

HERIDAS DE *VIAGGIO D'INVERNO*
DE ATTILIO BERTOLUCCI: DESANGRAMIENTO,
DESDOBLAMIENTO E INMOLACIÓN
*Wound from Attilio Bertolucci's Viaggio d'inverno:
Bleeding, Splitting and Immolation*

Carmelo VERA SAURA
Universidad de Sevilla

Fecha final de recepción: 22 de octubre de 2025
Fecha de aceptación definitiva: 7 de noviembre de 2025

RESUMEN: Se analiza cómo en *Viaggio d'inverno* (1971) de Bertolucci el paso del tiempo provoca ciertas heridas (desangramiento, desdoblamiento o inmolación) que, paradójicamente, le sirven para exorcizarlo.

Palabras clave: Bertolucci; temporalidad; desangramiento; desdoblamiento; inmolación.

ABSTRACT: It is analyzed how in *Viaggio d'inverno* (1971) of Bertolucci the passage of time causes certain wounds (bleeding, splitting or immolation) that, paradoxically, serve to exorcise him.

Keywords: Bertolucci; temporality; bleeding; splitting; immolation.

Ya hemos observado (Vera Saura, 2010) cómo la contraposición entre tiempo natural y tiempo urbano era una de las manifestaciones que impregnaban la visión de la temporalidad en *Viaggio d'inverno* (1971) del poeta parmesano, cuya percepción disfórica envuelve de manera inadvertida todas las vivencias de esta etapa biográfica de madurez. El viaje de la vida del poeta ha comenzado su declinar y su reacción ante esta etapa invernal no puede sino conllevar un dolor que será mitigado o figurativizado a través de diversos mecanismos como la imagen de la ciudad natal que lo acerca al pasado familiar: «terre del sangue e della memoria infantile» («Per nozze»), o la

ciclicidad reconfortante que impregnaba *La capanna indiana* (1951) y aún sobrevive: «È questo, ottobre [...] che vi consiglia ad accettare inverno/ e nebbia, come benida non perdere» («Per nozze»), la búsqueda del otro y la solidaridad ficticia, como en *La cavatrice di patate*, en el que su incertidumbre vital se identifica con la que pueda sentir la campesina, u otros como la ambigüedad, el solipsismo, el desdoblamiento, la expiación, la exorcización, la consolación del arte (Vera Saura, 2024), la visibilidad (Vera Saura, 2025) el desangramiento o la autoinmolación.

Poemas como *Piccola ode a Roma* responden ahora al cambio de la percepción del tiempo respecto a *La capanna indiana*, en el que a la ausencia del tiempo estacional retornante se contraponen la homogeneización del tiempo en el espacio urbano. *Il tempo si consuma* es emblemático del efecto nocivo del tiempo que ya no solo corroe la intimidad del poeta, sino incluso se empecina en arrastrar a personas familiares, como el hijo, e incluso a un destinatario que puede ser tan extensible como se quiera, los hombres de su ciudad, de su entorno, los lectores o la humanidad: «figlio ritrovato nel tempo doloroso che per me e te e tutti noi con pena si consuma». El tiempo sobrepasa realidades diversas al llegar hasta la misma iglesia, casa de los humanos, exponiendo incluso a los niños a su poder destructor. Todo cuanto rodea al poeta refleja la angustia ante la temporalidad, incluso el crecimiento de los hijos es visto como desintegración del padre-poeta: «A metà della vita ora vedevo/ figli cresciuti allontanarsi soli» («I papaveri»).

«Lasciami sanguinare» es el poema emblemático de la disforia con la que el poeta vive el devenir temporal. Como en tantas ocasiones el imperativo, signo del poeta de volición de expresar su dolor ante los demás, irrumpe y abre el poema. Con ello consigue varios efectos: el carácter resolutivo del yo, la complicidad del tú amoroso y la perseverancia en la autoexpiación y autoinmolación. Existe otro tú no referencializado que arrastra al lector con mayor fuerza, que al final del poema se identifica con el yo desdoblado: «fingi/ soltanto allora d'avermi udito chiamare». Es el momento de llamada para el ritual familiar de la comida y en la complicidad de dicha espera decide su autoexpiación sanguinaria.

Raboni (1972) acertadamente ha hablado de la metáfora del desangramiento como expresión figurativa de las vivencias, siempre ambivalentes, del poeta: insomnio, soledad, *despropiciación*, abandono, disforia, etc. Este es un poema clave para la interpretación de *Viaggio d'inverno* cuya disforia se figurativiza en el proceso de desangramiento, vertebrador de motivos secundarios. Esta descomposición del cuerpo viviente pone en relación con los elementos que componen su universo poético. El desangramiento se produce con manifestaciones físicas como el palpito irregular del corazón (presente desde *La capanna indiana* en el motivo del *batticuore*), asociado a la poética de la extrasístole (Bertolucci, 1951; 1966), que ahora deriva en una poética de la rotura de la unidad sintáctico-versal y de la unidad de sentido, a favor de un ritmo irregularmente ininterrumpido como el del corazón. Ritmo cardíaco y ritmo poético se identifican y se califican como cotidianos, en oposición a una poesía ilustre o celebrativa. Cualquier movimiento ayuda al proceso de desangramiento y descomposición. Si levanta el brazo fluye el «líquido liquoroso», metáfora de la sangre,

enfaticada por el fonosimbolismo iterativo de /l/ y /k/. Oximóricamente rasgos como dulzura y horror se asocian al líquido; «il liquido/liquoroso m'inorridisce la vista». El desangramiento se asocia a elementos vegetales; hierba, ramas de castaño. La sangre nos remite no solo al dolor del paso del tiempo sino también a la consanguinidad y lo vegetal enlaza igualmente con la consanguinidad al relacionar el color verde con los hijos. Igualmente, el tú se enmarca en cierta ambigüedad referencial, pasando del primer tú marcado por el imperativo *Lasciami*, que parece referirse a la amada, hasta el tú desdoblado del yo poemático («fingi/ soltanto allora d'avermi 'udito chiamare»). Recordamos las «terre/ del sangue e della memoria infantile/ di cui si nutre e colora ogni frutto» («Per nozze»). Se explica así simbólicamente la variedad de colores rojizos y similares asociados a la tarde y, sobre todo, al crepúsculo, correlato natural del desangramiento figurado. El desangramiento asociado metafóricamente al paso del tiempo lo encontramos en «L'albergo»: «sino al disanguarsi dei giorni»; y, por extensión al sol, ya no como fuente de luz, sino como causa de temporalidad: «sanguinando il sole negli interstizi delle serrande» («Di mattina presto e più tardi»). En este mismo poema se puede encontrar a la figura de Cristo como signo de sufrimiento visto en los colores contrastantes en una imagen procesional («Il carminio/ delle croci nel biando della seta»). Oximóricamente el sol posee el efecto visual vespertino asociado a la sangre y, a la vez, anímico sobre los niños «e tu/ che morendo li insanguini/ e li redimi, o sole» («Il giardino pubblico»). O lo podemos encontrar en relación con el efecto del amor —recordemos el «doloroso privilegio» («D'amore») — que desangra al amante: «sino a colpire e a fare sanguinare il mio petto» («Addenda all'amore sonnifero»).

Cercano a «Lasciami sanguinare» por el cromatismo simbólico de la tarde bermeja se sitúa «Vermiglia». Como en «Lasciami sanguinare» el color rojo del crepúsculo puede aparecer como correlato simbólico del desangramiento (*Vermiglia-vermiglio-rosso*), evidenciándose como maléfico puesto que el poeta invoca el sueño como estado benigno que borre la conciencia dolorosa de la percepción del mundo. Esta ansia de sueño está mediatizada a través del destinatario implícito, pluralizado en un primer momento y singularizado en un segundo, que pueden ser desde el lector o la humanidad hasta la persona amada: «Lasciatemi/ dormire, // [...] Oh fa'/ che io dorma», como si arrastrara con ambos al lector y a la persona cercana afectivamente. El yo de *Viaggio d'inverno* no existe sin la complicidad del tú cercano o lejano. La invocación al sueño supone la voluntad de pérdida de conciencia. A pesar de la necesidad del sueño (de evasión) el poeta prosigue su viaje hacia la tarde bermeja, punto incierto de perdición, cuyo camino está marcado benéficamente por la dulzura («salita dolce: verso il collinoso [...] // avanzavo/ per una salita dolce»), si bien sostiene una fuerte lucha consigo mismo, impotente: «camminavo impegnando una mortale contesa e io impotente seguivo la direzione della sera». A la dulzura del camino se opone la impotencia del poeta. Nos encontramos de nuevo con la necesidad de vivir el dolor de la vida. En esta ambigüedad radica la fuerza moral del poema y de todo el libro. El amor por la vida está por encima de toda disforia, por ello la única forma de enfrentarse al mal de la vida es vivirlo tal y como es.

Ante el maleficio de la vida el poeta pide piedad, entendida como afectividad y acercamiento hacia los suyos, los espíritus de los antepasados a los que pide piedad y sueño. Estos lares son el antídoto benéfico contra la impotencia y la descomposición del yo y parecen referencializar al destinatario pluralizado del primer verso, en posición estructural idéntica y con efecto paronomásico: *Lasciatemi-lari*. El espíritu de aquellos parece envolver al viaje del poeta, que se debate entre la petición de ayuda y la evasión en el sueño, entre el auxilio de afectividad dentro de los lazos consanguíneos y la pérdida de conciencia. La necesidad de vivir se vive en la complicidad.

El culmen del viaje invernal bertolucciano se lleva a cabo en la autoinmolación de *Solo*, el poema que cierra el libro, culminando el proceso de expiación que se viene llevando a cabo en *Viaggio d'inverno*. El poema adquiere un simbolismo alegorizante en la autoinmolación-exorcización del mal de vivir, del solipsismo y de la incertidumbre (subrayada por la interrogación final), alegorizando el martirio y la crucifixión de Cristo. La indicación tempo-espacial sitúa en el yo-aquí-ahora al protagonista. Nos encontramos con uno de los meses privilegiados en toda su obra, el inicio del otoño en un prado dentro de la montaña apenínica, a las doce de la mañana («ora empia del mezzogiorno»), la hora de mayor esplendor luminoso y, por tanto, de manifestación de vida y de erotismo, aunque también son las horas de la crucifixión de Cristo. Ese mismo espacio profano es visto como espacio religioso, según nos expresa el propio poema: el prado es un altar, ornamentado por cálquicos lilas y espinos del Señor, los cuales están indicando el color morado de la religiosidad cristiana y el sufrimiento de Cristo. El color rojo de los escaramujos y de las bayas que brotan ofrecen la imagen oximórica de lo profano en la abundancia-vida y en la pasión-desangramiento de lo religioso. Ambas flores metaforizan la sangre que mancha el manto del altar, hecho de hierba, y, por tanto, puede igualmente servir de comunión con la tierra y los antepasados. La hierba es altar religioso y mesa humana que lo comunica con sus difuntos, es la mesa de los alimentos que ponen en contacto de nuevo al poeta con los suyos «in comunione con i morti attraverso il cibo e il vino» («Una lettera a Franco Giovanelli»). Es un altar en el que se cumple el rito privado del poeta-cura con la transubstanciación de su cuerpo y su sangre a la naturaleza, con claras alusiones al rito de Jesucristo en la última cena. Pero su cuerpo y su sangre no se ofrecen a la humanidad, sino a los animales más humildes (siguiendo la línea pascoliana y crepuscular), asnos, lagartijas y mariposas en pareja, y de nuevo el poeta une lo humano y lo religioso, la fuerza telúrica y la fuerza divina, el amor divino y el eros humano a través de las mariposas en pareja, asociadas a la nave lateral menor de la iglesia donde se colocaban las mujeres en épocas medievales (los matroneos), devolviéndonos al ritual del amor natural y a la feminidad dentro del hecho religioso. Esta religiosidad solipsista la encontramos en otros poemas como en «Presso la Maestà B, un giorno d'agosto», en el que el paseo del poeta lo lleva a encontrar en pleno campo una virgen bajo un templete. La necesidad de autoinmolación de «Solo» supone la culminación imaginaria de superar los contrarios de ese viaje de invierno, de manera que la culpa de vivir se trascienda transformando su cuerpo en alimento para los animales.

«Piccolo autoritratto (Caffé Greco)» expresa el desdoblamiento del yo a través de la especularidad del espejo, interseccionando el devenir y la visibilidad. La primera estrofa expresa mediante diseminación hiponímica gradual de mayor a menor los segmentos temporales que aparecen en toda la obra, como si quisiera reconcentrar todos los yo-aquí-ahora en uno. Esta temporalidad ha hecho mella en el rostro del poeta, que acepta con naturalidad (*giustamente*) ese cambio físico. Dicha imagen aceptada sin disforia es objetivada en el espejo de un café concurrido y de sabor artístico, el café Greco de Roma, produciéndose un desdoblamiento del yo poeta, al tiempo que dicho yo se siente desarraigado socialmente ante los jóvenes que frecuentan dicho café. Es un yo desarraigado doblemente por el tiempo y por la mirada social de moda. Pero dicho desarraigo tiene doble naturaleza, física, por un lado, causada por el destello de la mirada y por la tierna risa del poeta (ojos y boca), y sentimental-moral por otro, al estar unido a un amor que ha durado en el tiempo a pesar de la transformación del cuerpo. Dicha transformación expresada por cierto engrosamiento corporal (*adipe*), nos recuerda el «Grasso usignolo dell'Enza» con el que el amigo Giovanelli lo calificaba en «Una lettera a Franco Giovanelli». A través de la rima asonantada *diviso-viso-mio-io* (que, a su vez, enlaza consonánticamente con riso-narciso de la tercera) se ponen en relación las dos primeras estrofas, enfatizando y anticipando el cierre del último verso, con «narciso». La rima se semantiza al relacionar los temas del poema: la división temporal, el rostro y el yo del poeta y el narcisismo final.

La identificación del yo a través del espejo conlleva implícito el mito de Narciso y el sentimiento narcisista con el que se cierra el poema. Como todas las vivencias del poeta el narcisismo es sentido de forma mitigada, al ser asociado a la aceptación del cuerpo alterado. El narcisismo del sujeto poemático no exige un amor desmesurado hacia sí mismo («non esigente narciso»), sino quizá un solipsismo o costumbre de soledad que es propio del universo clausurado bertolucciano. El poeta no se mira en un espejo cualquiera, privado, sino en el espejo público del café Greco de Roma, lugar de peregrinación y encuentro de artistas durante los años de posguerra. El reconocimiento del propio yo en un templo artístico nos está indicando su voluntad de integración en el círculo de artistas. Pero este reconocimiento no se produce en contacto con los demás, sino mediante el acto especular del espejo. El nombre del título es una clara muestra de la sutil indicación hacia el lector-público para hacerlo cómplice de su poesía. Recordamos el verso final de «Di mattina presto e più tardi», calcado del famoso verso final del poema pórtico de *Les Fleurs du mal*, libro que Bertolucci traduce en 1975: «s'approssima/ l'ora del pasto festivo e della siesta tachicardica:// tu ipocrita voyeur mio simile mio io». Bertolucci sabe que, aun dentro de la ambigüedad, desde Baudelaire el lector es cómplice del yo del poeta. Por otra parte, el poeta, apartado de por sí de las relaciones humanas —«Lascio che [...] siano le quattro e i campi deserti» («Di me proprietario e padre»)—, se siente aislado en medio del trasiego de las nuevas generaciones que invaden el café, banalizado por las modas de la sociedad consumista.

El poema se inscribe dentro de la rica tradición del autorretrato propia de los pintores y literatos. Intenta la confluencia de ambos en el uso del espejo (técnica pictórica) dentro de un poema que imita y deforma la estructura del soneto (técnica poética). El poeta le da un aire ilustre al situarlo en un espacio artístico, pero también quiere inscribirlo dentro de su habitual *maniera* de tono menor, como en sordina, con el adjetivo *piccolo* del título. Es la tendencia, una vez más, a atenuar la temática humilde y no transcendente de su poesía, y su condición artística de poeta menor.

«Ritratto di un uomo malato» representa al yo poemático desdoblado en una pintura. El poeta se dirige a un destinatario referencializado en los lectores-espectadores (*vedete*), a los cuales muestra mediante los déicticos mostrativos (*questo, qui*) su propio retrato pintado por el hijo. El yo poético necesita conservar a toda costa su individualidad y su continuidad en el tiempo. Todos los yo-aquí-ahora y los imperativos verbales de la poesía bertolucciana demuestran la conciencia de perduración del mismo. La primera estrofa nos ofrece una descripción física del retrato. Para ello se vale de su técnica impresionista al describir la figura por el color sanguina, que denota la indumentaria y nos connota el desangramiento mencionado. La comparación de las manos con las flores se inscribe dentro de la ficción naturalista de esta poesía, que enlaza con la cuarta estrofa. La parte visible de su cuerpo, su postura, entre supina y sentada, y la comparación del mismo con los enfermos vistos a través de una ventana ocupa la segunda estrofa. La vista de los enfermos es captada desde una perspectiva pictórica, desde la ventana que hace de cuadro de la realidad externa. La realidad es vista a través de perspectivas pictóricas, y la percepción visiva pasa del ojo experto de arte al ojo físico del enfermo, marcado por el cansancio o la enfermedad, identificando el enfermo de la comparación con el autorretrato del poeta enfermo, como reza en el título. Estos versos nos introducen en un juego de cajas chinas en el que el autorretrato del poeta (arte) se relaciona con los enfermos (la realidad), que, a su vez, son vistos en perspectiva pictórica. Arte y realidad se superponen, el hombre enfermo del antepenúltimo verso en referencia al yo desdoblado de la figura del cuadro, es el mismo que escribe.

En las estrofas tercera y cuarta el hijo expresa que ha querido pintar un poeta chino y no al padre. El poeta se inscribe así a través del hijo en la tradición poética china y por similitud en la tradición poética horaciana del *aurea mediocritas* de la vida retirada. Los tres están unidos por la contemplación de la hora del atardecer, momento de belleza y de devenir temporal. La última estrofa enlaza con el título, con la condición moral o etopeya, y con la enfermedad o mal de vivir, verdadero hilo subterráneo de *Viaggio d'inverno*. Si en «Piccolo autoritratto» el yo aparecía justo a mitad del poema dando lugar al estado social y anímico, ahora el yo aparece al inicio y al final, el primero indicando la edad, el segundo la condición existencial. El poeta ya no se ve como un ser aislado y extrañado fuera de la sociedad, como en *La capanna indiana*, sino dentro de ella. Su enfermedad es propia del hombre del siglo xx: la fragmentación de la personalidad, el inconsciente negado, el sujeto perdido en los opuestos, la condena a elegir, la literatura como ficción y realidad, la enfermedad como salud y viceversa, la mentira

como necesidad para vivir, la vida como enfermedad y salud. Recordemos que la enfermedad entre real y ficticia está presente en «Per una clinica demolita» o «26 marzo», y en «La crescita di una bambina», «la nevrosi è sì la condizione/ della salute», tras haber afirmado la verdad y la mentira de dicha acepción freudiana: «Freud ha ragione/ ma torto». El arte es visto como mentira necesaria y como suprema ambigüedad, efecto que consigue con las paradojas enfermedad/salud, creencia/exorcización o mentira/verdad. La ambigüedad expresada en el desdoblamiento en la pintura y la escritura se convierte en medio para exorcizar los miedos de la vida, *in primis* el doloroso paso del tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTOLUCCI, Attilio (octubre de 1951). «Dalla poetica dell'extrasistole». *Paragone*, 22, pp. 66-69.
- BERTOLUCCI, Attilio (agosto de 1966). «Dalla poetica dell'extrasistole, II». *Paragone*, 198, agosto, pp. 23-26.
- RABONI, Giovanni (diciembre de 1972). «Dinssanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci». *Paragone*, 262, pp. 119-124.
- VERA SAURA, Carmelo (2010). «Viaje de invierno de Bertolucci: tiempo natural contra tiempo urbano». *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 6, pp. 167-182.
- VERA SAURA, Carmelo (2024). «La consolación del arte en *Viaggio d'inverno* (1971) de Bertolucci». En M. Heras García (ed.), *Italia y España: una pasión intelectual* (pp. 229-239). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- VERA SAURA, Carmelo (2025). «Hacia la visibilidad: el dominio de la realidad y de la temporalidad en la poesía de Bertolucci». En M. Mascarell, M. Arriaga Flórez y F. D. Álvarez Calderón (eds.), *Textos olvidados. Archivos periféricos y archivos inusuales* (pp. 351-360). Madrid: Dykinson.

