundo de *Ferdydurke* o el pequeño puerto noruego al que llega Nagel en *Misterios* (1892)— es enriquecer, a su vez, el propio mundo interior, el mundo del alma; es co-participar de la obra al pasar de la distancia (irritación, aburrimiento) al efecto de extrañamiento (la diégesis fluye y el lector no se percata) y de este, a sentimientos subjetivos más profundos (goce, enamoramiento, compenetración) que se comparten con los personajes.

Cesare Cases —descrito por La Ferla (1994) como «il maggior consulente di Einaudi per la letteratura tedesca» [el mayor consultor de Einaudi para la literatura alemana] (p. 130)—, discrepando, en parte, con Bazlen, piensa que «Si è vissuti finora senza Musil e si potrà vivere benissimo per altri 10 o 20 anni senza Doderer» [Se ha vivido hasta ahora sin Musil y se podrá vivir muy bien por otros 10 o 20 años sin Doderer] (carta a L. Foà, Lipsia, 2 de noviembre de 1956. En: AA. VV., 2015. p. 153). En la segunda mitad de la década de 1950, la casa editorial Einaudi necesitaba un veredicto definitivo sobre Heimito von Doderer y, para poder tomar una decisión, el secretario general Luciano Foà escribió primero a Cases y luego a Bazlen; vale la pena dar una revisión a la postura de ambos consultores editoriales en lo concerniente a aquellos dos importantes escritores austriacos del siglo XX.

La traducción y publicación de Musil fue para Bazlen un asunto de primer orden. Gracias al detallado estudio de Valeria Riboli (2013) se sabe que el primer encargado del caso Musil fue el traductor y estudioso de la literatura anglosajona Bruno Fonzi. De hecho, fue él quien envió al *consulente triestino* los tres volúmenes de *El hombre sin atributos* (p. 121). Pero la labor de Bazlen no consistió solo en leerlos y emitir un juicio. Por intermedio de él, Einaudi publicó también *I turbamenti del giovane Törless* en 1959 y, a partir de esta fecha, Bazlen será el encargado de establecer relaciones editoriales con Ernst Kaiser y su mujer Eithne Wilkins —dos especialistas que ya llevaban trabajando largo tiempo sobre las notas de Musil— con el fin de reorganizar los fragmentos que componen el tercer y último volumen de la novela (p. 125). Doderer, por el contrario, fue un «non ne sono sicuro» [no estoy seguro] que se traduce en antipatía: «Premetto che [Doderer] non mi è simpatico» [Confieso que no me es simpático] (Bazlen, 2013, p. 284).

En la concepción valorativa de Bazlen (2013) hay escritores en los que la *Leistung* [*prestazione*]⁵⁷ —esto es, la potencia, la destreza y sus consecuentes resultados alcanzados en proporción a las propias capacidades escriturales— se vuelve «sostanza» [sustancia] dentro de sus obras (e.g. Musil y *El hombre sin atributos*); mas «in Doderer [la *Leistung*] invece non serve che a nascondere, a mascherare, una mancanza di sostanza assoluta, il vuoto puro» [en Doderer, en cambio, no sirve sino para esconder, para enmascarar, una carencia de sustancia absoluta, el vacío puro] (p. 284). ¿Cómo es posible entonces que, a pesar de todo, *Los demonios* (1957) le guste a Cases? Se extraña Bazlen en su informe, sorprendido porque aquel, equiparando la no-urgencia de la publicación de Musil con la de Doderer, no vio la barrera que los separaba. Doderer llegó a

⁵⁷ Giulia de Savorgnani (1998) traduce «Leistung» como «stile» [estilo] (p. 130).

afirmar que «lo directamente autobiográfico en la novela es miserable; es la manera en que los necios egocéntricos pretenden inflarse hasta convertirse en artistas» (en: Pron, 2010, p. 14) y Bazlen, contrario a ese parecer, ve en Ulrich el autorretrato del propio Musil. En resumen: Bazlen no puede identificarse con un escritor que ignora lo que es la potencia de la *primavoltità*, pues Doderer confunde el acto de plasmar una experiencia vivida con el egocentrismo o el narcisismo.

Al otro lado de Europa figuran dos escritores cuya la lectura no fue del todo provechosa para Bazlen: Paul Goodman y William Gaddis, ambiciosos como Musil, con la energía, la vitalidad y el deseo de construir ese «mondo vivissimo» ya aludido, pero quienes, ante los ojos exigentes del *bracco letterario triestino* [*sabueso literario triestino*] —como acostumbra llamarlo Ricca (2009)— no salieron del todo triunfantes. Con la novela de Goodman, *The Empire City* (1959) (598 páginas de las cuales le quedaron por leer 300, apenas hojeadas), Bazlen fue más generoso: habla de ella como un libro *único* de la *otra* cultura americana que no pertenece ni a la del optimismo estúpido que cree en las formulitas prefabricadas para resolver problemas, ni a aquella «democratico-puritano-ginnastica dei libri che Washington infiltra tramite l’Ucis» [democrático-puritano-gimnástica de los libros que Washington infiltra a través del USCIS], ni mucho menos a esa otra «delle facilonerie criminalsexualdecadenti pre e post-guerra coreana che vanno per la maggiore» [de las facilonerías criminalsexualdecadentes pre y post-guerra coreana que tanto éxito tienen] (Bazlen, 2013, p. 294; p. 296). Si bien los motivos parecen bastar para aceptar la publicación sin más, Bazlen termina dando el sí por razones no-editoriales: «Ho il sospetto che si tratti di un brutto libro [...]. Ma è un nostro buon amico, e chiudergli la porta in faccia mi imbarazza» [Tengo la sospecha de que se trate de un libro feo [...]. Pero es un buen amigo nuestro y cerrarle la puerta en la cara me avergüenza] (p. 296). En cuanto a *Los reconocimientos* (1955) de Gaddis (1376 páginas), en la página 35 Bazlen no pudo más; luego intentó avanzar, esta vez hojeándolo, pero se estancó en la página 200. Entonces llegó a la conclusión extrema de «dichiarare [il] fallimento come lettore di romanzi» [declarar [el] fracaso como lector de novelas] (p. 319). Quizás le molestó la misma intención que ya había advertido en la lectura de Goodman: «l’ambizione di fare la grande somma polemica-utopica» [la ambición de hacer la gran suma polémica-utópica] (p. 296) (diferente a la ambición orgánico-anímica musiliana expuesta líneas atrás). Él, que de ambiciones utópicas americanas no entendía (ni quería entender) mucho. Tan opuesto a los lectores que nunca abandonan un libro, por malo que este sea, porque se sienten con

la responsabilidad de llegar siempre hasta el final. Él, quien evitó tanto en vida como en la literatura los finales y los buenos desenlaces porque tenían cierto sabor a eternidad.

3.3 La lengua literaria de Roberto Bazlen: *il parere di lettura perfetto?*

En la otra orilla del mar lingüístico que contiene a un «Schiffskapitän» [Capitán de barco] (De Savorgnani, 1998, p. 135) ondeando en una lengua de contacto como el *Triestinerdeutsch*, se desarrolla otra lengua que propulsa un nuevo género literario bastante particular. Ambos se nutren de múltiples elementos: el italiano —el idioma menos íntimo de Roberto Bazlen, puesto que mediante él ‘comunica’ y ‘orienta’ a un editor para que tome decisiones—, fusionado a veces con expresiones alemanas, francesas, inglesas y latinas que, para sorpresa de sus lectores y oyentes,⁵⁸ además de comunicar y orientar al lector de forma clara, hace surgir en él otras sensaciones: gracia, tono, sarcasmo, humor, insultos, enamoramientos ficcionales, padecimientos leídos-vividos y co-participación en experiencias textuales. ¿Cómo entender este fenómeno desde una óptica menos reduccionista como esa que agota las *Lettere editoriali* en la categoría de un mero epistolario? La teoría del efecto iseriana y su conceptualización del lector implícito acuden para demostrar cómo un participante implicado en el mundo abierto por el texto hace del acto de leer, no solo una abstracción mental infecunda, sino también una manifestación creativa que, puesta en una cuartilla, busca ser compartida y, por otro lado, tiene una dignidad literaria.

Para que la estética de la recepción se erigiese como una de las disciplinas más solidas en el ámbito de los estudios literarios, para que estuviese en condiciones de rescatar al lector de su pasividad y recogimiento, era necesario establecer una teoría capaz de dar vida a un nuevo receptor, más activo, a una nueva tipología de lector. Examinadas en su integridad, propuestas teóricas como las de Roman Ingarden, Felix Vodička y Wolfgang Iser, presentan grandes diferencias. Sin embargo, cuando el terreno terminológico se delimita a conceptos como «valor», «indeterminación» y «concreción», dichos autores parecen alcanzar más una conciliación parcial o una ampliación de su antecesor, en lugar de generar rupturas. El mismo Iser (1987) no niega este hecho:

⁵⁸ Alusión a las famosas y «‘leggendarie’ riunioni del mercoledì» [‘legendarias’ reuniones del miércoles]. Se cuenta que en la sede de via Biancamano (Turín), los consultores y redactores de Einaudi proponían libros para publicar, discutían proyectos en proceso de realización e ideaban nuevas colecciones. En estos encuentros nunca estuvo presente, en carne y hueso, Roberto Bazlen; su presencia estuvo mediada por la lectura en voz alta de las misivas editoriales que recibía y compartía Foà al resto de los asistentes (Riboli, 2013, p. 81).

en algún pasaje me he confrontado con Ingarden —sin embargo, menos con el fin de criticarle, sino, más bien, para aclarar, mediante la crítica, cómo debería abordarse de manera distinta el problema de interés común—. Con ello soy consciente de que Ingarden, en su investigación de cómo concretar la obra de arte literaria, sólo ha creado el nivel de discusión, lo que permite [...] ganar otras perspectivas del tema que él ha vislumbrado (p. 14).

Según Ingarden (1989) existen dos tipos de valores: a) artísticos, cuya evaluación se da «por relación a la obra literaria misma»; b) estéticos, cuya evaluación compete a las concreciones individuales del lector, «obtenidas en la actitud estética» (p. 48). Iser (1989) lo expresa en la siguiente polaridad: «la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector» (p. 149). En palabras más familiares: Roberto Bazlen dinamizó los postulados teóricos de la estética de la recepción cuando, con su disposición o «actitud estética» personal (una vida dedicada a la literatura), determinó de manera artística (con su lengua literaria: el *parere di lettura*) el destino de las obras que propuso para colecciones, que tradujo para diversas casas editoriales, que leyó, aceptó y rechazó —de una forma particular— para Einaudi y Adelphi. En consecuencia, los valores señalados no tienen por qué excluirse. Con las *Lettere editoriali* de Bazlen dichas «polaridades» se hacen difusas y, en lugar de crear dicotomías, los valores artísticos y estéticos terminan nutriéndose entre sí. De modo que al lector actual del *consulente triestino* le compete la tarea de vivificar «algo que es valioso en y por sí mismo» (Ingarden, 1989, p. 49). La experiencia literaria de Bazlen demuestra que para un lector es posible escribir literatura sin perder su esencia, sin tener que convertirse en autor. En ese sentido, es un *scrittore senza testo* al reconocer que su creación nace de lo otro, antes que de lo propio.

Felix Vodička (1989a) retoma los planteamientos de su contemporáneo [Ingarden] para señalar que las obras literarias necesitan «concretarse de manera que todas sus cualidades estéticas pued[a]n ser actualizadas», dado que sus componentes «son incompletos y exigen ser completados por la fuerza representativa del lector» (p. 61). Si la concreción es la representación que el crítico, al acercarse a una obra, pretende insertar en un determinado sistema de valores literarios —la Italia de la posguerra—, entonces se puede afirmar que en Roberto Bazlen se funden lector y crítico (pero un crítico no-ortodoxo, como ya se ha insistido). Sus valoraciones, ajenas a los métodos academicistas que aspiran alcanzar la objetividad mediante el rigor sistemático, interpretan, oxigenan y actualizan la literatura mundial; sus juicios reflejan las exigencias literarias, no solo de una época y de un país —en el que «tutto quello che non è miseria neorealista, provinciale o universitaria è Montenapoleone» [todo aquello que no es miseria neorrealista, provincial o

universitaria, es Montenapoleone] (Bazlen, 2013, p. 336)—, sino también de un individuo discrepante respecto a los movimientos literarios imperantes que él mismo ya percibía como gastados. Porque recuérdese que «el hecho de que se repita una antigua concreción [...] sin que surja una concreción nueva, es testimonio de que la[s] obra[s] ha[n] dejado de ser *parte viva de la literatura*» (Ingarden, 1989, p. 77. Énfasis añadido). Y ya se ha visto cómo Bazlen buscaba justamente eso: lo vivo.

Hasta aquí se han efectuado conceptualizaciones clave dentro de la fenomenología de la lectura desde la estética de la recepción. Ahora vale la pena preguntarse por el carácter literario que subyace en las *Lettere editoriali*. ¿Qué tipo de creador es Roberto Bazlen? ¿Cuáles serían los elementos que permitirían vislumbrar el nacimiento de una lengua literaria dentro de su universo de lector-editor? Para responder a estas preguntas es necesario dar un paso más y no dejar a Bazlen como un mero promotor de contenidos, porque igual de inquietante es saber qué sucede con el receptor cuando este dota de vida a la obra literaria. Con este propósito asiste el hermeneuta alemán Wolfgang Iser (1987), quien precisa que «Si la ciencia sobre la literatura surge en el manejo de los textos, entonces lo que nos sucede por medio del texto posee interés primordial» (p. 12).

Dicho acontecer textual no representa, en realidad, un aporte nuevo a todo lo que hasta este punto ha sido expuesto. Nada de ello es ajeno al *scrittore senza testo* presentado. Se ha podido evidenciar cómo Bazlen es transformado por lo que lee y escribe hasta el punto de circunscribir acontecimientos de su vida privada a mundos literarios desplegados ante sus ojos: creía en su Capitán como si se tratara de un ser vivo; y una de sus amigas, Lucia Drudy Demby, cuenta que él llegó a tener una relación casi uterina con su novela (influjo que ella pudo constatar cuando Bazlen le leía fragmentos de la misma) (en: La Ferla, 1994, p. 116). Iser (1987) desarrolla una concepción igual de trascendental en su teoría del efecto al plantear que «el lector implícito no posee una existencia real» sino que es una estructura inscrita en el texto (p. 64). ¿Qué significa esto? Que Roberto Bazlen, en tanto «sustrato empírico», desaparecería para dar lugar a «un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector» (p. 70). Los sentidos y comprensiones que va ganando el lector en su contacto con la obra literaria (concreciones; actos de representación desencadenados) obligan al lector a tomar un «punto de mira» (p. 65), es decir, a posicionarse respecto al mundo en el que pasó a estar implicado (p. 212).

Con todo, los actos de representación, el punto de mira, la configuración de sentidos, son para Iser (1987) apenas interacciones entre lector y texto, procesos mentales que transforman a quien lee (sin todavía conllevarlo a engendrar un nuevo objeto estético). Entonces ¿dónde trazar la frontera entre escritura de lector y escritura de autor? El teórico y hermeneuta alemán concibe un lector creador e imaginativo que reacciona ante lo que está indeterminado, ante lo no-dado; pero, más allá de procesos e interacciones mentales internas, ¿qué fabrica ese receptor-creador tocado por el efecto estético de una obra literaria constituida?

Si se piensa que ambas teorías —estética de la recepción y teoría del efecto— se desarrollaron casi que contemporáneamente a las actividades editoriales de Bazlen, esto es, desde la década de 1930 hasta la publicación de *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (1976), no es motivo de sorpresa que *i pareri editoriali* [las opiniones editoriales] de Bazlen nazcan para corroborar y ampliar los postulados teóricos ya citados. Corroborar: porque Bazlen, además de valorar la obra literaria bajo consideraciones como las de Ingarden y Vodička, realiza también concreciones individuales operando sobre espacios vacíos que necesitan ser llenados en el proceso de lectura. Ampliar: porque, por otro lado, Bazlen transita de la explicación a la experimentación del texto y trae de nuevo al espacio de la teoría y la crítica de la literatura una necesidad: rescatar el elemento único, experiencial y vivido que impele al escritor a la creación: la *primavoltità*. Elemento completamente olvidado por las corrientes señaladas puesto que temen caer en la crítica biográfica, ya superada por los formalistas (el autor no importa, importa su obra). ¡Pero *Erstmaligkeit* no es eso! No es crítica biográfica: el autor sí importa, más no por sus intenciones —para unos supuestamente unívocas— que ambicionan un lector igual a él; tampoco por la ingenua creencia de que solo quien escribe tiene la razón, nada de eso es *primavoltità*. El autor importa porque *le ha pasado algo*, porque la *necessarietà* de su escritura lo ha facultado —a él y a sus lectores— para *vivir en un mundo creado a la vez que se crea un mundo*.

Allí donde Ingarden, Vodička e Iser piensan prioritariamente las estructuras textuales y sus efectos en relación con un marco histórico de receptores que son hijos de su época, Bazlen asiste para recordarles que se están olvidando del componente experiencial, profundo, puro, vivido, íntimo, singular y no reemplazable mundo del alma en el que reposa la *primavoltità* de los *libros únicos* —primer aporte del lector creador implicado—. El segundo y más significativo aporte es el hecho de dinamizar la valoración, de esos y de otros libros, en una escritura de lector (no de autor), materializada en una cuartilla que va dirigida a un determinado editor.

El 12 de julio de 1960, Italo Calvino explica a Juan Rodolfo Wilcock —amigo de Borges, lector, traductor, escritor y poeta argentino recién llegado a Italia— en qué consiste esa particular escritura de lector:

Lei dovrebbe mandarci per ogni libro con una certa sollecitudine [...] un rapporto di circa una cartella, con tutti gli elementi che Lei pensa ci possano servire: un breve riassunto del contenuto, il Suo giudizio, notizie – se ne ha – sull'autore o sulla fortuna che il libro ha avuto in edizione originale o in altre traduzioni, eventuali previsioni sull'accoglienza che il libro potrebbe avere in Italia

[Usted debería mandarnos, por cada libro y con una cierta premura [...] un reporte de más o menos una cuartilla, con todos los elementos que usted piense nos puedan servir: un breve resumen del contenido, su juicio, noticias —si hay— sobre el autor o sobre la fortuna que el libro ha tenido en su edición original o en otras traducciones, eventuales previsiones sobre la recepción que el libro podría tener en Italia] (en: AA. VV, 2015, pp. 194-195).

Wilcock, por aquel entonces reciente colaborador de Einaudi en función de asesor para las literaturas en lenguas inglesa y española, pasa con éxito la prueba y, el 30 de septiembre del mismo año, Calvino lo elogia porque «i suoi giudizi sono molto belli e divertenti e orientano bene sui libri» [sus juicios son muy bellos y divertidos y orientan bien respecto a los libros] (p. 195). Ernesto Franco, con motivo del prefacio al libro *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991* (2015), designa este fenómeno escritural como «Ritratti e autoritratti», esto es, retratos de libros y autoretratos de lectores confesados. Los elementos enunciados por Calvino le sirven a Franco (2015) para armar el «dodecalogo del parere perfetto» [dodecálogo de la opinión perfecta] (p. vi), cuyo máximo exponente es Roberto Bazlen con su informe de lectura sobre *El hombre sin atributos*.

Pero la expresión de la lengua literaria de Bazlen es diferente a la de Wilcock y, al defender las *Lettere editoriali* como un género en sí mismo, no bastan esquemas. Con las pequeñas dosis literarias de Bazlen, los doce mandamientos de Franco (2015, pp. v-XIII) entran en un doble juego de aceptación y violación ocasionado por una escritura de lector implicado que, según la afinidad con la obra retratada, no quiere medir las debidas distancias que separan su «sustrato empírico» (Iser, 1987, p. 64) del mundo textual.

I. Una cierta premura. El consejero debe leer en un tiempo récord, otras casas editoriales están al acecho y para el director a cargo es apremiante definir el destino de la publicación lo más pronto posible. En ese sentido, al lector se le exige una agilidad intelectual desmedida. E.g. Bazlen y su pronta contestación al caso Musil —tres volúmenes leídos en dos meses (Bazlen, 2013, p. 278)—. Pero esto no es siempre así. Una de las peculiaridades de las *Lettere editoriali* es la desvergüenza de Bazlen (y el humor que de ella deriva) cuando lanza expresiones del tipo: «lo

porto con me ai Ronchi, dove lo sfoglierò un po' meno disattentamente» [lo llevo conmigo a Ronchi dei Legionari [Gorizia], donde lo hojearé un poco menos desatentamente] (p. 290), como si estuviera preparando sus futuras vacaciones con la novela *Gross ist deine Treue* (1959) de José Orabuena.

II. Reporte. Debe ser preciso, lo más exacto posible y sin dar lugar a ambigüedades. E.g. los cuatro párrafos sintéticos y bien distribuidos sobre *El libro del ello* (1923), de Georg Groddeck: quién es el autor y cuál es su aporte al campo en cuestión; qué más ha escrito y en qué consiste el libro enjuiciado; cómo fue recibida su primera publicación; qué perspectivas abre su redescubrimiento. Todo ello con la magia de un «sì» entre líneas que solo se hace explícito hasta el párrafo final: «A mio parere, va tradotto» [En mi opinión, va traducido] (Bazlen, 2013, p. 315). Mas dicha precisión tiene asimismo su contracanto en la lengua literaria de Bazlen; por ejemplo, en el hermetismo de los nueve renglones dedicados a George Bataille: «[...] è un aspirante *loup* che vorrebbe salvare capra e cavoli (ciò che è sotto la dignità di ogni vero *loup* [...])» [...] es un aspirante a *loup* [lobo], a quien le gustaría quedar bien con Dios y con el Diablo (lo cual está por debajo de la dignidad de todo lobo verdadero [...])] (p. 341).⁵⁹ Bazlen puede darse este tipo de 'licencias literarias' (la oscuridad de la frase) puesto que su reporte va dirigido a un íntimo amigo, Luciano Foà, que —se supone— entendía lo que el lector quería decir.

III. Más o menos una cuartilla. Las dimensiones de una *cartella editoriale* italiana equivalen, en una medida aproximada, al formato de márgenes «Normal» empleado por Word. En menos de una página con tales medidas, Bazlen despacha con facilidad a dos autores de suma dificultad: el todavía inédito en español *Durchbruch Zur Zukunft* (1958), del astrólogo Alfons Rosenberg, más dos libros de George Bataille: *Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte* (1945) y *La literatura y el mal* (1957). Empero, si el lector siente la necesidad de extenderse más —ora para saldar cuentas con las ideas de los autores, ora para justificar la violencia de sus palabras, ora porque la emoción y la fascinación ante el libro lo tienen en verdad hechizado—, puede llegar a gastarse entre cuatro hasta siete páginas (véanse los veredictos sobre Musil, Goodman, Dorner, Bettelheim o las hermanas Groult).

IV. Todos los elementos que usted piense nos puedan servir. Equivale a tener claridad respecto a qué es lo que quiere y necesita la casa editorial en cuestión. El lector debe preguntarse si el libro que se le ha encargado calificar cabe en las colecciones, líneas, enfoques o, en síntesis,

⁵⁹ Traducción de Ernesto Montequin.

si se acopla a las llamadas ‘políticas editoriales’ establecidas. Einaudi, por ejemplo, siempre se ha caracterizado por ser una editorial, en cierta medida, militante, política, histórica y socialmente comprometida, que le apuesta a la función social del escritor: e.g. el eje ensayístico «Lukács-Gramsci» (Ferretti, 2004, p. 368), aspecto al que Bazlen opone toda una literatura cuya expresión de unicidad experiencial —y en varios casos hasta podría decirse que divina (textos míticos, religiosos, saberes ancestrales)— relega las concepciones político-históricas a un segundo plano. Y en la narrativa, Bazlen nunca se abstuvo de marcar también su oposición a las decisiones que solían tomarse al interior de la casa editorial turinesa; así lo confirma una de las ofensas más elegantes hechas a la colección *I gettoni*, dirigida por aquel prestigioso editor —Elio Vittorini— que rechazó *Il Gattopardo* (1958), novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa sobre la que aquel inconforme lector llegó a escribir que «la pagina più brutta vale tutti i “gettoni”» [la página más fea vale más que todos los “gettoni”] (Bazlen, 2013, p. 289). Otro de los elementos que aportó Bazlen en su actividad consistió en las repetidas búsquedas de nuevos lectores cuando él, por X o Y razón, se declaraba impedido para juzgar. Así, tanto el símil (*Gattopardo / gettoni*) como las justificaciones para no leer y delegar su tarea a alguien más (lo cual, en cierta medida, rayaba en meros caprichos subjetivos), adquieren en la creación escritural de Bazlen nuevas dimensiones de lectura.

V. *Resumen*. Es perjudicial perderse en particulares, ramificaciones o detalles susceptibles de análisis. La opinión editorial se diferencia de la solapa o la reseña porque aquella no es una invitación a la lectura (etapa posterior a la aceptación del libro). No obstante, un *parere* debe fungir como sustituto de lectura y por eso el director-editor manda leer a otros. Un lector atento, sin necesidad de llegar al final, debe incluso estar en condiciones de saber intuir de qué libro se trata. Educar este tacto nacido de sospechas, saber plasmarlo en un buen resumen, es una de las cualidades más valiosas de la lengua literaria del lector antes que escritor. Mas ¿qué sucede cuando una cuartilla editorial, además de sustituto de lectura, también invita a la misma? Este valor añadido, del que muchos lectores carecen por su escritura obediente a los meros requerimientos del editor, es inherente a los informes de Bazlen (2013):

Il protagonista viene trascinato a comperarsi un bel cappotto nuovo; fa un viaggio – per andare da sua moglie, anzi da un'altra, anzi da tutti e due, anzi non si sa – durante il quale non usa il cappotto; fa, al ritorno, un autostop durante il quale una donnetta (una straordinaria figura da calci in culo che mi ha messo in uno stato di furore) gli ruba il cappotto, anzi non glielo ruba perché lui se lo fa rubare; lui si mette alla ricerca del cappotto, e quando lo trova, rinuncia, lo lascia alla donnetta, chi sa perché. Ma qualcosa è successo, il protagonista ha fatto un passo avanti, è meno stretto. Ed

anch'io, che leggevo e seguivo e non seguivo, alla fine, chi sa perché, sono diventato una persona un po' più per bene

[El protagonista es arrastrado a comprarse un abrigo nuevo; hace un viaje —para encontrarse con su esposa, o más bien con otra mujer, o más bien con las dos, o más bien no se sabe— durante el cual no usa el abrigo; al volver hace dedo en la ruta y una muchachita (una figura extraordinaria, a la que dan ganas de darle patadas en el culo y que me dejó en un estado de furor) le roba el abrigo, mejor dicho, no se lo roba porque él se lo hace robar; él se lanza a buscar el abrigo y cuando lo encuentra, renuncia a él, se lo deja a la muchachita, quién sabe por qué. Pero algo sucedió, el protagonista dio un paso hacia adelante, se volvió menos rígido. Y también yo, que leía y atendía y no atendía, al final, quien sabe por qué, me volví mejor persona] (p. 318).⁶⁰

El tono, la pasión y la gracia que el lector deposita en su resumen de *Der Mantel* (1959) — novela del escritor alemán Franz Tumlér—, el hecho de que el humor del informe sea transmisible en el tránsito de una lengua a otra (el trabajo de Montequin es, con poquísimas excepciones, irreprochable en su organicidad), la familiaridad con los personajes (el paréntesis sobre la muchachita ladrona), las incertidumbres de la escritura («anzi», «chi sa perché») que, en el fondo, obedecen a las mismas incertidumbres del señor Huemer (el dueño del abrigo) para tomar decisiones, son algunos de los rasgos de literariedad que superan por mucho el aburrimiento esquemático de una tarea exigida.

VI. Su juicio. «Sì» o «no», no hay otra alternativa posible —es lo que señala Ernesto Franco—. Y Bazlen, a veces desobediente, genera interrogantes, abre alternativas. En el anexo «a) *Lettere editoriali*: textos aceptados, rechazados e ignorados» se constata cómo, a pesar de las buenas intenciones, hay libros con los que él no se arriesga a emitir un juicio tajante (e.g. Musil) ya que son varios los puntos a evaluar y considerar (nivel literario, punto de vista editorial-comercial, asuntos personales), por lo que decir «sì» o «no» sería apresurado o hasta una falta de respeto hacia autores que a lo mejor sí se lo merecen. El lector lanza entonces respuestas del tipo: «Disposto a considerare qualsiasi controargomento» [Dispuesto a considerar cualquier contraargumento] (Bazlen, 2013, p. 283), «sono cose che pur bisognerà mettere in chiaro» [son cosas que será necesario poner en claro] (p. 310) o «Fallo leggere a chi credi» [Hazlo leer a quien creas] (p. 320). Quizá ese vacilar ante la emisión explícita de un veredicto haya sido una forma suya de recato, cierta manera de insinuar que el acto de desnudarse intelectualmente ante un grupo de editores podría resultar algo escandaloso; aunque, en otros pasajes de las *Lettere editoriali*, dicho ‘escándalo’, propio de su estilo incisivo y de su palabra provocadora, sea precisamente una de sus mayores cualidades. Surge así otra de las grandes paradojas en la lengua literaria de Bazlen.

⁶⁰ Traducción de Ernesto Montequin.

VII. Noticias. A diferencia de la crítica en boga que propugnaba la muerte absoluta del autor, Bazlen se alegraba profundamente cuando encontraba un libro que tenía una correlación íntima y directa con una experiencia vivida. Del mismo modo que se lamentaba cuando pescaba a algún escritor inteligente perdiendo los días de su existencia ante un escritorio que no entrase en contacto con el mundo de la vida. En ambos casos, él supo ofrecer noticias de orden biográfico, cultural, político, ético, comercial, etcétera, a sus diferentes editores sin perder nunca de vista esa correspondencia íntima entre en vida y escritura de lector oculto, esto es, una existencia modesta dedicada a la lectura, a la opinión y difusión de la literatura entre pares. A continuación, un ejemplo de tipo más o menos biográfico (se enmarca en la etapa de creación de una obra) sobre *The Body* (1949) del escritor londinense William Sansom:

ma mi sembra molto più raccapricciante il fatto che in Europa ci sia un uomo (tra infiniti altri, circa come lui) non stupido, con doti non disprezzabili, umanamente probabilmente non troppo scadente, che chi sa perché [...], passa a tavolino, per un anno intero, non so quante ore al giorno, rompendosi la testa per « creare » un barbiere alle prese col suo senso d' inferiorità davanti a un garagista. In che mondo siamo?

[pero me parece mucho más espeluznante el hecho de que en Europa exista un hombre (entre infinitos otros, más o menos como él) nada estúpido, con dotes no despreciables, probablemente no demasiado caduco humanamente hablando, que, quién sabe por qué [...], se la pasa en un escritorio, por un año entero, no sé cuántas horas al día, rompiéndose la cabeza para « crear » un barbero hundido en su complejo de inferioridad hacia un mecánico. ¿En qué mundo estamos?] (Bazlen, 2013, p. 309).

Aparte de dar información constatable, herramienta de quien tiene contactos e influencias con intelectuales de otros países —es probable que algún amigo o crítico inglés le haya contado a Bazlen cómo y cuánto tiempo tardó Sansom en escribir su novela—, llama la atención esa singularidad con que Bazlen perfila a los autores y libros que lee, lo cual obedece casi siempre al único valor de la *primavoltità* o a su no-cumplimiento.

VIII. Sobre la fortuna que el libro ha tenido en su edición original o en otras traducciones. Para no prescindir del ejemplo citado, nótese como Bazlen (2013), además de contar con información sobre el autor, está igualmente capacitado para hablar de los críticos que lo descubren en su contexto: « Sansom è una scoperta di Lehmann [...] e come tutti i narratori scoperti da Lehmann (quando scopriva poeti erano guai diversi) ha quella sensiblerie anonima basata sulla sofisticata conoscenza di quello che gli high-brow inglesi ritengono l'insondabilità della human condition » [Sansom es un descubrimiento de Lehmann [...] y como todos los narradores descubiertos por Lehmann (cuando descubría poetas los líos eran distintos) tiene esa *sensiblerie* anónima basada en el conocimiento sofisticado de aquello que los *high-brow* ingleses toman por

lo insondable de la *human condition*] (p. 308). A Bazlen no le basta con que la crítica de un país hable maravillas de sus escritores. Él, por añadidura, se toma la molestia de analizar qué y cómo escriben esos *intelectuales* —el *high-brow* es allí despectivo—. Por ende, si un libro tuvo éxito en su edición original, este solo acontecimiento no basta para insertarlo en un nuevo contexto cultural que recepciona la literatura desde otras lógicas.

IX. *Eventuales previsiones sobre la recepción que el libro podría tener en Italia.* De un lado, el equipo de una casa editorial busca insertar un libro o un autor en un determinado contexto de recepción. La cultura de un país evoluciona y los editores tiene la tarea de apostarle al desarrollo intelectual de su público a fin de que este no se estanque en las mismas premisas culturales, en los mismos valores artísticos y estéticos. El ejemplo por excelencia lo constituye la recepción de Nietzsche en la Italia de la posguerra, un país que, después del fascismo, quedó prácticamente dividido en tres grandes bloques: el marxista, el laico-liberal y el de la cultura católica (Calasso, 2013, ottobre 18, min. 7:14-8:00), bloques en los que, por razones más que evidentes, el filósofo alemán no cabía, y en medio de los cuales «fluivano oceani di cose che sfuggivano a tutti e tre» [fluían océanos de cosas que escapaban a todos tres] (min. 8:02-8:10). Publicar las obras completas de Nietzsche era para Bazlen una cuestión de pensamiento urgente y capaz de oxigenar aquel triste panorama. El rechazo por parte de Einaudi les había dado a los amigos de Adelphi la grandiosa oportunidad de lanzar *per la prima volta* «una di quelle grande cose che l'Italia aveva evitato» [una de aquellas grandes cosas que Italia había evitado] (min. 15:03-15:08). En consecuencia, la visionariedad de Bazlen —puesta al servicio de aquellos océanos alternativos que fluían y de las demás cosas que estaban por hacerse después de Nietzsche— aspiró a ver nacer nuevos lectores que, en vías diferentes a las del lector de masa, fuesen capaces de superar los establecimientos literarios precedentes o aquellos nacientes pero estériles (e.g. el neorrealismo; el anquilosamiento provincial; los casos lastimosos nacidos de la Segunda Guerra Mundial). Véase el temprano rechazo de Bazlen (en 1962, cuando pensaban publicarla en Adelphi) a quien sería la ganadora del Nobel de Literatura en 1966: «ora in Germania dovrebbe cominciare la dittatura della [Nelly] Sachs. Qui, per fortuna, non ne abbiamo bisogno» [ahora, en Alemania, debería comenzar la dictadura de la [Nelly] Sachs. Aquí, por fortuna, no la necesitamos] (2013, p. 328).

X. *Sus juicios son muy bellos.* La belleza presente en los juicios de Bazlen radica en su capacidad escritural telegráfica para transmitir su entusiasmo a un lector contemporáneo. Este, por momentos, se siente como leyendo a un amigo que le recomienda un determinado libro. Aquí la

exageración es uno de los trucos más eficaces para el estímulo de una lectura seductora. Decía Bazlen (2013) que, para él, en toda la literatura del siglo XX no existen sino dos historias de amor: la de los hermanos Ulrich y Agathe —en *El hombre sin atributos*— y la de Marie y el «padrone» —en *Marie, la del puerto* (1938), de George Simenon—. Acto seguido, bajo sugestión de Gombrowicz, declara lo siguiente: «Mi pare – ma aspettiamo che mi passi questa prima fase suggestionata – che ci metterò anche quella garantitamente antiabelardicaeloisica di Ferdydurke e Isabel» [Me parece —pero esperemos a que me pase esta primera fase sugestionada— que allí incluiré también aquella garantizadamente antiabelardoeloisíaca de Ferdydurke [Pepe] e Isabel] (p. 285). Sucede entonces que el lector encuentra la belleza del *parere* bazleniano cuando, apenas percatándose de que en una mano tiene los *Informes* y en la otra *Ferdydurke*, se ha compenetrado en el acto de leer para descifrar qué hay de particular en esa historia de amor, para experimentar el efecto del objeto estético estableciendo su propia jerarquía de romances.

XI. Y divertidos. Ofensas, afinidades, enamoramientos, (auto)ironías y contradicciones son algunos de los ingredientes que hacen de Bazlen uno de los lectores creadores más lúcidos entre sus colegas. Sus chistes, por ejemplo, distan del tono academicista que suelen adoptar personalidades tales como Delio Cantimori o Ernesto de Martino, cuyas escrituras frías y exactas parecen ajenas a la implicación anímica ofrecida por un objeto estético. Ellos, y otros tantos que se ciñen al dodecálogo de Franco, no suelen dejar espacio para la risa y el goce. La diversión parece, en el caso de algunas opiniones editoriales, una sensación extraña justamente porque es evocada por palabras tan aterradoras como ‘informe’ o ‘rapporto’, este último «termine quasi militare» [término casi militar] (Franco, 2015, p. VI). Pero no se trata de inculparlos. Ellos no escribieron pensando en que iban a ser leídos por un público lector no-especializado. Con todo, y aun sin saber que correría la misma suerte de tantos otros lectores ocultos, Bazlen quiso escribir distinto; cuando se veía obligado a nombrar corrientes, escuelas o movimientos, no perdía ocasión para divertir a sus remitentes. Véanse las palabras con las que inicia su opinión sobre la ya aludida novela de Tumler:

Sembra una contraddizione: è un romanzo tedesco di questi ultimi anni, e nonpertanto è leggibile. Anzi, più che leggibile: è l'unico *nouveau roman* decente non soltanto della Germania; ha una sostanza, una decenza e un'armonia come non l'hanno nemmeno i *nouveaux romans* più vistosi della Francia»

[Parece una contradicción: es una novela alemana de estos últimos años, y sin embargo es legible. Mejor aún, más que legible: es la única *nouveau roman* decente no solo de Alemania; tiene una sustancia, una decencia y una armonía como no la tienen ni siquiera las *nouveaux romans* más vistosas de Francia (Bazlen, 2013, p. 317).

Así pues, lectores más emparentados con la lengua literaria de Bazlen, serían, por ejemplo, Franco Lucentini, quien, para emitir un veredicto sobre un libro, a su juicio insoportable, terminó creando un pequeño acto de dos páginas en las que dos personajes, «auteur» y «lecteur», dialogan a manera de una puesta en escena teatral en la que el primero va aburriendo progresivamente al segundo mientras le cuenta de qué trata su libro. Al final, entra en escena el jovial Lucentini con su rotunda y seca respuesta, tan punzante como solía serlo el mismo Bazlen: «Absolument pas» [Absolutamente no] (en: AA. VV, 2015, p. 140) y a quien se le da de manera muy natural pasar de lo cómico a lo fatídico.

XII. *Y orientan bien respecto a los libros.* El culmen del dodecálogo es la sumatoria de los once puntos precedentes. Bazlen era, como se dice en italiano, un *seminatore di confusioni* [sembrador de confusiones]. Ya La Ferla (1994) había advertido respecto al hecho de poner en aprietos a sus editores en lugar de orientarlos para tomar decisiones (p. 62). Si en algunas ocasiones lo hace de manera impecable y directa, sin perder de vista el enfoque de la casa editorial, como por ejemplo: «Per gente che crede all’ambiente, e non vede la psiche, o viceversa, direi che non ha scopo perdere tempo» [Por gente que cree en el ambiente y no ve la psique, o viceversa, yo diría que no tiene sentido perder el tiempo] (Bazlen, 2013 p. 325); en otras termina generando incógnitas, dejando así cierto suspense en la atmósfera puesto que él mismo está un poco perdido en una escritura ajena: «un’opera [...] che mi disorienta, che non so da che parte prendere, di cui non so cosa farmene, ma di cui so che, una volta, bisognerebbe fare qualcosa» [una obra [...] que me desorienta, que no se por dónde tomar, con la cual no sé qué hacer, pero de la que sé que, en algún momento, se necesitaría hacer alguna cosa] (p. 340), transmitiendo a su lector ese extravío —en esta última cita, Bazlen se está refiriendo a *Un cuervo de todos los colores*, de Claude Signolle.

Es significativo que, en las últimas décadas, ciertas casas editoriales (Einaudi y Adelphi, en Italia; La Bestia Equilátera en Argentina) hayan comenzado a pensarse el papel del lector creador y su relación con la escritura. Algunas de esas publicaciones —entre las que podrían destacarse *I libri degli altri* (1991) de Calvino, *Cento lettere a uno sconosciuto* (2003) de Calasso o *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991* (2015)— llegan a última hora en comparación con la primera publicación de las *Lettere editoriali* (1968), a solo tres años de la muerte de Bazlen. Para el lector del español, el cuadro es todavía más desconsolador: los *Informes de lectura* (2012) traducidos por Montequin se publican demasiado tarde, de ahí la extrañeza que

pueda experimentar un lector contemporáneo al sentir que se habla de un nuevo género literario menor y singular.

La expresión de la lengua literaria de Roberto Bazlen, su manera de escribir y de pensar los problemas estéticos, así como la consecuencia de que un lector se sienta atraído por un libro al leer alguna de aquellas opiniones positivas, son justificaciones suficientes para creer que en tales dictámenes no radica una mera diligencia de orden editorial-laboral. En todo caso, si fuesen necesarias más razones, podrían añadirse, a manera de cierre, unas últimas dos:

1. La sensación de que se está leyendo a un par: a un lector, no al autor de una obra.
2. La confusión que causa el pensar qué se está leyendo: ¿una opinión de carácter privado, una invitación abierta a una determinada lectura?

Confusión y sensación son sinónimos de extrañamiento. Y el extrañamiento y sus efectos (lectores implicados que viven y se compenetran con el texto) son el síntoma más bello que despierta toda auténtica literatura. La sensación se justifica con elementos textuales, experimentando los efectos de Bazlen al cerrar sus *Lettere editoriali* o *Informes de lectura* (el mismo título en ambas lenguas es ya ambiguo: ¿cartas o informes?) para ir de inmediato a una librería o biblioteca. La confusión produce cierto consuelo. Tanto en Italia como en Latinoamérica apenas se está comenzando a hablar de este género de singularidad. Por un lado, a veces se lee a Bazlen como si sus opiniones pertenecieran al reino de la solapa, a la fisonomía de un libro valorado que todavía no ha sido publicado. Manifiesta Calasso (2007) que «La solapa es una forma literaria humilde y difícil, que espera todavía quien escriba su teoría y su historia» (p. 15). ¿Qué tan alejado estuvo Bazlen de esa forma literaria humilde y difícil de la que nadie, hasta ahora, ha hablado? Por otro lado, un importante crítico mexicano, fascinado tras la lectura de los *Informes* de Bazlen, llegó a afirmar que «Si la solapa pertenece al dominio de las virtudes públicas, el informe de lectura o dictamen se origina en los vicios privados. Entre una y otro se encuentra el género literario perfecto» (Domínguez Michael, 2014, párr. 9). ¿Qué son entonces las llamadas *Lettere editoriali* de Bazlen? ¿El *parere di lettura perfetto* del que habla Franco o el género literario perfecto del que habla Domínguez Michael? ¿Cómo podría llamársele a dicho género? La lengua literaria de un lector verdaderamente implicado, el nuevo género de una *primavoltità* inefable.

Conclusiones

El *scrittore senza testo* algo tiene de «poeta sin escribir poemas» (Altenberg, 1997, p. 37), de «scrittore che non scrive» (De Savorgnani, 1998), de «escritor sin libros» que, para algunos, parece preanunciar «el verdadero final de la literatura» (Vila-Matas, 2000, p. 11). Sin embargo, no es este el énfasis por el que se ha optado al momento de contener a Roberto Bazlen bajo el concepto propuesto. Cuando Roberto Calasso titulaba los cuadernos personales y los artículos italianos dispersos de su amigo «Bobi» bajo el rótulo «Note senza testo», probablemente tuviera en mente una idea muy similar a la del ya olvidado filósofo colombiano, Nicolás Gómez Dávila, cuando escribía, no sus aforismos, sino sus «tocchi cromatici di una composizione *pointilliste*» [«toques cromáticos de una composición “pointilliste”»] (2001b, p. 13; 2001a, p. 10). Es evidente —como el lector podrá apreciar en el anexo «Del Cuaderno P»— que Bazlen escribía escolios a textos implícitos y estos, muchas veces, sobrepasaron las dimensiones del libro físico porque también el mundo y la cultura se habían convertido en texto. Una relación bastante seductora, pero que no corresponde al *scrittore senza testo* que no publica y, en cambio, se oculta; a ese ser individual y altruista a la vez, cuya obra no fue un libro sino su vida, atravesada por tres experiencias filológicas compartidas.

Elegir a Roberto Bazlen como sujeto protagonista para una tesis de pregrado es una idea que, con total seguridad, lo habría disgustado mucho. Él no escribió más que para dialogar consigo mismo. Y así como disfrutaba posicionarse sobre ciertos temas para rebatirlos, la lectura de sus apuntes creativos deja un sabor a búsqueda que invita también, a sus reducidos lectores, a tomar posición para contradecirlo y, por qué no, para encontrarlo y volver a dialogar. «Entdecke mich, bevor ich ganz zerfalle» [Encuéntrame, antes de que yo me hunda completamente], susurra en uno de sus poemas (en: La Ferla, 1994, p. 181) que parece invitar, justamente, a descubrirlo. En ese proceso de descubrimiento he procurado transformarme también en lector, traductor y editor (con las debidas distancias), optando, en esta ocasión, por no escribir una monografía sobre un Autor y su Obra. Era el momento de saldar cuentas con un entorno académico que celebra con orgullo los lanzamientos y las fiestas del libro (iniciación de nuevos escritores) pero que no tiene todavía una historia de la edición literaria de su país; que promueve la proliferación de autores nacionales, pero que ignora y no explica cómo, por quién y por qué llegó aquí el extranjero; que enseña a leer *para* (escribir, enseñar, pulir, mejorar), en lugar de *ser* leyendo sin necesidad de materializar.

Con el Bazlen-lector salen a la luz las singularidades de ese ser que, no queriendo imitar lo que encuentra en otras escrituras, busca retribuir al objeto estético aquello que lo ha atravesado: lecturas enriquecedoras y efectos experienciables que desean compartirse. Empero, lo hace desde otras modalidades menos pretenciosas que el libro, por ejemplo, mediante las charlas con amigos y editores, a través de sus apuntes personales y de sus *pareri di lettura* marcados por el humor, la *originalità* —leer en lengua original, así como identificar ecos, semejanzas, imitaciones y/o renovaciones respecto a obras precedentes—, la búsqueda de novedades, el caos como principio regulador del arte (no los cálculos ni las rutas trazadas con antelación), aquello que nace de una experiencia vivida, profundidad y honestidad (De Savorgnani, 1998, pp. 88-93). A su vez, con la prudencia que aconseja Giulia de Savorgnani (1998), los «lettori ‘attivi’» [lectores ‘activos’] de Bazlen han de ser curiosos y estar dispuestos a aventurarse en la exploración de significados ocultos, pero, al mismo tiempo, siendo tan discretos como para saber respetar y apreciar sus misterios (p. 124). He ahí el verdadero placer de leer y analizar las *Lettere editoriali*: la certeza de que detrás de lo parcialmente concretado quedan todavía las incertezas de un aura (un nuevo género) misteriosa.

Del Bazlen-traductor se infiere que, a su limitado período de actividad más o menos oficial (Einaudi), se aunó el deseo de encontrar un goce más continuo y productivo con la lengua italiana: «mandami un libro che mi faccia venir voglia di tradurlo bene; o almeno un libro che non mi faccia far fatica. Far vera fatica per esser costretti a tradurre non bene un libro che non si approva, è troppo sterile» [mándame un libro que me haga venir el deseo de traducirlo bien; o por lo menos un libro que no me fatigüe. Crear verdadera fatiga para estar constreñido a traducir no muy bien un libro que no se aprueba, es demasiado estéril] (carta a L. Foà, 11 de diciembre de 1957. En: Riboli, 2013, p. 176). Así, la buena voluntad de querer traducir bien textos menos antipáticos, es frenada por las necesidades de una casa editorial que no fue del todo compatible con los verdaderos gustos de Bazlen. No quedó pues otra alternativa que poner en contacto libros y personas. Los buenos tiempos (Astrolabio, Guanda, *Prospettive U.S.A.*) ya habían pasado y no se repetirían del todo en Einaudi sino a través de uno que otro suceso más o menos gozoso: la auto-traducción o solo si se le daba al traductor ayudante el secreto placer de ver sobre el papel su enigmático pseudónimo.

El Bazlen-editor/contraeditor permite entender que cada libro, texto o poema requiere un proceso de valoración según su importancia, primero individual-experiencial partiendo de las

sensibilidades que esa obra en particular pueda llegar a despertar en un sujeto lector; segundo, observando cómo esa obra se inserta profundamente en «un'ampia prospettiva culturale» [amplia perspectiva cultural] (La Ferla, 1994, p. 64), es decir, en un sistema de valores literarios. Asimismo, dicho rol permite pensar que la *editoria* compete tanto al ámbito institucional, profesional y laboral, como al de los círculos cotidianos de la amistad. Estimular la creación de un poema, sugerir palabras, sonidos, atmósferas y temas, incluso poner en orden los textos de un muerto (sin todavía lanzarlos a imprenta), también es editar. Los italianos llaman a todo esto *editoria* para así distinguir el oficio integral de un mero producto físico ya terminado (*edizione*). En español, la palabra 'editoría' —no como extranjerismo en cursiva, sino tildada, nacida de nuestra lengua— no existe, solo existe la edición. Indicio preocupante, porque las lenguas reflejan las costumbres y prácticas culturales de un pueblo, en este caso, de uno que solo concibe las funciones mecanizadas del *homo faber*. Llegamos entonces a un punto en el que se piensa qué sería más pertinente, si nombrar con nuevas palabras o dotar con nuevos sentidos aquellas con las que ya nombramos.

La propuesta de un valor supremo, la *primavoltità*, receptáculo de una jerarquía de temas bazleniana, más que un acto de canonización estético-literario, consiste en que vida y literatura (que para Bazlen (2013) debía ser el rechazo de la idealización, de los clichés y la búsqueda de «chimiche nuove» (p. 280) en condiciones de dar nuevos sentidos a una época) puedan llegar a fundirse en una sola cosa del diario acontecer humano. Este, para no tornarse monótono y carente de sentido, debe encontrar en los cimientos de las culturas, visibles y ocultas, los fundamentos más apremiantes de la existencia. Algo muy parecido a lo que pensaba Clarisse, la amiga íntima de Ulrich, el hombre sin atributos:

Se trataba en este caso de la necesidad de que el comportamiento pasivo, meramente intelectual y sensible del hombre contemporáneo, fuese sustituido nuevamente por «valores»; la inteligencia contemporánea no había dejado en parte alguna un punto de apoyo, y sólo la voluntad —y en caso necesario, la violencia— podía ya, por consiguiente, *crear una nueva jerarquía de valores* en la que el hombre encontrara un principio y un fin para su vida interior (Musil, 1973, p. 222. Énfasis añadido).

La asimilación de la escritura musiliana (jerarquía de valores humanos → jerarquía de temas literarios) se hace manifiesta. En los juicios de Bazlen quizás se encuentren la voluntad y la violencia (pero una distinta a la que alude Clarisse, es decir, una violencia cuyo único artefacto resulta ser la palabra irreverente) de esa *nueva jerarquía de valores*, de la que en esta monografía se ha destacado, por encima de todo, la *primavoltità*: valor estético-experiencial que pasó de ser

indeterminado (aislado en las *Note senza testo*) a ser concretado (puesto en diálogo con las *Lettere editoriali*). De la jerarquía de temas se abrieron tres senderos que tampoco habían sido representados: *mundo/cultura del alma*, *enfermedad* e *irreverencia*.

Ahora bien, en lo tocante al marco teórico y conceptual, cuando se abordó el problema de la «concreción» de la obra literaria, Felix Vodička (1989b) llegó a precisar lo siguiente:

Al emplear en el resto de nuestras explicaciones el término de *concreción* acuñado por Ingarden, lo haremos con un significado algo modificado. Con este término designaremos en general el reflejo de la obra en la conciencia de aquéllos para los que esa obra constituye un objeto estético. El término «objeto estético» queda así reservado a la teoría general del arte, mientras que el término concreción indica la configuración concreta de una obra determinada que es objeto de la recepción estética (p. 68).

En ese sentido, el ‘llenado’ de los espacios de indeterminación a través de concreciones desencadenó una doble operación: la doble concreción. Primero, detectando mediante la *primavoltità* cuáles fueron las rutas interpretativas de Bazlen como lector creador, es decir, un lector implicado que actualizó determinadas obras literarias mediante sus dotes intelectuales (en un sentido creativo y de difusión: un intelectual que integra múltiples conocimientos, un puente entre las culturas). Segundo, entendiendo que, como investigador y lector de las *Lettere editoriali*, he procurado llenar los espacios vacíos, indeterminados y oscuros que dejó Roberto Bazlen en una correspondencia para entendidos (Luciano Foà, Sergio Solmi, Daniele Ponchiroli). Es innegable entonces que, en el proceso de escritura, las intenciones de un ‘autor’ de opiniones editoriales, que ahora están siendo leídas como literatura, han obviado otras cosas que el lector contemporáneo, en su interacción con el texto, siente que necesita actualizar para alcanzar una mayor comprensión de los encriptados juicios de Bazlen —con mayor razón cuando, como investigador, uno se siente destinatario tardío de sus recomendaciones de lectura—. En pocas palabras: *Lettere editoriali* es un libro que constituye un objeto estético en la conciencia lectora contemporánea.

Manuela La Ferla (1994) dice que a los juicios negativos de Roberto Bazlen corresponde, muchas veces, la sucesiva carencia de la edición einaudiana (p. 65). Aquí no se ha podido verificar la veracidad de tal afirmación ya que, en las *Lettere editoriali* publicadas (en las inéditas ha de ser distinto), eso solo lo atestigua el caso de *El vino del estío* de Bradbury, rechazado por Bazlen para Einaudi y publicado muchos años más tarde por Mondadori (en 1985). Seis de los veredictos einaudianos corresponden a incertidumbres, pues los «sì» explícitos allí (en el período Einaudi) son diecinueve. Por ende, mejor podría decirse que a muchos de los juicios positivos de Bazlen corresponde la sucesiva carencia de la edición einaudiana y su posterior acogida adelphiana (o en

otra casa editorial); así lo atestiguan los casos de: Sologub, Lampedusa, Hedayat, Jouve, O. Brown, Dorner, Hamsun, Shattuck, Groddeck, Tumler y Burney. En las *Lettere editoriali* los dos únicos «sì» de Bazlen acogidos por la casa editorial turinesa fueron Gombrowicz y Blanchot. En virtud de ello resulta necesario un trabajo más amplio en el que se analice la correspondencia inédita para así verificar que tan influyentes fueron los demás juicios, necesidad igualmente válida para el período de Adelphi, casa editorial en la que otros tantos autores, aprobados con entusiasmo, fueron ignorados.

Los aportes de esta investigación al campo de estudios filológicos obedecen a los resultados que arroja una publicación fundamentada en una selección del gusto europeo. Los *Scritti* son apenas una selección ideada por Luciano Foà y Roberto Calasso para su publicación en Adelphi. Las literaturas y poéticas ancestrales, africanas, orientales y latinoamericanas están ausentes en las *Lettere editoriali*, a pesar de que Valeria Riboli (2013) ya demostró que Bazlen habló a sus amigos editores del *Popol Vuh* (p. 192), del «autore negro, non primitivo» [autor negro, no primitivo] Ferdinand Oyono (p. 153), del tibetano Jetsun Milarepa (p. 192), de Carlos Drummond de Andrade (p. 205) y de Jorge Luis Borges (p. 142). Quede en claro que Roberto Bazlen es mucho más que Europa y que, con seguridad, una revisión directa a los archivos italianos arrojaría resultados todavía más enriquecedores.⁶¹

Soy consciente de que las asociaciones entre Adelphi y la literatura colombiana llegan demasiado tarde. No obstante, resulta gratificante toparse apenas con dos escritores colombianos en un catálogo tan selecto y exquisito que, desde su creación, ha sido sustentado por valores estéticos pensados con franqueza y continuidad (antes Foà-Bazlen, ahora Calasso). Esos escritores son: el ya citado reaccionario, irreverente, solitario, auténtico, erudito y desconocido Nicolás Gómez Dávila; y el artífice de un gaviero y de un capitán de Trump Steamer que se aparecieron ante mis ojos como parientes lejanos del capitán de barco de Bazlen: Álvaro Mutis. Un verdadero lector crítico bien sabrá hacerles justicia en futuras investigaciones.

⁶¹ En la actualidad, los investigadores residentes en Italia podrían tener acceso a varios epistolarios (más de carácter editorial que íntimo) gracias a la aparente disponibilidad de los archivos almacenados en las casas editoriales Einaudi, Bollati Boringhieri y Adelphi (las dos primeras en Turín, la última en Milán), del Archivio Storico Olivetti (en Ivrea), de los archivos de la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (en Milán) y de la Università degli Studi di Milano.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2015). *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*. Torino: Einaudi.
- Adelphi (2017). *Catalogo 2017*. Milano: Adelphi. Recuperado de <https://goo.gl/sdVpkD>
- Agamben, G. (2007). El origen y el olvido. En *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (pp. 249-306). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Altenberg, P. (1997). *Páginas escogidas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Ara, A. & Magris, C. (2007). *Trieste. Una identidad de frontera*. Valencia: Pre-Textos.
- Battocletti, C. (2017). *Bobi Bazlen. L'ombra di Trieste*. Milano: La nave di Teseo.
- Bazlen, R. (1996). *El capitán de altura*. Madrid: Trama.
- Bazlen, R. (2012). *Informes de lectura / Cartas a Montale*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Bazlen, R. (2013). *Scritti*. Milano: Adelphi.
- Belpoliti, M. (2016). I fratelli della luna nuova. En K. Budani y L. Timoteo (eds). *Adelphi. Editoria dall'altra parte* (pp. 55-60). Roma: Oblique Studio. Recuperado de <https://goo.gl/qWqDaQ>
- Bentivegna, D. (2004-2005). Las lenguas de lo otro. Fuerza y debilidad en la poética de Juan Rodolfo Wilcock. *Filología XXXVI-XXXVII*, pp. 123-137.
- Bettelheim, B. (1973). *El corazón bien informado: la autonomía en la sociedad de masas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Biagi, D. (2007). Introduzione. En *Il dio di carta: vita di Erich Linder* (pp. 5-6). Roma: Avagliano.
- Brown, N. O. (1980). *Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- Burney, C. (1984). *Cella d'isolamento*. Milano: Adelphi.
- Calasso, R. (2007). *Cien cartas a un desconocido*. Barcelona: Anagrama.
- Calasso, R. (2013a). Da un punto vuoto. En *Scritti* (pp. 13-20). Milano: Adelphi.
- Calasso, R. (2013b). Notizie sui manoscritti. En *Scritti* (pp. 393-397). Milano: Adelphi.
- Calasso, R. (2013c). *La marca del editor*. Barcelona: Anagrama. Recuperado de <https://espapdf.net/book/la-marca-del-editor/>
- Calasso, R. (2016). Il giorno in cui tutto cominciò e come abbiamo continuato. En K. Budani y L. Timoteo (eds). *Adelphi. Editoria dall'altra parte* (pp. 11-12). Roma: Oblique Studio. Recuperado de <https://goo.gl/qWqDaQ>
- Calvino, I. (1994). *Los libros de los otros. Correspondencia (1947-1981)*. Barcelona: Tusquets.
- Conde Muñoz, A. (2009). Dal golfo luminoso alla montagna (U. Saba). *Cuadernos de Filología Alemana I*, pp. 89-106.
- D'Amelio, D. (2017). A century of connections in historic cafes. *il bollettino* 6, pp. 66-73. Recuperado de <http://www.generali.com/info/download-center/publications/il-bollettino>
- D'Orsi, A. (1998). FRASSINELLI, Carlo. En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Recuperado de http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-frassinelli_%28Dizionario-Biografico%29/
- De Savognani, G. (1998). *Bobi Bazlen. Sotto il segno di Mercurio*. Trieste: Lint.
- Del Giudice, D. (1983). *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi.
- Del Giudice, D. (1986). *El estadio de Wimbledon*. Barcelona: Anagrama.

- Dell'Anna Ciancia, E. (1999). Nota della traduttrice. En *Elsi, la strana serva* (pp. 119-121). Milano: Adelphi.
- Domínguez Michael, C. (2014). Bazlen: informes de lectura. *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/bazlen-informes-lectura-0>
- Dorner, A. (1958). Preface. En *The Way Beyond 'Art'* (pp. 13-19). New York: New York University Press.
- Einaudi (2015). *Per l'università. Segnalazioni del catalogo Einaudi 2015*. Torino: Einaudi. Recuperado de <http://www.einaudi.it/cataloghi>
- Einaudi (2017). *Einaudi aprile 2017*. Torino: Einaudi. Recuperado de <http://www.einaudi.it/cataloghi>
- Ferretti, G. C. (2004). *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- Forn, J. (2015). Las piernas de Dora Markus. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-278306-2015-07-31.html>
- Franco, E. (2015). Prefazione. Ritratti e autoritratti. En *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991* (pp. v-XIII). Torino: Einaudi.
- Gombrowicz, W. (2014). *Ferdydurke*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Gómez Dávila, N. (2001a). *Escolios a un texto implícito. Selección*. Bogotá: Villegas.
- Gómez Dávila, N. (2001b). *In margine a un testo implicito*. Milano: Adelphi.
- Gutiérrez Girardot, R. (1996). *Moriré callando. Tres poetisas judías: Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs*. Barcelona: Montesinos.
- Hedayat, S. (1992). *La lechuza ciega*. Madrid: Siruela.
- Ingarden, R. (1989). Concreción y reconstrucción. En R. Warning (ed). *Estética de la recepción* (pp. 35-53). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Iser, W. (1989). El Proceso de Lectura. En R. Warning (ed). *Estética de la recepción* (pp. 149-164). Madrid: Visor.
- La Ferla, M. (1994). *Diritto al silenzio: vita e scritti di Roberto Bazlen*. Palermo: Sellerio.
- La Repubblica. (2011). *Dizionario italiano*. Recuperado de <http://dizionari.repubblica.it/italiano.php>
- Magris, C. (junio de 1993). Los lugares de la escritura: Trieste. *Revista de la Universidad de México* 509, pp. 4-6. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13794/15032
- Mattioni, S. (1971). *Palla Avvelenata*. Milano: Adelphi.
- Montale, E. (1984). *Tutte le poesie*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Montale, E. (junio de 1993). Recuerdo de Roberto Bazlen. *Revista de la Universidad de México* 509, pp. 20-21. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13799/15037
- Musil, R. (1973). *El hombre sin atributos. Volumen III*. Barcelona: Seix Barral.
- Nietzsche, F. (1994). Prólogo. En *Aurora* (pp. 27-33). Madrid: M. E.
- Pittoni, A. (1968). La città di Bobi. En *L'anima di Trieste* (pp. 89-94). Firenze: Vallecchi.
- Pron, P. (2010). *Los demonios: 31 notas para un ensayo*. *Quimera* 314, pp. 12-17.
- Rebay, L. (1969). I diàspori di Montale. *Italica* 46 (1), pp. 33-53. <https://doi.org/10.2307/478019>

- Rebay, L. (1984). Un cestello di Montale: Le gambe di Dora Markus e una lettera di Roberto Bazlen. *Italica* 61 (2), pp. 160-169. <https://doi.org/10.2307/479327>
- Riboli, V. (2013). *Roberto Bazlen editore nascosto*. Roma: Collana Intangibili, Fondazione Adriano Olivetti. Recuperado de http://www.fondazioneadrianolivetti.it/publicazioni.php?id_publicazioni=257
- Riboli, V. (2016). Roberto Bazlen, consulente di lungo corso. En K. Budani y L. Timoteo (eds). *Adelphi. Editoria dall'altra parte* (pp. 152-156). Roma: Oblique Studio. Recuperado de <https://goo.gl/qWqDaQ>
- Ricca, A. (2009). *Roberto Bazlen e Il capitano di lungo corso: una proposta di analisi*. Pisa: Università degli Studi di Pisa.
- Ricca, A. (2013). I disegni di Roberto Bazlen: materiale clinico e strumento critico. *Letteratura e Arte* 11, pp. 53-62.
- Rolin, O. (1991). Triste Trieste. *Debats* 38, pp. 4-7.
- Shattuck, R. (1975). Alfred Jarry. En *Ubú, Rey* (pp.15-55). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Solmi, S. (2012). Nota. En *Informes de lectura / Cartas a Montale* (pp. 11-14). Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Spitteler, C. (1983). *Imago*. Bogotá: Orbis.
- Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/198886780/VILA-MATAS-Bartleby-y-compania>
- Vila-Matas, E. (mayo 3 de 2008). El factor Stuparich. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2008/05/03/babelia/1209772221_850215.html
- Vivas Hurtado, S. (2014). *Contra editores*. Medellín: Ediciones UNAULA.
- Vivas Hurtado, S. (2015). *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabas.
- Vodička, F. (1989a). La estética de la recepción de las obras literarias. En R. Warning (ed). *Estética de la recepción* (pp. 55-62). Madrid: Visor.
- Vodička, F. (1989b). La concreción de la obra literaria. En R. Warning (ed). *Estética de la recepción* (pp. 63-80). Madrid: Visor.
- Voghera, G. (1980). Ricordo di Bobi (Roberto Bazlen). En *Gli anni della psicanalisi* (pp. 171-189). Pordenone: Edizioni Studio Tesi.

Referencias filmográficas

- Calasso, R. [Palazzo Ducale]. (2013, octubre 18). ROBERTO CALASSO Memoria, editoria, scrittura [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sGI7JDW0G38>
- Cristaldi, F. (productor) y Fellini, F. (director). (1973). *Amarcord* [cinta cinematográfica]. Coproducción Italia / Francia: F.C. Produzioni / P.E.C.F. (Productions et Editions Cinématographiques Françaises SARL).

Anexos

a) *Lettere editoriali*: textos aceptados, rechazados e ignorados

Las tablas que aparecerán a continuación fueron creadas a partir de una selección semi-integral de las *Lettere editoriali*. Estas comprenden, en su totalidad, cuarenta cartas escritas por Roberto Bazlen entre 1951 y 1964, casi todas dirigidas a Luciano Foà, inicialmente para Einaudi (1951-1962); y en un segundo momento para Adelphi (1962-1964). «Uniche eccezioni sono tre lettere a Daniele Ponchiroli che dopo Foà, dall'autunno del 1961 alla primavera del 1962, farà da tramite con Einaudi, e altre quattro a Sergio Solmi, private, ma sempre inerenti a questioni letterarie» [Únicas excepciones son las tres cartas a Daniele Ponchiroli, quien, después de Foà, desde el otoño de 1961 a la primavera de 1962, hará de intermediario con Einaudi; y otras cuatro a Sergio Solmi, privadas, pero siempre inherentes a cuestiones literarias] (La Ferla, 1994, p. 63).

La información acerca de las publicaciones de las obras en cuestión ha sido recuperada del índice bibliográfico ubicado al final de las *Lettere editoriali*; del libro *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*; y de los catálogos de Giulio Einaudi Editore y Adelphi Edizioni, disponibles en los sitios web de las respectivas casas editoriales.

Período Einaudi: 1951-1962 ¹							
Fecha de la carta editorial	Autor	Obra ²	Género	Sí ³	No	? ⁴	Título (Año de publicación) / Ciudad: Editorial
12/6/1951	Robert Musil	<i>El hombre sin atributos</i>	Narrativa			X	<i>L'uomo senza qualità</i> (1957-1962) / Torino: Einaudi
28/4/1954	Fëdor Sologub	<i>Un pequeño demonio</i>	Narrativa	X			<i>Il demone meschino</i> ⁵ (1965) / Milano: Garzanti

¹ Las casillas «Sí», «No» y «?» corresponden al veredicto de Roberto Bazlen, no al de la casa editorial propiamente dicha. La resolución de esta última puede ser constatada con los datos de la categoría «Título (Año de publicación) / Ciudad: Editorial», en ella, el color gris indica que la obra no fue publicada por la casa editorial de la tabla, mientras que el blanco significa total ausencia de información respecto a la publicación de esa obra en lengua italiana.

² Con el fin de familiarizar al lector hispanoparlante, se han puesto los títulos de las obras siguiendo su primera traducción al español. Los títulos de los cuales no se ha hallado registro alguno de traducción en esta lengua se han dejado en su idioma original.

³ Aplica también cuando se aprueba la publicación parcial de un autor u obra. En estos casos, se ha hecho la precisión mediante una nota al pie.

⁴ El signo de interrogación refleja cierta toma de distancia con relación a la obra leída y equivale a posturas como: no sé, denme contraargumentos, busquen a otro lector que pueda darles un juicio más objetivo, no me hago responsable en términos editoriales; también hay ocasiones en las que no se expresa ningún dictamen, solo un resumen de la lectura.

⁵ La primera edición italiana de esta obra, publicada en Milán en 1921, lleva por título *Il piccolo diavolo* (La Ferla, 1994, p. 68). Es probable que esta sea la versión leída por Bazlen a inicios de 1930 (Bazlen, 2013, p. 280).

22/5/1956	Alain Robbe-Grillet	<i>El mirón</i>	Narrativa			X	<i>Il voyeur</i> (1962) / Torino: Einaudi
17/6/1957	Heimito von Doderer	<i>Los demonios. Según la crónica del jefe de sección Geyrenhoff</i>	Narrativa		X		<i>I demoni. Dalla cronaca del capo-sezione Geyrenhoff</i> (1979) / Torino: Einaudi
16/12/1958	Witold Gombrowicz	<i>Ferdydurke</i>	Narrativa	X			<i>Ferdydurke</i> (1961) / Torino: Einaudi
7/5/1959	Giuseppe Tomasi di Lampedusa	<i>El Gatopardo</i>	Narrativa	X			<i>Il Gattopardo</i> (1958) / Milano: Feltrinelli
1/9/1959	José Orabuena	<i>Gross ist deine Treue</i>	Narrativa			X	
9/3/1960	Sadeq Hedayat	<i>La lechuza ciega</i>	Narrativa	X			<i>La civetta cieca</i> (1960) / Milano: Feltrinelli
9/3/1960	William March	<i>The Looking-Glass</i>	Narrativa	X			
21/4/1960	Paul Goodman	<i>The Empire City</i>	Narrativa	X			
9/5/1960	Pierre Minet	<i>La Défaite</i>	Autobiogr.	X			
9/5/1960	Ray Bradbury	<i>El vino del estío</i>	Narrativa			X	<i>L'estate incantata</i> (1985) / Milano: Mondadori
2/6/1960	Pierre-Jean Jouve	<i>Le monde désert</i>	Narrativa	X			<i>Il mondo deserto</i> (1974) / Parma-Milano: Franco Maria Ricci Editore
14/7/1960	Norman O. Brown	<i>Eros y Tánatos. El sentido psicoanalítico de la historia</i>	Ensayo	X			<i>La vita contro la morte</i> (1964) / Milano: Adelphi
27/11/1960	Alexander Dörner	<i>The Way beyond «Art»</i>	Ensayo	X			<i>Il superamento dell'«arte»</i> (1964) / Milano: Adelphi
9/4/1961	Maurice Blanchot	<i>El espacio literario</i>	Ensayo	X			<i>Lo spazio letterario</i> (1967) / Torino: Einaudi
10/4/1961	André Dhôtel	<i>Le Plateau de Mazagran</i>	Narrativa	X			
1/5/1961	William Sansom	<i>The Body</i>	Narrativa			X	<i>Il corpo</i> (1951) / Milano: Garzanti
10/5/1961	Knut Hamsun	<i>Misterios</i>	Narrativa	X			<i>Misteri</i> (1931) / Milano: Sonzongo
21/5/1961	Kasimir Edschmied	<i>Der Marschall und die Gnade</i>	Narrativa	X			
4/6/1961	Roger Shattuck	<i>La época de los banquetes</i>	Ensayo	X			<i>Gli anni del banchetto. Le origini dell'avanguardia in Francia (1885-1918)</i> (1990) / Bologna: Il Mulino
8/11/1961	Georg Groddeck	<i>El libro del ello</i>	Ensayo	X			<i>Il libro dell'Es</i> (1966) / Milano: Adelphi
4/1/1962	Hilda Doolittle	<i>Bid Me to Live</i>	Narrativa autobiogr.	X			
12/4/1962	Franz Tumlér	<i>Der Mantel</i>	Narrativa	X			<i>Il cappotto</i> (1990) / Trento: L'editore
16/6/1962	Christopher Burney	<i>Solitary Confinement</i>	Autobiogr.	X			<i>Cella d'isolamento</i> (1968) / Milano: Adelphi

16/6/1962	William Gaddis	<i>Los reconocimientos</i>	Narrativa			X	<i>Le perizie</i> (1967) / Milano: Mondadori
16/6/1962	Edwin O'Connor ⁶	<i>Al filo de la tristeza</i>	Narrativa			X	

Período Adelphi: 1962-1964							
Fecha de la carta editorial	Autor	Obra	Género	Sí	No	?	Título (Año de publicación) / Ciudad: Editorial
31/8/1962	Bruno Bettelheim	<i>El corazón bien informado: la autonomía en la sociedad de masas</i>	Ensayo	X ⁷			<i>Il cuore vigile. Autonomia individuale e società di massa</i> (1965) / Milano: Adelphi
16/9/1962	Erich Neumann	<i>Krise und Erneuerung</i>	Ensayo			X	
4/10/1962	Nelly Sachs	<i>Spectaculum V.</i> ⁸	Drama		X		
5/12/1962	Marshall McLuhan	<i>Galaxia Gutenberg</i>	Ensayo	X			<i>La galassia Gutenberg</i> (1976) / Roma: Armando
18/2/1963	John Cage	<i>Silencio</i>	Ensayo	X			<i>Silenzio</i> (1971) / Milano: Feltrinelli
6/5/1963	Benoîte y Flora Groult	<i>Diario a cuatro manos</i>	Narrativa autobiogr.	X			
14/6/1963	Carl Spitteler	<i>Imago</i>	Narrativa	X			<i>Imago</i> (1970) / Torino: UTET
14/6/1963	Marcel Griaule	<i>Dios de agua</i>	Etnografía	X			<i>Dio d'acqua</i> (1968) / Milano: Bompiani
14/7/1963	Claude Seignolle	<i>Un cuervo de todos los colores</i>	Narrativa			X	
2/8/1963	Alfons Rosenberg	<i>Durchbruch zur Zukunft</i>	Ensayo			X	
2/8/1963	Georges Bataille	<i>Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte</i>	Ensayo			X	<i>Su Nietzsche</i> (1980) / Bologna: Cappelli

⁶ Se ha identificado un malentendido en el nombre del autor de *The Edge of Sadness* [*Al filo de la tristeza*] (1961). En el índice bibliográfico que cierra las *Lettere editoriali*, aparece como autor Frank O' Connor, un escritor irlandés que nada tiene que ver con el verdadero autor de la obra en cuestión: Edwin O' Connor. En la primera edición de los *Scritti* no se percataron del error en el que incurrió Bazlen: tomar por irlandés a un escritor y periodista estadounidense, cuya novela —*Al filo de la tristeza*, precisamente— le valió el Pulitzer Prize for Fiction en 1962. Autoras como La Ferla (1994, p. 65) y De Savorgnani (1998, p. 85; p. 88) parecen haber seguido solo la bibliografía de los *Scritti*, alimentando así esta confusión entre dos autores con apellidos homónimos. Solo la edición de La Bestia Equilátera —*Informes de lectura / Cartas a Montale* (Bazlen, 2012, p. 90)— corrige la errata, pero sin cuestionar, mediante alguna nota al pie, los juicios de valor y los prejuicios de Bazlen hacia la literatura irlandesa, tan injustificados en este caso.

⁷ El caso Bettelheim contiene el «sí» más restrictivo de Roberto Bazlen. *El corazón bien informado* es un libro compuesto por siete capítulos (en los que Bazlen ve, en cambio, dos libros), los tres primeros (100 págs. impublcables) abordan el problema de la autonomía del individuo en la sociedad de masas; los cuatro restantes (casi 200 págs. aprobadas por Bazlen) estructuran por sí solos «un bel libro sui campi di concentramento» [un bello libro sobre los campos de concentración] (Bazlen, 2013, p. 321).

⁸ *Spectaculum V.* (1962) es una recopilación de obras teatrales de autores contemporáneos publicada por Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. El volumen contiene, entre otras, las comedias *Eli* de Nelly Sachs y *Los días felices* de Samuel Beckett (ed. it. *Giorni felici*, in Samuel Beckett, *Teatro*, Einaudi, Torino, 1961).

		<i>La letteratura y el mal</i>					<i>La letteratura e il male</i> (1973) / Milano: Rizzoli
9/8/1963	Gerald Sykes	<i>The Hidden Remnant</i>	Ensayo	X			
28/8/1963	Thomas Samuel Kuhn	<i>La estructura de las revoluciones científicas</i>	Ensayo		X		<i>La struttura delle rivoluzioni scientifiche</i> (1969) / Torino: Einaudi
25/7/1964	Rosalind Heywood	<i>The Sixth Sense</i>	Ensayo	X ⁹			
		<i>The Infinite Hive</i>	Autobiogr.				
15/9/1964	Jeremias Gotthelf	<i>Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet</i>	Narrativa	X			

Al iniciar su lectura de las *Lettere editoriali*, el lector debe tener claro cuáles de dichos informes son estrictamente editoriales y cuáles no. Por esta razón, en el cuadro correspondiente al período Einaudi, se han omitido dos cartas bajo los siguientes criterios:¹⁰ 1. No es posible hallar en ellas, de forma explícita, obras puntuales de los autores o temas aludidos. 2. En los comentarios allí presentes solo se manifiestan gustos literarios personales dirigidos a un amigo: Sergio Solmi (no tanto como compañero de trabajo o editor). 3. Ausencia de juicios concretos —‘aprobado’ o ‘rechazado’ para su publicación— que ayuden a tomar decisiones a quienes recibían *i pareri di lettura* de los consejeros editoriales (como sí era el caso de las cartas enviadas al *segretario generale*: Luciano Foà, y al *caporedattore*: Daniele Ponchiroli). 4. El hecho de que el nombre del destinatario, hacia el final, no vaya acompañado del nombre de la casa editorial.

No obstante, así como las dos cartas excluidas cumplen con todos los criterios anteriores, en el mismo cuadro del período einaudiano figuran otras dos que, no cumpliendo con los tres primeros criterios, sí cumplen con el cuarto y último. En otras palabras: los informes de lectura, destinados a Sergio Solmi, sobre *El mirón* de Alain Robbe-Grillet y *El Gatopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, han sido incluidos en el cuadro porque el acto de emitir un dictamen sobre una obra concreta —trascendiendo, más que en las cartas excluidas, las formas de crítica ligera y subjetiva— pesa más que la mera ausencia del nombre de la casa editorial a la que, se supone, debía ir dirigida la carta.

⁹ Bazlen (2013) aprueba solo *The Infinite Hive*, es decir, la autobiografía (p. 346).

¹⁰ Las dos cartas omitidas en el cuadro del período Einaudi: 1951-1962 son:

* «Science fiction» (Bazlen, 2013, pp. 279-280). Fecha: 19 de noviembre de 1952. Dirigida a Sergio Solmi.

* «Jarry, ecc.» (Bazlen, 2013, pp. 286-288). Fecha: 8 de febrero de 1959. Dirigida a Sergio Solmi.

Esta exclusión no anula la posibilidad de que los comentarios allí presentes dejen de ser susceptibles de análisis o de diálogo con las demás valoraciones.

Basta aclarar que los períodos señalados están allí, primero, para marcar una cronología precisa; segundo, para establecer cierta diferenciación ideológica entre ambas casas editoriales (lo cual se hace de forma implícita al examinar las valoraciones y sus resultados). Por ello, en el desarrollo del capítulo sobre las *Lettere editoriali* no se ha procedido tanto desde una linealidad temporal (como sí lo hace La Ferla, 1994, pp. 63-80, transitando de Einaudi a Adelphi), pues lo que aquí interesó fue el análisis de los valores estéticos mismos. La concepción ideal de literatura en Bazlen puede rastrearse ya en sus primeras colaboraciones editoriales, la principal diferencia radica en que muchos de esos editores con quienes colaboró (desde las Nuove Edizioni Ivrea de Adriano Olivetti, pasando por Bompiani, hasta llegar a Einaudi), no siempre acogieron positivamente sus convicciones estéticas.

b) «Del Cuaderno P», de Roberto Bazlen (traducción italiano-español)

ROBERTO BAZLEN

DEL CUADERNO P

Traducción de Juan Felipe Varela García

Criterios de esta edición: Los cuadernos con las siglas C, E, N y P (en *Note senza testo*), de Roberto Bazlen, escritos originalmente en alemán, fueron traducidos y editados al italiano por Roberto Calasso. Sin embargo, hay en ellos frecuentes inserciones de palabras y frases italianas; en la presente edición, tales enunciados están encerrados entre dos llaves [{ }] en su respectiva traducción al español. Las inserciones en otras lenguas (inglés, francés, latín) se han dejado tal cual, aunque disponiendo, acto seguido, de su traducción al español entre corchetes (recurso empleado por Calasso) o mediante un llamado a la nota al pie (cuando Calasso no las tradujo).

Se acoge la traducción literal del título «Dal Quaderno P» [Del Cuaderno P] dado que la traducción alemán-italiano, en tanto selección de Calasso, da a entender que la edición en cuestión no corresponde a la integridad del cuaderno mismo.

Comillas, cursivas, espaciados, puntuación y, en general, asuntos de orden ortográfico, se han conservado tal como aparecen en la edición original: *Scritti* ([1984] 2013) (exceptuando los casos en que el traslado de una lengua a otra obliga al traductor a alterarla).* Las notas a pie de página provienen de dicha edición, a menos de que se indique lo contrario mediante la marca “(N. del T.)” [Nota del Traductor].

* Por ejemplo, en los símbolos exclamación de apertura [!] e interrogación de apertura [?], inexistentes en lenguas como el italiano, el francés y el inglés.

DEL CUADERNO P*

* La presente traducción ha sido revisada por el Dr. Fabio Rodríguez Amaya, pintor, traductor, investigador y profesor de lenguas y literaturas hispanoamericanas de la Università degli Studi di Bergamo.

El mejor no tiene ningún mal vecino.

Nosotros no tenemos modelos, tenemos solo precursores.

No hay paraísos perdidos, solo superados.

{El primo segundo del soldado ignoto. (Todos los Italianos saben (creen) ser el primo segundo del soldado ignoto)}

El maestro enuncia el problema, los alumnos inventan las respuestas.

Ha habido Estados de esclavos que han vivido solamente para ayudar a arrastrar un par de piedras para la construcción de la pirámide del Faraón – Ciertamente, muy triste – De haber sido libres, seguramente ni siquiera habrían sido capaces de hacerlo.

Aplicar en el sentido más profundo (sin paradojas): *De mortuis nil nisi male*.¹ {(Escupir sobre los cadáveres de los mártires mientras están calientes).}

En lo divino creen solamente aquellos que lo son ellos mismos.

La cosa más difícil: hacer del espíritu sangre.

La megalomanía es el primer paso hacia la grandeza.

Junto a nosotros el diluvio.

(El totemismo finalizó con Darwin). Después de Darwin el totemismo cambió de nombre.

¹ Roberto Bazlen hace una desautomatización de la locución atribuida a Quilón de Esparta —originalmente en griego, pero traducida al latín en 1432 por el teólogo Ambrogio Traversari—. La locución se encuentra en *Los siete sabios de Grecia. Filósofos presocráticos. Escuela Jónica*, de Diógenes de Laercio, y reza así: *De mortuis nihil nisi bonum* [De los muertos nada se diga, si no lo bueno] (N. del T.).

{(La tristeza de que tú no entiendas que cada revuelta es una revuelta de esclavos)}

Ya dicho desde hace muchos años: la carne no une, solo las historias unen. Contenido de *Las mil y una noches*: el califa hace asesinar a todas las mujeres con quienes se acuesta y desposa solo a aquella con quien no se acuesta, pero que le cuenta historias.

El curso del progreso social es irrefrenable y el sol de la libertad lanza ya los primeros rayos: hemos liberado a los esclavos y en su lugar tenemos finalmente a los camareros.

Los libros de astrología dan el material: el nivel debemos tenerlo nosotros.

X. habla de su nostalgia. Yo me siento mal. Solo quien conoce qué es la nostalgia sabe lo que sufro.

Entender todo quiere decir perdonar algo

No: danza en torno a la llama – danza en torno al vacío.

El único valor es la *primavoltità*²

{Las personas cercanas deben tenerse distantes.}

La gente piensa que se trata de verdades eternas: se trata solo de adjetivos

{No enseñar nada a la gente: son capaces de aprender}

En un país civil el uso del plural (por parte de uno de los cónyuges) debería valer como causa de divorcio.

² Neologismo italiano proveniente del alemán *Erstmaligkeit*. Se refiere a la primera vez que se hace o se piensa algo. Su equivalente al español podría ser el sustantivo *primicia*; pero, siendo más recursivos, también serían pertinentes neologismos como *primeravecidad* o *primicidad* (N. del T.).

A propósito del problema de la educación: los niños se declararon dispuestos a sentarse inmóviles en el aula durante horas sin emitir un sonido, con la condición de que los adultos saltasen gritando durante horas al aire libre.

También los muertos ‘se desarrollan’ – y al final se vive en un mundo de muertos desarrollados.

Con justa razón se puede envidiar la ingenuidad con la cual (Strindberg ha sufrido y Weininger se ha suicidado...

(De un viejo cuaderno – ¿1935?). Había entendido por sí solo la inexorabilidad de Dios, se sentía hecho a imagen de Dios y, en consecuencia, era inexorable. Así pues, él se volvió un instrumento de la inexorabilidad de Dios – pero él era solo malvado.

Era tan inteligente que no entendía a su camarera.

Ahora Occidente está hecho añicos³... los añicos traen buena suerte...

Las guerras son asuntos públicos privados de una masa con la cual tengo en común algunos caracteres meramente anatómicos. En el peor de los casos, puedo morir en guerra, es decir: no logré librarme del plebeyo camuflado que hay en mí y debo aceptar las consecuencias... Los otros pueden, en el mejor de los casos, morir en la guerra, y entonces son al menos caídos en guerra (de lo contrario, en un momento dado, habrían muerto de cáncer)...

Claustrofobia en el cosmos

Los ‘neuróticos’ 1951: tienen síntomas abandonados por los señores.

Él era demasiado robusto para esta débil, tierna, pequeña mujer: por eso debió perecer.

³ La palabra en italiano es *cocci*. Son los restos de una vasija rota (N. del T.).

Finalmente una mujer con quien se puede no hablar.

No hay respuestas equivocadas del oráculo: hay solo preguntas erróneas sobre la base de actitudes equivocadas.

La diabólica tentación de amar a nuestro enemigo.

¿Cómo hace para ser siempre tan vital? – No está nunca vivo –

... y en el mejor caso, ¡psicología del profundo!

{La inteligencia es un instrumento – y este instrumento ha terminado en manos de los estúpidos}

{Contra la modestia... y a quien se contenta, lo máximo que le puede pasar es gozar}

Entre nosotros y la verdad está Dios. Se necesita *atravesar* a Dios – no se le puede saltar por encima.

Programa político:

espacio sin pueblo

libertad del Estado

un sitio en la sombra

derecho al silencio

Dictadura de

un hombre libre –

pero él no convierte

un dictador

Se muere solo de estupidez.

Kafka etc.: hacerse las cosas difíciles es demasiado fácil.

Creen que lo que yo digo sea, en su mayor parte, paradójico – por consiguiente, yo puedo afirmar, de buena gana y con perfecto conocimiento de causa, que aquello que los otros dicen, en su mayor parte, no es paradójico –

No tengo oído para la música – logro solo diferenciar silencios

Cuantas más presuposiciones, tanto más desprovisto de presuposiciones

{Quien grita viva, grita miedo.⁴}

En la cabaña más pequeña no hay lugar para nosotros.

{El velo de Maya se ha vuelto particularmente raído}

Olvidar es más noble que perdonar: él es muy noble y le enumera, con penosa precisión, todas las cosas que ha olvidado.

De un cuaderno de finales de 1921: [...]. {Los judíos pierden de tal manera la cabeza por cada nimiedad que, perseguidos por los Egipcios, corren derecho al Mar Rojo.}

Progreso – de la idiotez campesina a la banalidad citadina

{No nombrar en vano el nombre de Proust.}

⁴ Se ha traducido la palabra *fifa* como *miedo*. Pero, en italiano, *fifa* equivale literalmente a '[tener] *culillo*' — como se le dice en Colombia a alguien que está asustado— (N. del T.).