

Álvaro Matute Aguirre

“De traidores y héroes. Variaciones sobre un tema de Verdi y Borges”

p. 269-280

*De historiografía y otras pasiones
Homenaje a Rosa Camelo*

Álvaro Matute y Evelia Trejo (coordinadores)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2016

284 p.

Fotografías, figuras y mapas

ISBN 978-607-02-8094-8

Formato: PDF

Publicado en línea: 27 de enero de 2017

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/homenajeRC/camelo.html>

DR © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



DE TRAIADORES Y HÉROES

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE VERDI Y BORGES

ÁLVARO MATUTE AGUIRRE
Instituto de Investigaciones Históricas

Preliminar

Muchas páginas historiográficas están pobladas de traidores y héroes, los cuales ocupan infinidad de calendarios cívicos. La bien llamada historia de bronce los reclama a diestra y siniestra. En los claroscuros que ella pinta, es fácil advertir que unos ven al traidor como héroe o a éste como traidor. Más que tema de la ciencia historiográfica, el panteón de héroes y traidores habita en el mundo de las creencias. A él han ido a parar aquellos que de las páginas de los historiadores decantaron hacia la mente colectiva. Después de siglos de hagiografía, el romanticismo se despachó con creces la factura de héroes y sus concomitantes traidores. Páginas y páginas historiográficas discutieron la escala de valores que les otorgaba o no legitimidad heroica a quienes eran postulados para ocuparlas. Algunos pasaron de una categoría a otra andando el tiempo.¹ Otros, desde el principio ganaron su lugar y en él han permanecido. Podría decirse que hay héroes que por sí solos quedan establecidos como tales, así como traidores que desde su paso por la historia cometen los actos que les hicieron ganar la mala fama, pero también pueden estar los mal comprendidos que, tras una revisión, abandonan una casilla para ocupar otra. El traidor defenestrado corre el peligro de convertirse en personaje propio de la farsa. Ni siquiera llega al nivel de hombre, o desciende un escaño abajo de él. En la antigüedad, los héroes eran concebidos como

¹ Así sucedió con el binomio Hidalgo-Iturbide en la historiografía mexicana. Véase Edmundo O’Gorman, “Hidalgo en la historia”, en Gisela von Wobeser (coord.), *Discursos de ingreso y bienvenida, 1919-2009* (CD ROM), México, Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid, 2009.

semidioses, personajes con estatura mayor. Sus cualidades los diferenciaban de los hombres simples. Aristóteles los ubica como personajes de la tragedia, mientras los hombres comunes lo son de la comedia. Gianbattista Vico establece que una edad histórica les pertenece porque en ella se desarrollaron o, mejor, ellos la desarrollaron. A través de los héroes los seres humanos construyeron las sociedades originarias y a través de formaciones seculares la creación poética, mitológica, explicó los orígenes de las cosas humanas a través de las acciones de los dioses y los héroes.²

La construcción de figuras heroicas ha sido menester tanto literario como historiográfico, obediente a una necesidad histórica. Dicha necesidad es mutable. El héroe ha perdido atributos, se le ha bajado del pedestal, como decía nuestro Luis González. Al parecer interesa más el hombre que fue y no más el aspirante a semidiós, cuyas características dejaron de ser convincentes ya adentrado el siglo XX. El ámbito de las descreencias llegó al panteón, en el cual algunos dejaron de creer, mientras otros se conservan fieles.³

Una ópera basada en un hecho real, un relato alucinante y una película resultante del mismo relato plantean las mutaciones del héroe en traidor y su retorno al papel heroico. Giuseppe Verdi, con su libretista Antonio Somma, Jorge Luis Borges y Bernardo Bertolucci logran recrear la dialéctica héroe/traidor con lucidez plena. Lo histórico está detrás de las propuestas artísticas que ofrecen la música, la literatura y el cine.

² Gianbattista Vico, *Principi de Scienza Nuova*, en *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciare Editore, [1744], p. 365-870. Especialmente el libro segundo, "Della sapienza poetica".

³ Para seguir con el ejemplo de Miguel Hidalgo, Jorge Ibargüengoitia lo pinta "con la sotana muy revolcada" en *Los pasos de López*. Cfr. mi "Entre el escepticismo y la epopeya. Ensayo de historiografía sobre las revoluciones de México", en Alicia Mayer (coord.), *México en tres momentos: 1810-1910-2010. Hacia la conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana. retos y perspectivas*, 2 v., pról. de Juan Ramón de la Fuente, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2007, 120 láms., ils. y fotografías, p. 363-368 y la película *Hidalgo. La historia jamás contada*, de Antonio Serrano (DVD), 2011. A mi juicio, distingue muy bien la fase heroica de la mundana del personaje, pero un sector del público reprobó el hecho de que Hidalgo sucumbiera a las tentaciones de la carne. Tanto en la obra de Ibargüengoitia como en la película de Serrano, Hidalgo, humanizado, muestra sus debilidades lo cual no necesariamente implica que pierda su dimensión heroica.

De Gustavo III a Un Ballo in maschera

Eugène Scribe, que gozaba de gran prestigio como libretista, aprovechó la historia verídica del rey Gustavo III de Suecia (1746-1792), quien fue herido mortalmente en un baile de máscaras, celebrado en el Teatro de la Ópera, por el capitán Jacob Johann Anckarström. Gustavo III gobernó Suecia de 1771 hasta su muerte, ocurrida unos días después del atentado. Encarnó para su país el despotismo ilustrado. Consolidó el poder, derrotó a Rusia en una batalla naval. Patrono de las artes, incurrió en la dramaturgia. Se cuenta que pensaba que el café era un veneno y ordenó que un condenado a muerte lo bebiera. El tema —la muerte de Gustavo, no el incidente del café— le fue propuesto a Giuseppe Verdi en 1859. El libreto en italiano correría a cargo de Antonio Somma, que ya había colaborado con Verdi.⁴ El producto fue la ópera llamada *Gustavo III*. Ésta debería presentarse en el teatro de San Carlo, en Nápoles, pero la censura papal objetó que hubiera un regicidio en escena. Ya Verdi había tenido un problema semejante con *Rigoletto*, basado en *Le roi s'amuse*, de Víctor Hugo, por lo cual el villano de esa ópera en lugar del rey fue el Duque de Mantua y la acción fue trasladada no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. La nueva ópera —*Gustavo III*— fue objeto de un pleito judicial muy desgastante, ya que como no era posible demandar a la censura, se fabricó una querrela entre empresario y compositor. El empresario perpetró un nuevo libreto: *Adelia degli Adimari*, situada en la Florencia del siglo XIV. La censura, además de prohibir la muerte del rey en la escena final del baile de máscaras, también trató de eliminar otra en la cual se sorteaba quién sería el asesino del monarca. Finalmente se llegó a un acuerdo extrajudicial: la escena debería ser ubicada fuera de Europa, y se conservarían el sorteo y el atentado durante el baile. El espacio escogido fue la Boston colonial, donde contrastaría el lujo de una corte real con la proverbial austeridad bostoniana. La ópera se puede dar licencias, aunque Verdi era consciente de las incongruencias. Sin embargo, su música superó las vicisitudes.

Estocolmo fue convertido en Boston, el rey Gustavo III fue Ricardo, gobernador, el capitán Anckarström era noble, así que merecía el título de conde, el cual fue eliminado en la conversión americana, y quedó reducido a Renato. Su esposa, Amelia y el paje Óscar conservaron sus nombres originales, pero los dos conspira-

⁴ Antes que Scribe, ya habían sido escritas varias obras de teatro sobre el asunto de la muerte de Gustavo III.

dores pasaron de Ribbing y Dehorn a Tom y Sam. Otro personaje que conservó su nombre fue la bruja Ulrica, negra en la traslación a América.

La trama se da licencias con respecto a la verdad histórica, ya que Anckarström se convertirá en el mejor amigo del soberano, o Renato de Ricardo. En ambos casos surge un amor nunca consumado entre Amelia y Gustavo/Ricardo.⁵ La escena se desarrollará en sólo 36 horas, ya que se anuncia la celebración al día siguiente de un baile mascarado. La bruja Ulrica es considerada un peligro, por lo que el propio gobernante decide acudir disfrazado a observarla. Al mismo tiempo, Amelia va a consultarla para que le dé una pócima que le ayude a eliminar su sentimiento amoroso hacia el rey/gobernador. Le recomienda cortar a medianoche unas hierbas que crecen al pie del patíbulo en las afueras de la ciudad. Gustavo/Ricardo, disfrazado de marinero, se ofrece a que Ulrica le lea la mano. Su muerte es anunciada: la primera persona que le estreche la mano será quien lo asesine. Anckarström/Renato se incorpora a la escena y es quien saluda al rey/gobernador. Antes, éste y Amelia se reconocen. La oscuridad de la noche permite que Gustavo/Ricardo le encargue a Anckarström/Renato que acompañe a la dama oculta a la ciudad. En el trayecto son asaltados por los dos conspiradores que obligan a que la dama se descubra. Resulta ser Amelia, lo cual llena de vergüenza a su marido, quien recibirá al día siguiente a los conspiradores en su casa. Asume que se ha consumado una traición y que él ha quedado en ridículo.

Tras recibir Renato a los conspiradores, a quienes se une para dar cauce a su venganza, acuerdan ultimar al rey/gobernador. Colocan los papeles con sus nombres en un recipiente y llaman a Amelia para que saque el del indicado, que obviamente será su marido.

Llega la noche y el baile tiene lugar. Anckarström/Renato le pide al paje Óscar que le indique el disfraz del gobernante, ya que tiene que tratarle un asunto de estado. Cuando es identificado, le dispara. La escena final es la agonía de Gustavo/Ricardo, quien antes le había dicho a Amelia que los enviaría a Inglaterra para así alejarse de ellos, cosa que ignoraba Anckarström/Renato. Lo expresa y comunica que el amor entre ambos no había llegado a consumarse. Muere otorgando perdón a su asesino. Esto último no ocurrió en

⁵ En la vida real, el rey Gustavo estaba casado con una hija del rey de Dinamarca. En la ópera, el protagonista es soltero.

Suecia, en la vida real, ya que Anckarström fue ejecutado casi de inmediato.⁶

La ópera tiene dos arias-clave, ambas en voz de Anckarström/ Renato, barítono. La primera, muy al principio de la ópera:

*Alla vita che t'arride
Di speranze e gaudio piena,
D'altre mille e mille vite
Il destino s'incatena!
Te perduto, ov'è la patria
Col suo splendido avvenir?
E sarà dovunque, sempre
Chiuso il varco alle ferite,
Perché scudo del tuo petto
È del popolo l'affetto?
Dell'amor piú desto é l'odio
Le sue vittime a colpir.⁷*

En esta aria, brillante musicalmente, Renato profesa su amistad y adicción a Ricardo. El contexto es que había rumores de conspiración contra el gobernador —¿acaso independentistas? — y su amigo y colaborador le manifiesta de esa manera su apoyo. Verdi siempre fue generoso con las voces complementarias, barítonos, bajos y mezzosopranos. Creó no sólo arias notables para ellos, sino personajes de alto rango, de los cuales tal vez *Rigoletto* es el mejor ejemplo, por tratarse de un papel protagónico; pero no se olvide a *Falstaff*, que también lo es, y a Germont en *Traviata*, a Amonasro en *Aída* y, con respecto a las mezzos, la Princesa de Éboli en *Don Carlo* o Amneris, en *Aída*, para sólo mencionar algunos papeles con arias que han pasado al repertorio de cantantes destacados. Renato es un carácter fundamental en la trama, ya que es el marido engañado que para vengarse, acuerda con los conspiradores y el destino lo lleva a ser sorteado como ejecutor de su víctima. La otra aria

⁶ Para abundar en detalles sobre la época, ver George Martin, *Verdi*, trad. Aníbal Leal México, Javier Vergara Editor, 1984, 464 p., p. 277-290 y Christoph Schwandt, *Giuseppe Verdi. Una biografía*, trad. Irene Merzari, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Breviarios, 460), p. 137-142.

⁷ Propongo la siguiente traducción literal: A la vida que te sonríe / plena de esperanzas y alegría / a otras miles y miles de vidas / el destino encadena / Tú, perdido, ¿dónde quedaría la patria / con su espléndido porvenir? / Y será siempre, en cualquier parte, / cerrado el acecho a las heridas / porque el escudo de tu pecho / ¿es el afecto del pueblo? / Más presto que el amor está el odio / a sus víctimas golpear.

significativa es *Eri tu*, cantada en las vísperas del baile de máscaras, en el despacho de Renato, frente a un retrato de Ricardo, a quien dirige sus palabras:

Eri tu che macchiavi quell'anima
La delizia dell'anima mia;
Che m'affidi e d'un trato esecrabile
L'universi avveleni per me!
Traditor! Che compensi in tal guisa
Dell'amico tuo primo la fé!
O dolcezze perdute! O memorie
D'un amplexo che l'essere india!
Quando Amelia, si bella, si candida
Sul mio seno brillava d'amor!
E finita – non siede che l'odio
É la morte nel vedovo cor!
O dolcezze perdute, o speranze d'amor!⁸

Víctima del desengaño, Renato prepara la ejecución de Ricardo, que se consuma en el desarrollo del baile.

Las vicisitudes de esta accidentada ópera terminaron con la conversión hacia la Nueva Inglaterra. El drama de la muerte del rey Gustavo III fue propicio a varios escritores que desde muy temprano el siglo XIX llevaron a la escena el asunto, con los agregados posibles de parte de la cosecha de cada uno, hasta llegar a Scribe y después a Verdi y Somma. Recientemente, la ópera fue objeto de una interesante restauración llevada a cabo por Philip Gosset e Ilaria Narici.⁹ La versión restaurada, además de las restituciones de los nombres de los personajes, más acordes con el suceso histórico y la ubicación de la acción en Estocolmo y no en Boston, tiene diferencias en las letras y en la música. Precisamente la famosa aria *Eri tu* cambia al iniciar con “E sei tu”, más otras modificaciones y,

⁸ Mi traducción: Fuiste tú quien manchaste aquella alma / Las delicias del alma mía / que me inspirabas, y de un trato execrable / envenenas para mí el Universo / Traidor. Que compensas en tal guisa / de tu mejor amigo la fe / Oh dulzuras perdidas. Oh memorias / De un abrazo que el ser convocaba / Cuando Amelia, tan bella, tan cándida / en mi seno brillaba de amor / Ha concluido, no hay más que odio / y muerte en el viudo corazón / Oh dulzuras perdidas, oh esperanzas de amor.

⁹ Giuseppe Verdi, *Gustavo III*, Reconstrucción por Phillip Gasset e Ilaria Narici, libreto de Antonio Somma, Editor Casa Ricordi-Warner Chapel Music Scandinavia AB, Dir. Maurizio Barbacini. Debo el conocimiento de esta grabación y el libreto a la cortesía de Sergio Vela, a quien agradezco su grata colaboración y a quien reconozco como autoridad indiscutible en asuntos operísticos.

lo más relevante, la música de Verdi la mejora en la versión que fue definitiva, a la cual estamos acostumbrados. En la versión restaurada, la fuerza condenatoria radica en las palabras, pero no en la vigorosa música de Verdi.¹⁰

La última versión le dio un mejor acabado musical, el cual compensa con creces los cambios de la escena.

El tema es la traición. La mutabilidad que ofrece un personaje que goza de la estimación generalizada y la circunstancia lo convierte en traidor a la amistad, a la confianza que le había depositado Renato/Anckarström. El romanticismo no podía conceptualizar de otro modo tal situación. El personaje Ricardo/Gustavo es planteado de manera unívoca; su naturaleza no cambió, ya que su amor por Amelia es platónico y al ver que era imposible, trata de alejar a la pareja y enviarla a Londres. Renato no lo sabía, se colude con los conspiradores y cobra una víctima inocente. La tragedia es para Amelia y el propio Renato. Si se contrasta con otro protagonista operático de la época, Don José, éste pasa de ser un honrado miembro de la *garde montante* a desertor integrante de la banda de contrabandistas a la que pertenece *Carmen*. Al final, la mata. El destino hace de las suyas, pero el personaje de Próspero Merimée es más complejo que el de Scribe. En la vida real, no sabemos cómo se comportó Gustavo III con la mujer de Anckarström, si es que en realidad hubo algo. ¿Era el inocente Ricardo o un cínico que sí perpetró el engaño? No es el caso averiguarlo. Lo interesante es la propuesta Scribe-Somma-Verdi. El asunto es que el héroe fue trasmutado en traidor por la actitud de Renato y éste, a su vez, al aliarse a los conspiradores, incurre en traición al rey o gobernador, según se trate de Suecia o Massachussets.

Desde luego, las virtudes de Verdi no están sólo en las dos brillantes arias del barítono, sino en toda la partitura, que incluye espléndidas intervenciones de Ricardo, Amelia, Óscar y Ulrica, ésta en la única escena en la que aparece en toda la ópera. En la parte orquestal, se aprecia una gran evolución verdiana. *Un ballo in maschera* es producto de la madurez del compositor, posterior a la trilogía que constituyen sus obras más populares (*Traviata*, *Rigoletto*,

¹⁰ Lamentablemente no pude asistir a la función de *Un baile de máscaras* en el Auditorio Nacional de México, en la transmisión directa que envía el *Metropolitan Opera House*, de Nueva York el 22 de diciembre de 2012. En el programa se anuncia con el título tradicional, *Un baile de máscaras*, pero el reparto sí restituye los nombres de Gustavo III y de Anckarström. Por las fotografías que ilustran el programa, la acción se ubicó a principios del siglo XX. Asimismo, hay grabaciones ya con la nomenclatura y la acción obedientes a la restauración, pero con la música definitiva.

Il Trovatore). Después de un decenio vendrá *La forza del destino* (1869) y más tarde *Don Carlo*, *Aída*, *Otello* y *Falstaff*.

La alucinación borgiana

Sólo cuatro páginas bastaron¹¹ a Jorge Luis Borges para convertir a un héroe en traidor y de traidor en héroe a la misma persona. “Tema del traidor y del héroe”, relato perteneciente a *Ficciones* (1944) muestra la genialidad del escritor argentino. Recuerdo el impacto de su lectura. Tras dejar mi automóvil en servicio, compré en un puesto de periódicos la *Nueva antología personal* de Borges y la fui leyendo en la ancha acera de la avenida Canal de Miramontes mientras caminaba. No daba crédito a lo que leía, a cómo Fergus Kilpatrick urdía una trama liberadora en la que él mismo delataba a los suyos y pasaba a la historia como héroe. Su bisnieto, picado de curiosidad histórica va en busca de la verdad y encuentra que su antepasado, lo mismo es heroico y traicionero. Todo en una suerte de unidad de contrarios, donde ambas acciones tienen sentido para la historia y la Historia.¹² La lectura de este breve texto me impactó de la misma manera que otras obras, por ejemplo, las primeras páginas de *Pedro Páramo*, cuando su interlocutor le revela a Juan Preciado que también era hijo de Pedro Páramo. Ya no recuerdo, pero debo haberlo leído tres o cuatro veces más cuando llegué a la casa. Después, he compartido su lectura con mis alumnos de *Introducción a la historia*.

En algún momento reparé en la trama de *Un baile de máscaras*, de la que tenía un recuerdo algo borroso, ya que la había visto en Bellas Artes en los tempranos sesenta, cuando no había subtítulos y mi italiano era menos que elemental, sin culpar a los cantantes por su dicción y al libretista por las licencias léxicas de las que se abusa para alcanzar la rima.¹³

¹¹ O cinco, según el tamaño de la caja del libro, pero no más.

¹² Recientemente ha salido en los diarios (septiembre de 2013) que apareció un inédito de Borges, precisamente, un final alterno al “Tema del traidor y del héroe”. Estaré pendiente de su publicación.

¹³ Vi por primera vez *Un baile de máscaras* en 1960, en el Palacio de Bellas Artes, con un reparto integrado por Giuseppe Di Stefano (Ricardo), Manuel Ausensi (Renato), Margherita Roberti (Amelia), Judith Sierra (el paje Óscar) y Oralia Domínguez (Ulrica). Cf: Carlos Díaz Du-Pond, *La ópera en México de 1924 a 1984*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 233. Para conocimiento mayor, varias grabaciones se complementan con el libreto. Existe un DVD con la puesta en escena del Metropolitan Opera House, 1980, dirigida por Giuseppe Patané, con Luciano

Ya bien vista la ópera, si bien el tema de la traición hace coincidir las dos creaciones, el rigor de la borgiana le da plena singularidad, muy lejana de la construcción romántica.

Borges apela a la historia y a la relación entre ella y la literatura. Ryan, el bisnieto de Fergus, indaga que uno de los compañeros de su antepasado, había traducido al gaélico algunos dramas de Shakespeare, entre ellos *Julio César*. Además de ese hallazgo, encuentra un manuscrito inédito en el que Kilpatrick había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre había sido borrado. También descubre que Nolan, el compañero traductor, había escrito sobre unas representaciones teatrales masivas que se celebraban en Suiza. De esa manera, Nolan da las pistas, impulsado por Kilpatrick, de que la muerte del héroe/traidor debía celebrarse en un teatro y además descubre que el traidor era el propio Fergus, pero al hacerlo y tener que ejecutar la sentencia, dada su enorme popularidad, es mejor hacer creer que sucumbió ante las balas de los represores, para que su heroísmo no decayera, sino lo contrario. Nolan manipula la historia a partir de la literatura, aunque la literatura, a su vez, recreaba la historia, en el caso de César por Shakespeare. Nolan deja las pistas. Las encuentra y descifra Ryan, pero “resuelve silenciar el descubrimiento”.

Jorge Luis Borges introduce aspectos que no tienen desperdicio para los interesados en la teoría de la historiografía. Al mostrar el desarrollo de la trama y hacer la referencia a *Julio César* y *Macbeth*, comenta: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible [...]”, pero así fue en este texto. Antes especula acerca de los paralelismos de la historia de César y la del conspirador irlandés, que lleva “a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten”. Menciona la historia *decimal* de Condorcet o las morfologías de Hegel, Spencer y Vico; en la degeneración de los hombres de Hesíodo, que van del oro al hierro. En suma, en la ficción borgiana, Nolan hace que la historia copie a la literatura y

Pavarotti (Ricardo), Louis Quilico (Renato) y Katia Ricciarelli (Amelia). También es posible ver la puesta en escena de la Ópera de Stuttgart, musicalmente muy apreciable, pero con un vestuario que deja mucho qué desear. La mejor, a mi juicio, es la del Teatro Regio de Parma, bajo la dirección de Gianluigi Gelmetti, de 2011. En grabaciones hay una histórica con Jusi Bjoerling como principal protagonista. Imposible omitir la de Giuseppe Di Stefano, Maria Callas y Tito Gobbi, ya también calificable de histórica. Los tres tenores han grabado *Un ballo*, con excelentes repartos. En el de José Carreras destaca Kathleen Battle como el mejor paje Óscar posible. Dos grandes Renatos han sido el mencionado Gobbi y el muy brillante Ettore Bastianini.

resuelva la mutación de Kilpatrick en héroe-traidor-héroe y al final queda como esto último. No fue capaz una suerte de revisionismo histórico de alterar la imagen cuasi centenaria de Fergus Kilpatrick. Quedó héroe, como él mismo y su artífice Nolan lo dispusieron, de acuerdo con el dictado de Shakespeare.

Hay algo que Borges, a su vez, silencia: el motivo por el cual Fergus denuncia la conspiración. ¿Buscaba con ello la culpa política para enardecer más a la multitud? Como en la historia, en la literatura, hay zonas oscuras. En ésta, seguramente premeditadas.

La estrategia del ragno

Bernardo Bertolucci debió recibir el mismo impacto que muchos otros lectores del texto de Borges, de manera que en 1970 filmó una muy bien lograda película con el interesante nombre de *La estrategia de la araña*, que alude de manera obvia a la clara intención de Borges/Kilpatrick de elaborar una tela complicada, producto de una estrategia. Basada en el “Tema del traidor y del héroe”, logra una adaptación excelente en la que no sólo se limita a trasponer los elementos que dan las escasas cuatro páginas de Borges, sino a dialogar con el texto, dadas las muchas aristas que ofrece el relato magistral, como las referencias a Shakespeare. También hay una alusión a Verdi.

Un hombre joven llega a la estación ferroviaria de Tara, pequeña población emiliana, en medio de un calor estival que mantiene desiertas calles y plazas. Una de éstas lleva el nombre de Athos Magnani, cuya efigie aparece junto al medallón de la dedicatoria. Al inquirir por hospedaje se dirige a una posada donde el dueño le indica que es idéntico a su padre: Athos Magnani, uno de los cuatro antifascistas de Tara. El joven Athos pregunta por Draifa. El posadero le indica donde encontrarla y le facilita una bicicleta para visitar a la dama, llamada así porque su padre era admirador de Dreyfus. Ella era amante de Athos padre, pero no madre del joven. Le sirve de hilo conductor para la recreación de la muerte del padre, que quedó irresoluta. Sucedió en 1936, en un teatro, como la del auténtico Gustavo III, mientras se representaba *Rigoletto*. Supuestamente, el Duce iría a Tara a inaugurar el teatro, cosa que no sucedió, pero ante la inminencia de la visita, Athos propone un atentado contra Mussolini, que será secundado por los otros tres antifascistas del pueblo. El joven recibirá la hostilidad de los habitantes de Tara, que manifiestan no querer saber cómo murió el héroe. Se entrevista con los tres amigos de su padre y llega a la

conclusión que uno de ellos es el asesino. La indagación sigue su marcha y encuentra que alguien delató la conspiración. El Duce no visitaría Tara. La dinamita es encontrada por la policía gracias a que alguien lo indicó. La noche del crimen, Athos recibe una nota en la que se anunciaba su muerte. Antes había habido una prefiguración. El joven Athos relaciona estos hechos con elementos de *Julio César* y *Macbeth* y cae en la cuenta de que el delator fue su padre. El argumento es que de esa manera, Athos sería considerado héroe porque su muerte sería atribuida a los fascistas. El joven decide guardar silencio para no manchar la memoria del padre. Al intentar salir de Tara, se anuncia un retraso del tren de 20 y luego de 35 minutos. Baja a las vías y las encuentra llenas de maleza. Queda atrapado en su propia historia.¹⁴

Filmada antes de sus éxitos más resonados, *La strategia del ragno* es un modelo de rigor y sobriedad. El joven actor Giulio Brogii encarna a padre e hijo Magnani, frente a una Alida Valli, bella y madura, y un cuadro de actores característicos que viven dos tiempos, el 36 antifascista y el adormilado presente en el que el joven Athos va a remover cosas que estaban mejor en la manera en que eran recordadas, que no olvidadas, sólo que Athos padre se había convertido en estatua y los tres y acaso Draifa guardaban el secreto, sin algún intercambio de opiniones. El pasado, pasado. Todos los elementos de Borges aparecen en la película de Bertolucci, incluyendo la función teatral a la que asiste prácticamente todo Tara.

La prefiguración de la muerte del protagonista es un punto común en las tres creaciones. En la ópera, la visita a la hechicera, por una parte le augura la muerte a Gustavo/Ricardo; por otra, envía a Amelia a cortar las hierbas a medianoche, cuando será descubierta por Renato y los conspiradores. Es el perfecto nudo de la trama. También cuenta que Gustavo/Ricardo acude disfrazado y Amelia oculta su rostro. En Borges y Bertolucci, el anuncio de la muerte de César, los *idus* de marzo, con el refuerzo de las brujas de *Macbeth*, anuncian el deceso de Kilpatrick y Magnani. Sus descendientes lo deducen de las pistas shakesperianas que descubren en la estrategia de sus antepasados.

Bertolucci cita a Verdi cuando uno de los amigos de Magnani canturrea *Eri tu*. Precisamente esa y no cualquiera otra aria. La

¹⁴ *La strategia del ragno* (*La estrategia de la araña*), 1970, dirección de Bernardo Bertolucci; guión de Mirlu Parolini, Edoardo De Gregorio y B. Bertolucci; y actuación de Giulio Brogii, Alida Valli, Tino Valli, Pippo Campanini.



referencia a *Ballo in maschera* no es casual. Finalmente eran emilianos y Verdi giraba en torno a ellos.

La muerte trágica de Gustavo III en un teatro, como la de Abraham Lincoln, a la que alude Borges en el *Tema*, desde muy temprano en el siglo XIX fue objeto de recreación dramática, como señalé arriba. La plenitud romántica de Verdi le dio su expresión más duradera y las nuevas puestas en escena le otorgan vigencia. De Italia es también la ilustración cinematográfica del texto borgiano, por lo que construye un puente sutil con Giuseppe Verdi. Se puede concluir que la fuerza de lo heroico impide el revisionismo que le cambie la condición. Kilpatrick y Magnani ya estaban en la mitología popular y desde ella proyectan la fuerza que impide a sus respectivos descendientes mostrar la verdad histórica, con lo cual prueban que ésta carece de necesidad. La creencia sepulta la evidencia.