

DOMENICO ANTONIO CUSATO

Lector di Ariel Dorfman: le varie dimensioni della realtà

Dopo il successo ottenuto con *La muerte y la doncella*¹, Ariel Dorfman ha continuato a sfruttare il filone teatrale, adattando per le tavole (senza modificarne il titolo) altre due sue opere², che in origine avevano un diverso genere di appartenenza letteraria: il racconto «Lector»³ e il romanzo *Viudas*⁴. A conferma che per lo scrittore le tre *pièces* hanno sempre formato un *corpus* omogeneo, nell'edizione inglese esse sono state raggruppate in un unico volume, a cui Dorfman ha voluto dare il titolo di *Trilogia della resistenza*⁵.

L'unità delle *pièces* deriva dal fatto che, in ognuna di esse, il tema è un'aberrazione della dittatura: nella prima, si fa riferimento alla tortura; nella seconda, alla censura; nella terza, al triste dramma dei *desaparecidos*.

È singolare pensare che, in fondo, un'altra cosa che accomuna tutte e tre le opere è il processo di transemiotizzazione a cui sono state sottoposte: il racconto «Lector» e il romanzo *Viudas*, per poter essere portati sulle tavole; *La muerte y la doncella*, nato come dramma teatrale, per poter successivamente essere presentato sul grande schermo⁶.

¹ ARIEL DORFMAN, *La muerte y la doncella. Teatro 1*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.

² Pubblicate in *Teatro 2*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1996: *Lector* occupa le pp. 9-84; *Viudas*, le pp. 85-191.

³ Fa parte della raccolta *Dorando la píldora*, Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitórrinco, 1985, pp. 13-32.

⁴ ARIEL DORFMAN, *Viudas*, México, Siglo XXI, 1981.

⁵ IDEM, *The Resistance Trilogy. Death and the Maiden, Reader, Widows with an Introduction and Afterwords by the author*, London, Nick Hern Books, 1998.

⁶ Il film, diretto da Roman Polanski, è stato interpretato da Sigourney Weaver, Ben Kingsley e Stuart Wilson.

Per quanto riguarda il componimento che qui prendiamo in esame, l'intellettuale cileno sostiene di aver pensato di teatralizzare il racconto perché la storia gli sembrava particolarmente adatta alla rappresentazione drammatica, «sobre todo debido a la idea de que el mismo actor se desdoblara y representara tanto al censor como al personaje que lo encarna en la ficción prohibida»⁷. E infatti, come vedremo, nel processo di traduzione intersemiotica, gli eventi narrati nel dattiloscritto sottoposto all'esame del censore Daniel Lucas non saranno recuperati nel presente scenico tramite accenni o commenti espressi dai personaggi, ma si affiancheranno e si amalgameranno a quelli della realtà (ovviamente, la realtà delle tavole), concretizzandosi davanti agli occhi degli spettatori.

Prima, comunque, vediamo brevemente l'argomento del dramma.

* * *

Daniel Lucas sta vagliando l'opportunità di concedere l'autorizzazione alla pubblicazione del romanzo *Vueltas*, dello sconosciuto scrittore David Malko. A mano a mano che il censore si addentra nelle pagine del libro, si rende conto che in esso è narrata la propria storia, ancorché ambientata in un'epoca passata. *Vueltas*, infatti, tratta di un censore di un regime totalitario, don Alfonso Morales, che come Daniel Lucas, per far carriera, non ha esitato a mandare in manicomio la moglie, falsificandone la firma per farla risultare consenziente al ricovero. Anche Morales ha un rapporto conflittuale con il figlio (un idealista che non condivide le sue idee autoritarie e antidemocratiche); e, come Daniel Lucas, ha per amante la propria segretaria, con cui si incontra ogni giovedì sera per degli squallidi rapporti routinari. In più, anche in *Vueltas*, il personaggio del censore Alfonso Morales è alle prese con un dattiloscritto da approvare, *Mañana serás tú*, in cui trova riflessa la propria storia, benché ambientata nel futuro.

⁷ Cfr. l'intervista che l'autore ha rilasciato a Viviana Martínez Tabares, pubblicata con il titolo *Ariel Dorfman. Si supiera quién soy no lo diría*, in «Conjunto. Revista de teatro latinoamericano de Casa de las Américas», n. 120, enero-marzo de 2001, p. 86.

Le vicende di Daniel Lucas e Alfonso Morales, dunque, si intrecciano; e Daniel si rende conto che l'opera che sta leggendo (ancora *in fieri*, poiché l'autore non ha ancora avuto il tempo di scrivere il finale) non solo riflette il suo passato, ma determina anche la sua vita presente, poiché quanto viene narrato sta accadendo nella realtà circostante. Così l'uomo cerca di mettersi in contatto con lo scrittore per fargli modificare alcuni eventi che non vorrebbe succedessero. L'epilogo, comunque, sarà drammatico dato che, in un momento di ripensamento e di rimorso, il censore prende coraggio e approva la pubblicazione del libro "scomodo", subendone così le conseguenze.

* * *

Il tema della censura è sicuramente un aspetto fondamentale dell'opera. D'altra parte, a Dorfman duole ancora l'esperienza avuta con il romanzo *Viudas*, che non fu pubblicato in Cile, nonostante egli avesse ambientato la storia in Grecia nella speranza di depistare i censori⁸. Lo stesso scrittore afferma che il racconto «Lector», scritto durante l'esilio, nasce proprio da una sorta di vendetta contro quei censori:

[...] *Reader* started out as a sort of prankish revenge against the censors who, in Chile, were banning my own work and that of so many others writers, it needed in its newest incarnation to reach audiences in other apparently faraway places⁹.

Tuttavia, al Festival del Teatro di Edimburgo del 1995, il dramma è stato salutato dalla stampa britannica come un'opera «intensa, straordinaria, admirable, provocativa, experimental y brillante»¹⁰. Al di là dell'elemento tematico, dunque, la critica si è

⁸ A tal proposito, si veda quanto lo stesso Dorfman racconta nel prologo al romanzo *Viudas*, intitolato «A modo de dedicatoria» (ed. consultata, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 7-10).

⁹ ARIEL DORFMAN, *Afterword a Reader*, in IDEM, *The Resistance Trilogy*, cit., p. 213.

¹⁰ Come ci viene segnalato nella quarta pagina di copertina del volume *Teatro 2*, cit.

resa conto che nell'opera c'è pure un altro aspetto particolarmente stimolante da indagare: quello della sperimentazione; e a me pare che essa non debba essere intesa soltanto come proposta di una articolata architettura formale, ma anche come peculiare interpretazione della categoria della realtà.

* * *

Per quanto riguarda questo concetto, si pensi all'inizio della *pièce* quando, ad apertura di sipario, dopo una brevissima introduzione a cui si accennerà più avanti, sulla scena troviamo Alfonso Morales e la sua segretaria mentre lavorano per verificare se sia da censurare o meno il libro *Mañana serás tú*. Sia per il lettore del dramma che per lo spettatore, ignari di quanto accadrà in seguito, è evidente che questo risulta essere il piano della realtà dell'opera. Ma dopo una decina di pagine (che corrispondono a parecchi minuti di rappresentazione), ci accorgiamo che la scena che stiamo osservando è solo una proiezione dei pensieri di Daniel Lucas, una concretizzazione sul palcoscenico di quanto egli sta immaginando mentre legge *Vueltas*, il dattiloscritto in attesa di un suo visto di pubblicazione. Ci rendiamo conto, allora, che la dimensione del reale è quella su cui agisce quest'ultimo censore il quale, peraltro, svolge la funzione di narratore-generatore¹¹, permettendoci di vedere rappresentati gli episodi di cui parlano le pagine del dattiloscritto che sta leggendo. Dorfman, per aiutarci a capire tutto ciò, utilizza un espediente che risulta molto utile, e che consiste nel far ripetere a Daniel Lucas le ultime parole pronunciate dai personaggi in scena, prima di farlo andare avanti nella lettura del dattiloscritto (i cui episodi, questa volta, non verranno rappresentati, ma solo declamati ad alta voce dal censore). Infatti, si ricordi che, alla chiusura

¹¹ Il «narrador-generator» è l'istanza che innesca il procedimento della rappresentazione di eventi che non fanno parte del presente scenico. Tipica dei «drammi narrativi» – «que consisten en un relato [...] algunos de cuyos momentos [...] en vez de contarse, se representan» (cfr. GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Teatro Español Contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 375), questa categoria «crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición "ontológicamente" distinta» (cfr. A. ABUÍN GONZÁLEZ, *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, pp. 27-28).

del dialogo tra Alfonso e il proprio figlio, le ultime parole erano state quelle di Enrique, che chiedeva al padre:

*Enrique: ¿De qué tenías tanto miedo?*¹².

Immediatamente dopo questa battuta, mentre lo scenario cambia velocemente per creare uno spazio diverso (infatti, si lascia l'ambientazione nel passato appartenente a Morales, per il tempo futuro su cui opera Lucas), appare il censore di *Vueltas* che, con dei fogli in mano, legge ad alta voce la continuazione di quel dialogo. Prima, però, come dicevamo, si riattacca alle ultime parole di Enrique, per non farci dubitare minimamente che tutto ciò che era avvenuto finora sulle tavole faceva parte di quanto lui stava leggendo:

Daniel Lucas (leyendo del manuscrito): «¿De qué tenías tanto miedo?» Y Don Alfonso Morales le respondió a su hijo su palabra favorita, la palabra que más había usado en los últimos veinte años: «Nada. Nada. No tengo miedo de nada»¹³.

È evidente che, a questo punto, lettori e spettatori cominciano a riconsiderare quanto finora avevano creduto, e si dispongono ad accettare che la dimensione del reale è quella su cui si muove Daniel Lucas. È come se si trovassero nella stessa condizione dello schiavo descritto da Platone all'inizio del settimo libro della *Repubblica*, quando tratta il problema della conoscenza: con le spalle rivolte all'entrata della caverna, crede che le ombre proiettate all'interno siano la realtà. Per limitatezza di cognizione, anche i fruitori dell'opera di Dorfman hanno pensato dunque che il tempo apparso in scena per primo appartenesse alla sfera del vero, salvo rendersi conto ben presto che non è così.

Ma oltre all'iniziale parsimonia dell'autore nel dare notizie su quanto accade ad apertura di sipario, c'è anche da considerare che l'articolata struttura del dramma non aiuta, nemmeno più avanti, a

¹² Tutte le citazioni dell'opera teatrale sono tratte dal testo pubblicato in *Teatro 2*, cit. Da ora in poi, nelle note, saranno segnalate le pagine corrispondenti alle citazioni riportate, precedute dal solo titolo, *Lector*. La battuta di Enrique, su citata, si trova a p. 20.

¹³ *Ibidem*.

tenere sempre sotto controllo gli avvenimenti. Da una parte ci sono infatti i continui salti dal piano temporale di Morales a quello di Lucas, e dall'altra si riscontra addirittura l'introduzione di un'ulteriore dimensione narrativa, che corrisponde alle allucinazioni di quest'ultimo personaggio. Su tutti e tre i livelli appena enunciati, si svolge dunque una storia che si inframmezza alle altre e con esse, per certi versi, interagisce e si completa.

* * *

La terza dimensione, quella delle allucinazioni, nell'opera emerge ogni volta che Daniel Lucas si sente coinvolto dal ricordo degli avvenimenti del passato, come quando si concentra nella lettura di *Vueltas*, in cui vede riflessa la sua storia. Ciò che avviene in questo caso è una vera e propria trasgressione, dato che Lucas inizia addirittura a dialogare con i personaggi di quel romanzo, facendo così intersecare le due dimensioni (quella del reale, che gli appartiene, e quella letteraria, che appartiene ai personaggi di finzione) le quali per logica dovrebbero rimanere separate.

Si pensi alla prima volta che ritroviamo la trasgressiva metalessi¹⁴. Siamo nell'ufficio del censore. Questi, temendo che si sia venuto a sapere di come abbia licenziato la moglie, chiede al Director (a suo tempo complice del ricovero coatto in manicomio) se per caso abbia parlato con qualcuno di quell'avvenimento. Il Director, dopo averlo tranquillizzato, lascia lo studio; allora Daniel Lucas apre di nuovo *Vueltas* e riprende la lettura:

Daniel Lucas (leyendo): «No, hay otra manera. Que le cuentos. Que le cuentos lo que hiciste».

Tanya: No, hay otra manera. Que le cuentos. Que le cuentos lo que me hiciste.

Daniel Lucas: No.

Tanya: Sí. Cuéntale acerca del día en que el Director llegó a nuestra casa. Cuéntale lo que el Director necesitaba [...].

Daniel Lucas: No.

¹⁴ Per quanto riguarda questa figura – che dalla retorica classica passa anche alla narratologia, ampliando il suo contenuto semantico –, si veda GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*. Torino, Einaudi, 1986, pp. 282-285.

Tanya: Te voy a forzar. Y vas a tener que contarle.

Daniel Lucas: Nada. Puta de mierda, no le voy a contar nada.

(Agitado, Daniel Lucas abruptamente cierra el texto. Tanya y el Hombre desaparecen).

[...]

([...] después de una vacilación, sin ganas, Daniel Lucas abre de nuevo el texto. Al leer, aparece una luz solitaria sobre Tanya [...])

Daniel Lucas (leyendo): «Cuéntale, sí, cómo la mujer que amabas se te atravesó en el camino».

Tanya: Cuéntale, sí, cómo la mujer que amabas se te atravesó en el camino.

(Daniel Lucas se da vuelta. Se besan. Ella se desprende de él. Él, desesperado, se agarra de ella)¹⁵.

In questo brano, in cui la donna ormai morta esorta Daniel a dire al figlio la verità su quanto le è accaduto, ci sono almeno due cose da notare. La prima è che, per dimostrare che l'episodio prende vita grazie alla lettura, ritroviamo lo stesso espediente a cui abbiamo accennato sopra, ma usato in modo inverso. Mi riferisco al fatto che qui non è Daniel Lucas a riprendere le ultime parole del personaggio, per proseguire poi a leggere ad alta voce (dimostrando così che la presenza di quelle figure sulla scena era la proiezione di quanto egli ricostruiva nella propria mente). Adesso, invece, è il censore che dà l'avvio alla rappresentazione, leggendo un brano del dattiloscritto; e il personaggio prende vita sulle tavole ripartendo proprio da quella frase, per continuare poi autonomamente a declamare la battuta che gli spetta.

L'altra cosa da notare è che le iniziali parole di Tanya non sono perfettamente coincidenti con quelle pronunciate da Lucas (questi legge: «Que le cuentas lo que hiciste»; Tanya ripete: «Que le cuentas lo que *me* hiciste»). È probabile che si sia trattato di un errore di trascrizione dell'autore, ma mi piace piuttosto pensare che egli abbia voluto darci un elemento in più per capire ciò che sta avvenendo: cioè che Lucas, questa volta, non sta realmente leggendo il testo, ma lo sta "interpretando". Si sta immedesimando nella parte del personaggio di *Vueltas*, a cui la moglie chiede di raccontare la

¹⁵ *Lector*, p. 33.

verità. Non è, infatti, don Alfonso Morales che dialoga con Tanya, ma il lettore di quel romanzo.

Si oltrepassano quindi le frontiere tra realtà e finzione (ovviamente, della realtà della scena) e Daniel Lucas si può testualizzare in *Vueltas*; ovvero, in alternativa, può far sì che il personaggio letterario di Tanya si concretizzi nella realtà scenica. Di episodi del genere – vale a dire, episodi in cui autore e personaggio si ritrovano a vivere sulla stessa dimensione –, nella tradizione letteraria in lingua castigliana ve ne sono molti. Si pensi al romanzo *Niebla* di Miguel de Unamuno, in cui il protagonista Augusto Pérez, che ha deciso di suicidarsi, va a chiedere consiglio sul gesto che vuole compiere proprio a don Miguel (il suo creatore, che appartiene alla realtà extratestuale); si ricordi anche *Tres tristes tigres* di Guillermo Cabrera Infante, dove Silvestre, incaricato di fare una traduzione per «Carteles» (la rivista che Cabrera dirigeva nella realtà), si ritrova in tasca un biglietto firmato «G. C. I.» (Guillermo Cabrera Infante), tramite cui gli era stato chiesto di svolgere quel lavoro; sempre in ambito ispanoamericano, si considerino le opere teatrali di Mario Vargas Llosa, nelle quali tali audaci metalessi sono quasi sempre presenti, in particolare in *La señorita de Tacna*¹⁶; e ancora, in tempi molto più recenti, si pensi a «Maldito creador», uno dei racconti di *Amigos y otras alimañas* di José Antonio García Blázquez¹⁷, dove alcuni personaggi di finzione approfittano dell'ictus che ha colpito il loro creatore letterario per vivere svincolati dalla sua volontà sulla stessa dimensione dell'autore.

* * *

¹⁶ Per quanto riguarda quest'opera teatrale, rimando al capitolo «La señorita de Tacna o la vocación narrativa» del mio volume *El teatro de Mario Vargas Llosa* (Messina, Lippolis Editore, 2007, pp. 23-51), in cui si sottolinea la pariteticità, sulla dimensione del reale, del personaggio di finzione e del suo creatore.

¹⁷ Pur se meno conosciuto degli altri autori menzionati, ricordo che José Antonio García Blázquez vinse il prestigioso «Premio Eugenio Nadal» nel 1973, con l'opera *El rito* (Barcelona, Destino, 1974). L'opera *Amigos y otras alimañas. Relatos antropófagos*, è stata pubblicata per la prima volta in Italia (Messina, Lippolis Editore, 2004) e, successivamente, in Spagna (Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2007).

Alla luce di quanto finora esposto, la dimensione della realtà scenica sembra ancora essere quella su cui si trova il personaggio di Daniel Lucas. Infatti, se il primo nucleo rappresentativo, in cui si muove la figura di Alfonso Morales, fa parte della realtà romanzesca creata dallo scrittore David Malko, anche l'altro nucleo appena menzionato, in cui affiorano i deliri di Daniel Lucas, non può far parte della sfera del vero proprio in virtù del fatto che si tratta di vaneggiamenti del personaggio. L'idea che ricaviamo, pertanto, è che, in un dato momento cronologico, un censore legge un romanzo ambientato nel passato e, per la verosimiglianza di quegli avvenimenti con le vicissitudini della propria vita, è vittima di allucinazioni che lo portano a confondersi con il protagonista di quella storia. Tuttavia, neanche questa ipotesi appare soddisfacente. Vediamo il perché.

Non dobbiamo dimenticare che in *Vueltas* – il romanzo sottoposto alla censura di Daniel Lucas –, anche don Alfonso Morales sta vagliando la possibilità di approvare la pubblicazione di uno scritto, *Mañana serás tú*, in cui ravvisa episodi della propria vita, ancorché, come ci indica lo stesso titolo dell'opera, il tempo narrato sia ambientato nel futuro rispetto al momento storico in cui vive il censore. Sorge spontanea, quindi, l'ipotesi che potrebbe essere la storia di Daniel Lucas quella che si sta drammatizzando mentre Morales legge la narrazione, e non il contrario come era parso finora. O quantomeno che ambedue i due censori, ognuno nella rispettiva dimensione, leggano la storia dell'altro e la facciano rivivere nella propria mente (e, conseguentemente, sulla scena).

Nel passato, dunque, lo scritto da approvare preconizza il futuro in cui si ripeteranno quegli episodi (*Mañana serás tú*); e, nel futuro, il nuovo scritto al vaglio della censura ci riporta puntualmente quegli stessi avvenimenti (*Vueltas*).

D'altra parte, che Alfonso Morales sia di una consistenza più concreta di quella di una semplice figura di metanarrazione, lo si può notare in più occasioni. Forse l'esempio maggiormente rilevante si trova verso la conclusione surreale del dramma, poco prima che si mescolino i livelli di tutte le storie e ogni coppia di protagonisti omologhi (Alfonso/Daniel, Jaqueline/Irene, Enrique/Nick) confluisca e si unifichi in un solo personaggio. A questo punto dell'opera, ormai è chiaro che ciò che viene scritto da Malko si verificherà nella

realtà, e lo stesso Director lo conferma pubblicamente, accusando lo scrittore:

Director: No te creemos. Alguien en tu historia de mierda hace algo y después alguien en la realidad de mierda hace exactamente la misma cosa, una y otra vez... y viceversa, a manera de bacterias cruzando de ida y vuelta por encima de las fronteras [...]¹⁸.

Ma don Alfonso, a qualche battuta di distanza, si sente addirittura in grado di suggerire al suo scrittore la continuazione della storia. Anzi, egli sostiene di sapere come essa finirà, poiché ne ha deciso l'epilogo:

Don Alfonso: Pregúntenme a mí. Pregúntenme a mí lo que va a pasar ahora. [...] Sí. Yo soy el que decido lo que va a pasar ahora¹⁹.

Infatti, contro la volontà del Director (e a dispetto anche dell'ignaro Malko, il creatore del romanzo che lo vede protagonista), Alfonso Morales firma l'autorizzazione a pubblicare l'opera.

E a nulla vale la determinazione del Director che, da supercensore, pensa di poter essere il solo a cambiare lo svolgimento degli episodi e dell'esistenza delle persone. Egli, nella convinzione di essere l'unico regista legittimato a utilizzare la moviola della vita, crede di avere l'autorità di programmare il futuro e addirittura anche di variare il passato dei personaggi. A tal fine, basta manipolare il libro, come cerca di fare quando decide che il dialogo avvenuto tra Alfonso ed Enrique non è aderente alle sue aspettative:

Director: ¡Vamos escribiendo! ¡Vamos! Olvidando, borrando todo lo que él dijo, cualquier cosa que tú hayas dicho. Volvemos al pasado. A la basura con toda esa tontería melodramática. [...] No cabe en esta película. Estas líneas las cortamos, les metemos tijera, las eliminamos. Se fueron. De hecho estamos eliminando toda esa escena... definitivamente no es el tipo de cosas que debería ver una familia²⁰.

¹⁸ *Lector*, pp. 67-68.

¹⁹ *Ibidem*, p. 69.

²⁰ *Ibidem*, p. 73.

Certo però che, se è possibile cambiare la redazione del dattiloscritto da parte di un censore affinché certi episodi accadano o non accadano (addirittura, affinché non siano mai accaduti) e se si tiene conto che tutti gli avvenimenti o le omissioni del romanzo si rifletteranno non solo sulla vita di Alfonso Morales ma anche su quella del suo omologo del futuro (poiché le loro vicende sono reciprocamente condizionate), è evidente che la pur forte figura di quel censore non può appartenere alla sfera del vero e che neanche la storia di Daniel Lucas può essere collocata nella dimensione della realtà che stavamo cercando di individuare. Dunque, tale realtà va cercata altrove.

* * *

Resta, pertanto, un ultimo nucleo sul quale non ci eravamo quasi soffermati: quello che corrisponde alla stesura del romanzo da parte di Malko. In fondo, pur se interno al piano narrativo di Daniel Lucas, esso costituisce un segmento a sé poiché è il punto di partenza delle storie dei due censori e, conseguentemente, anche delle allucinazioni di cui si è detto. Il dattiloscritto, dunque, appare come il mondo platonico delle Idee intellegibili, che si proietta su quello delle cose sensibili nel quale vivono tutti gli altri personaggi. E per realizzare letterariamente tutto ciò, anche Dorfman ha bisogno della figura di un Demiurgo che, prendendo a modello le Idee, conformi la materia sensibile.

Ma questa funzione non è affidata a David Malko, come si potrebbe pensare. Il personaggio dello scrittore è solo lo strumento di cui si serve il Demiurgo (Dio artefice, ma non creatore, poiché trova già esistenti sia le Idee che la materia): Malko, appunto, è colui che offre le “forme” per plasmare le copie dei modelli ideali. Il Demiurgo, invece, corrisponde alla figura dell’Hombre, alla quale finora non avevamo fatto riferimento, in quanto innecessaria per la ricostruzione della fabula. Egli è il primo personaggio che appare sulla scena ad apertura di sipario, per introdurre il mondo che si rappresenterà sulle tavole:

*Oscuridad. Sube una luz intensa y brutal sobre el **Hombre** [...]. Hace un gesto y a su lado aparece una silla vacía. El **Hombre** examina*

*la silla [...]. Satisfecho, se sonríe. Luego gesticula de nuevo y la silla desaparece y simultáneamente una luz extraña, sucia, turbulenta, ilumina una oficina. Vagamente podemos atisbar las figuras de un hombre y una mujer [...]. El **Hombre** camina hasta el área iluminada, se detiene en el borde, se pone a escuchar. Se sonríe. Otro gesto, y la luz aumenta y comenzamos a oír al hombre y a la mujer²¹.*

Questa figura, che nel corso di tutta l'opera pronuncerà solo pochissime battute, dopo la prima apparizione tornerà, di tanto in tanto, a condurre sulla scena qualche creatura del romanzo di Malko, vale a dire, quella "copia" che, dal mondo del libro, verrà plasmata su quello dei personaggi. Si pensi a quando accompagna Tanya, che si metterà a dialogare sia con Alfonso Morales che con Daniel Lucas, nelle due diverse dimensioni (a dimostrazione che esse sono paritetiche):

(Sube una luz sobre el Hombre. Está parado detrás de la silla. Sentada en ella se encuentra Tanya, una mujer joven, maniatada y con la boca vendada. [...]. El Hombre le quita la mordaza a Tanya. Ella mira en dirección a don Alfonso. Él no la ve)

[...]

Tanya: ¿De qué tenías tanto miedo?²²

(El Director sale. Daniel Lucas se rasca la oreja [...]. Abre el manuscrito. Detrás de él, se materializan el Hombre y Tanya [...]. Con toda cortesía, el Hombre invita a Tanya a que se levante)

Daniel Lucas (leyendo): «No, hay otra manera. Que le cuentes. Que le cuentes lo que hiciste».

Tanya: No, hay otra manera. Que le cuentes. Que le cuentes lo que me hiciste²³.

A corroborare l'idea che il contesto rappresentato sulla scena sia la proiezione di un mondo superiore, è il riscontro che persino le "copie" plasmate hanno coscienza della loro effimerità sulla nuova dimensione, e percepiscono quanto essa sia imperfetta e inconsistente rispetto a quella ideale dell'opera di Malko. Non è un caso

²¹ *Ibidem*, p. 11. Il grassetto è nel testo.

²² *Ibidem*, pp. 19-20.

²³ *Ibidem*, p. 32.

che il personaggio in cui confluiscono le due figure di censore a poche battute dall'epilogo asserisca:

*Daniel/Alfonso: Así es cómo termina. En este mismo momento, mientras hablamos, alguien nos mira, alguien nos escucha, alguien nos lee. Ahora mismo*²⁴.

Certo, pensare che la realtà stia nella finzione letteraria del dattiloscritto *in fieri*, appare quasi un paradosso; soprattutto, se si considera che il filosofo greco condannava l'arte in quanto copia del mondo sensibile, il quale a sua volta è copia del mondo delle Idee (e, perciò, doppiamente inferiore). Ma ciò vale per il filosofo.

C'è da chiedersi invece se, per il letterato, la dimensione della realtà non si trovi, appunto, proprio nella letteratura. Probabilmente, per Dorfman è così, visto che questa sorta di *mise en abîme* – che dalla storia di Daniel Lucas si proietta in quella di Alfonso Morales – in fondo fa capo al dattiloscritto di un romanzo.

²⁴ *Ibidem*, p. 83. Il corsivo è mio.