

## *Diez años del pensamiento de Gianni Celati en las dos redacciones de Lunario del paradiso*

MIRELLA MAROTTA PERAMOS

Partiendo de los trabajos de Contini, D'Arco Silvio Avalle fija una pareja de términos que explica el acto de creación no sólo literaria sino también filosófica o científica; serían los conceptos de *dato* y *processo*, a partir de los cuales el patrimonio textual

ci si presenta come un *dato* a cui ricorriamo per informazioni e modelli di comportamento tanto sul piano culturale come su quello piú genericamente pratico. Sotto questo rispetto esso non implica apprezzamenti di sorta sul modo in cui si è costituito. Esso si situa sincronicamente sull'asse dell'osservatore e viene trattato come qualcosa di fisso e immutabile. Dal punto di vista diacronico tale patrimonio ci si presenta invece come un *processo*, vale a dire come qualcosa che si è venuto modificando, per cui il *dato* si pone come punto estremo di una linea che può anche non coincidere con l'*originale* <sup>1</sup>.

El texto, desde esta perspectiva, queda integrado en un sistema en el que todos los elementos están interrelacionados, de forma que cada cambio o cada modificación afecta al total de la obra e incluso al conjunto de la producción de su autor: el texto literario no permanece, o puede no permanecer, inmóvil a lo largo del tiempo, sino que, como entidad dinámica que es, está sujeta a variaciones desde dos puntos de vista, bien en el plano de la escritura, en la relación autor/texto, bien en el de la cultura, en la relación tradición/géneros/texto <sup>2</sup>.

En esta dinámica es donde se inserta el trabajo que nos proponemos realizar.

---

<sup>1</sup> D'A. S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova 1972, p. 3

<sup>2</sup> Caprettini, «Le strutture e i segni» en A.A.V.V., *Letteratura italiana. L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 530.

Se trata de un caso un tanto particular ya que no tenemos delante una obra publicada de la que se poseen estadios de redacción previos al resultado definitivo, sino dos ediciones de una misma obra que el autor da a la luz en dos momentos muy distintos en cuanto a su poética personal, a lo que él cree que debe ser la literatura, y en cuanto a la estética, al gusto literario que en casi dos décadas ha cambiado profundamente. En casos como éste, para ser estrictamente rigurosos, no podemos hablar de variantes propiamente dichas, sino más bien de reelaboraciones o redacciones sucesivas; Avalle usa el término de "rifacimento" en su estudio sobre los manuscritos medievales en lengua d'oc y aporta un concepto fundamental para nosotros, si un autor (u otro posterior a él) hace una serie de cambios para volver a ofrecer al público una obra que ya había dado por concluida, esto significa dos cosas, que la obra ha tenido éxito, y por lo tanto piensa que una reelaboración sería de nuevo bien aceptada, y que se ha producido un cambio en la moda literaria<sup>3</sup>. Y no importa si se está tratando de manuscritos medievales que los mismos autores o los juglares iban modificando a lo largo del tiempo, de las *Vite* de Vasari, de *Fermo e Lucia* frente a *I Promessi Sposi* o de las correcciones que Celati hace en 1989 de sus tres primeras novelas, *Le avventure di Guizzardi*, *La banda dei sospiri* y *Lunario del paradiso*, todas ellas publicadas en la década de los 70; en cualquiera de estos casos el autor modifica su propia obra porque se ha producido un cambio tanto en su sensibilidad como en la de su público.

Gianni Celati había empezado su carrera como escritor, además de con una novela breve, *Comiche* (1971), con los tres libros arriba indicados, libros que se sitúan en un movimiento literario, si podemos llamarlo así, de corta vida pero bastante rico en cuanto al número de obras que produjo; entre ellas encontramos por ejemplo *Boccalone* de Enrico Palandri, *Altri libertini* de Tondelli o *Treno di panna* de De Carlo. Todos ellos nacen de una necesidad de renovación de la literatura italiana, de un abandono de los temas del último neorrealismo, de la pérdida de fuerza de las motivaciones de tipo político y de la necesidad de crear un campo para lo personal y lo individual; en este sentido, los títulos mencionados, pero muy especialmente los dos primeros de Celati, *Le avventure di Guizzardi* y *La banda dei sospiri*, cumplen una función fundamental de puente entre la literatura de posguerra, que llega hasta el 68, y la del final de siglo. Ahora bien, todas estas obras tienen una serie de características que, si bien supusieron sus señas de identidad y su valor en un momento dado, representan al mismo tiempo su límite. En primer lugar, una agresividad que se manifiesta en una lengua demasiado oral en cuanto a la sintaxis, demasiado fuerte en cuanto al léxico y demasiado poco elaborada en cuanto al estilo, así como en una serie de afirmaciones que tenían como objeto dejar clara ante los lectores una postura de rebeldía y de lucha personal. Así Tondelli, analizando unos años después con la perspectiva del tiempo su «opera prima» admitía que a veces había sentido ver-

<sup>3</sup> D'Arco Silvio Avalle, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1961 pp. 70 y ss.

güenza de leer en público las palabras que había escrito; y Palandri vuelve a publicar *Boccalone* nueve años más tarde dejando el texto inalterado pero añadiendo una *Postfazione* donde explica qué ha cambiado desde el chico joven que la escribió al autor más maduro que la vuelve a dar a la luz.

Después de la publicación en 1978 de *Lunario del paradiso*, Celati deja de escribir porque, explica, no tiene nada que decir, no encuentra la voz que le permita expresarse. En 1984 aparece *Narratori delle pianure* donde no sólo los planteamientos lingüísticos y estilísticos han cambiado profundamente, sino que hay todo un substrato teórico muy maduro y muy elaborado: los conceptos de narración, de oralidad y de un lengua ligera, en la acepción calviniana del término “leggerezza”, es decir, desprovista no sólo de elementos retóricos sino de todo aquello que pueda hacerla aparecer demasiado fuerte a los ojos del lector, asumen un papel central. Y los mismos planteamientos se repiten en toda su producción sucesiva, tanto en sus libros de creación como en la obra teórica, como en la intensa actividad periodística desarrollada en estos años.

En el 89 Celati vuelve a publicar sus tres primeras obras pero introduciendo una serie de cambios que les permita entrar dentro de su nuevo discurso estético e ideológico. Las tres obras aparecen juntas en un volumen al que dará un título único, *Parlamenti buffi*, precedidas de un *Congedo dell'autore al suo libro* en el que, por una parte, engloba a las tres novelas dentro del marco de su teoría sobre la oralidad y el gusto de los hombres por contar historias, mientras que por la otra las trata con la ironía y la suficiencia de quien sabe que en el fondo no son más que charlas sin sentido lanzadas al viento por el placer de hablar; lo que va a presentar, dice el autor, no son más que los «Parlamenti di tre personaggi che recitano le loro storie: il che non avviene senza un grande spreco di fiato, e ben poco costruito, a parte il benedetto ridere che fa bene»<sup>4</sup>. En cuanto al texto de las tres novelas, Celati ha operado cambios en todas ellas, pero es en la última donde éstos han sido más importantes, hasta el punto de que nos obligan a hablar, como decíamos al principio, no de variantes sino de reescritura de la obra.

Nosotros hemos elegido *Lunario del paradiso* para este trabajo no sólo porque presenta una cantidad muy importante de material en el que estudiar la evolución del pensamiento del autor, sino porque al ser la última que Celati publicó en la década de los setenta, coincidiendo con las de los otros autores que hemos mencionado y justo antes de su silencio de siete años, es la que presenta, en la edición original, de una forma más evidente, los rasgos distintivos de ese momento tan especial de la literatura italiana. Teniendo en cuenta que, dada la cantidad de material que presenta el texto, resultaría imposible ver página por página cada uno de los cambios, hemos decidido agruparlos por conceptos y analizar, mediante los ejemplos que nos parezcan más representativos, qué es lo que pretende Celati en cada caso.

---

<sup>4</sup> Gianni Celati, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 8

La primera diferencia, que resulta evidente apenas se empieza a comparar las dos ediciones, es la distinta distribución de la materia en capítulos. La del 78 era poco uniforme en cuanto a la extensión de estos; digresiones y recuerdos podían hacer que un capítulo tuviera el doble de páginas que el sucesivo. Esto desaparece casi completamente en la segunda, del 89, en primer lugar porque son estas reflexiones y retardamientos de todo tipo las primeras en ser suprimidas por el autor y en segundo porque, cuando no puede acortar los capítulos demasiado largos eliminando una parte que considera sobrante, los divide en dos, de forma que todo el texto guarde una uniformidad.

Después de haber fichado todas las variaciones que se producen de un texto a otro, e intentando, como decíamos, dar un orden al material, nos damos cuenta de que el autor modifica su obra con tres objetivos fundamentales: 1) depurar la lengua y el estilo de todo lo que de agresivo, juvenil y pretendidamente descuidado había puesto en la primera edición; 2) eliminar una serie de temas y motivos muy típicos de la literatura de finales de los 70, pero que ya «no estaban de moda» (aquí se ve la pertinencia de la afirmación de Avalor de que un autor revisa su obra si considera que sus planteamientos ya han perdido actualidad); y 3) añadir algunos de los temas que ya se han convertido en el centro de su teoría literaria, como son la oralidad, las situaciones más o menos misteriosas a las que no se da una explicación y el papel positivo de los niños en una sociedad absurda.

Empezando por aquello que suprime, es decir, todo lo que resulta demasiado años 70, podemos ver el párrafo siguiente:

«Comincia l'altra parte che raccontavo in giro l'anno scorso; la vera storia delle storie successe in quell'anno lontano.  
Scritta nell'estate, anno 1977, in casa di Carlo Gajani, via Farini 29, Bologna. Adesso che la ribatto siamo in marzo, anno 1978.»  
(ed. 78 p. 31)<sup>5</sup>

«Comincia adesso l'altra parte delle avventure in quell'anno lontano.» (ed. 89 p. 327)<sup>6</sup>

Celati opera en su segunda edición una supresión radical de todos los elementos de la primera que aludían de forma demasiado concreta al momento de la escritura y a las personas, casi todas escritores o intelectuales reales, que rodearon al autor en aquel momento. La finalidad de esto no es sólo la más evidente de no tergiversar la realidad o confundir a los lectores, puesto que el momento de la escritura en la segunda edición es otro distinto, sino, como venimos diciendo, eli-

<sup>5</sup> Gianni Celati, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978.

<sup>6</sup> Gianni Celati, *Lunario del paradiso*, Milano, Feltrinelli, 1989.

minar del texto uno de los procedimientos más usados en las obras del grupo al que pertenecía su primera edición. En *Boccalone*, por citar sólo una de éstas, Palandri agradece con nombres y apellidos a todos aquellos que le han ayudado y acompañado durante su historia amorosa y el posterior momento de la escritura, entre los cuales está también Celati, y, además, en determinados pasajes del libro, los convierte en personajes de la acción. En *Lunario del paradiso*, aparte de pequeñas menciones aisladas y del texto que acabamos de ver, encontramos otros tres momentos donde el autor recurre al citado procedimiento: la primera vez en la página 9, nada más empezar la obra, después en el capítulo XX, que dedica casi completamente al presente de la escritura, dando datos no sólo de amigos sino de sucesos ocurridos en su propia vida y en la de la Europa de ese año, y por último en la página 160, casi al final del libro. Como puede verse, esta especial retórica se distribuye en la primera edición de un modo casi matemático a lo largo de la obra, como un deber que hay que cumplir; en la segunda, por el contrario, todo este material queda suprimido, con la excepción de una ligera alusión al inicio que, en cualquier caso, se corta rápidamente con el pretexto de que la historia debe seguir adelante <sup>7</sup>.

Junto con este procedimiento de tipo retórico, las obras de finales de los 70 presentan una obsesión de sus autores por hablar de los temas que constituyen el centro de la vida de los jóvenes: el sexo, las drogas, su pertenencia al PCI y la denuncia de la religión y el servicio militar. Celati también incluye numerosos pasajes en los que trata de estos temas y prácticamente todos ellos quedan excluidos de la segunda edición. Sólo las ideas políticas del autor mantienen un cierto espacio en el libro, si bien todas las afirmaciones se presentan mucho más atenuadas. De todo ello recogemos un único ejemplo donde pueden verse no sólo las supresiones operadas, sino también el cambio de minúsculas a mayúsculas:

«Dunque da uomo mi domanda: Ciofanni! tu credi in dio? credi al paradiso?  
Sta diventando indiscreto adesso, oltre che maiale; chiedermi a me queste cose, io ateo e materialista, che cazzo. (ed. 78 p. 29)

«Dunque da uomo a uomo, di punto in bianco mi domanda: Ciofanni! tu credi in Dio? credi al paradiso?  
Stava diventando indiscreto adesso, oltre che maiale. Sono mica domande da farsi.» (ed. 89 p. 325)

Pasando ahora al segundo aspecto que nos proponemos tratar, el de los cambios en la lengua y el estilo, sin elegir ningún pasaje determi-

<sup>7</sup> Gianni Celati, *Lunario* ed 1989 cit., p. 303

mente volviendo a leer los dos ejemplos vistos hasta ahora, nos damos cuenta de el diferente tono que el autor le impone a su obra. En el primero de éstos, la edición del 78 presenta una lengua donde las frases entrecortadas, la repetición (evidentemente intencionada) del sustantivo “*storie*” y el uso forzado de los tiempos verbales tiene como objetivo la recreación de un estilo típicamente juvenil y típicamente oral, además de provocar una reacción, o al menos una cierta sorpresa, en el lector. En la breve frase en que se convierten los dos párrafos en la edición del 89 se observa claramente cómo el autor opta en un segundo momento por una lengua más literaria y menos connotada: introduce el adverbio “*adesso*”, suprime la parte más farragosa, incluyendo la repetición, y cambia “*storie*”, término propio del lenguaje de los jóvenes, por un “*avventure*” mucho más neutro. Simplemente viendo algunas líneas más del citado párrafo en ambas ediciones, nos damos cuenta de que esta voluntad del autor resulta cada vez más evidente

«Attenti ai segni del cielo che sono tanti e vengono giù con le lune; avrete occasione di imparare a riconoscerli, se leggete quel che segue con moderata umiltà. Se siete dei miscredenti, andate pure a farvi fottere e diamoci un taglio.» (ed. 78 p. 31)

«I segni del cielo sono tanti e vegono giù con le lune, passando via così in fretta che se uno non sta in campana non capisce mai cosa gli succede.» (ed. 89 p. 327)

Celati suprime tanto el imperativo del principio, demasiado directo, como de nuevo la construcción introducida por “*che*” y rehace completamente la segunda parte para evitar otros dos elementos que le molestan especialmente: las alusiones directas al lector y la innumerable colección de insultos y palabras fuertes de todo tipo.

Sobre este segundo aspecto y sin intentar en absoluto dar una relación exhaustiva de los cambios, que como decimos es constante en la evolución de un texto al otro, nos parece interesante reflejar a continuación una breve muestra:

## Edición 78

“cazzo” (p. 3)  
 “coglioni” (P. 6)  
 “non capisco un’ostia (p. 11)  
 “ostia d’un dio!” (p. 24)  
 “qualunque cazzata” (p. 38)  
 “ostia” (p. 94)  
 “incazzatura” (p. 108)  
 “un cazzo” (p. 146)

## Edición 89

“cavolo” (p. 297)  
 “scatole” (p. 300)  
 “non capisco niente” (p. 304)  
 —  
 “niente” (p. 332)  
 “urca” (p. 377)  
 “arrabbiatura” (p. 381)  
 “un accidente” (p. 408)

“una madonna di niente” (p. 147)	“un bel niente” (p. 409)
“incasinati” (p. 151)	“confusi” (p. 412)
“culo” (p.152)	“sedere” (p. 413)

Pero la mayor parte de las veces no es sólo una palabra la que necesita cambiar para que su estilo recobre la “asepsia” que ahora persigue, sino una o más frases completas; citaremos sólo dos como ejemplo:

«Mentre il turco camminava davanti con la ragazza, qua si è visto che è solo un mascalzone approfittatore, maledetto cacciatore di figa!» (ed. 78 p. 54)

«Il turco camminava davanti con la ragazza» (ed. 89 p. 344)

\* \* \*

«Certo che questa vigliacca d’una paranoia del dubbio la conosco a memoria; mi fa diventare ancora piú coglione del dovuto, con le signorine in generale» (ed. 78 p. 91)

«E proprio in quei momenti mi veniva la paranoia del dubbio» (ed. 89 p. 374)

Siguiendo con el aspecto lingüístico, hay otros dos cambios que se producen sistemáticamente a lo largo de toda la obra. En primer lugar, Celati revisa toda la puntuación de su primera edición para eliminar el uso exagerado que en ella había hecho del punto y coma y sustituirlo, en la mayor parte de los casos, por un punto. El segundo aspecto será la sustitución del demasiado frecuente presente indicativo, que de nuevo contribuía a crear una sensación de lengua oral que ahora le parece excesiva, por los tiempos y los modos que en cada caso indica la gramática del italiano normativo. El siguiente párrafo nos ofrece ejemplos tanto de cambios en la puntuación como en los tiempos verbales:

«Il cane Fürst, c’è anche lui da raccontare, abbaia un sacco in giardino; ha le paure che rubino la casa del suo padrone. Questo ce l’aveva con me perché secondo lui cammino come un ladro; cammino molto leggero cioè, io cammino così.

Alla sera quando torno mi faceva venire lo spavento e i brividi; io non so cosa dirgli di preciso a questo cane. E quando il padre mi chiama a vedere l’illuminazione, no, anche lí non era d’accordo, voleva che restassi in casa ringhiando da arrabbiato.» (ed. 78 p.6)

«Il cane Fürst, c’è anche lui da raccontare, abbaia molto in giardino appena mettevò un piede sul prato. Aveva le paure che venis-

sero a rubare la casa del suo padrone, e ce l'aveva con me per come cammino. Io cammino molto leggero cioè, cammino così: ma per quel cane, no, il mio era un camminar da ladro.

Alla sera quando tornavo col buio mi faceva venire lo spavento e i brividi. Io non sapevo mai cosa dirgli di preciso a questo cane. E quando il padre mi chiamava a vedere l'illuminazione, anche lì lui non era d'accordo e voleva farmi restar dentro ringhiando da arrabbiato.» (ed. 89 p. 300)

El último aspecto que nos proponemos tratar es el de aquellos elementos de su poética más madura que estaban ausentes o, más bien, en germen en la primera edición y que ahora adquieren un peso fundamental en la obra. Se ha hablado mucho de la importancia que tiene el concepto de oralidad en la obra de Celati y él mismo ha dedicado una parte importante de su producción teórica a tratar sobre este argumento <sup>8</sup>; el acto de la transmisión oral, o más bien de la narración oral, es el pilar sobre el que se asienta todo el pensamiento del autor y a él ha dedicado su obra de más éxito, *Narratori delle pianure*. Analizando la primera edición de *Lunario del paradiso*, e incluso las novelas anteriores, nos damos cuenta de que este concepto está presente desde el principio de su producción, si bien nos lo presenta en un estadio mucho menos elaborado; de hecho, el pretexto que el autor encuentra en *Lunario* para contarnos sus aventuras es que sus amigos le dan el dinero para que haga un viaje a cambio de que luego les relate todo lo que le ha sucedido. La diferencia es que en la primera edición se menciona este elemento casi sin darle importancia, como una idea más entre las que componen la acción; en la segunda, por el contrario, no sólo se intenta destacarla con todos los medios estilísticos posibles, sino que aparece en más ocasiones y, sobre todo, se completa y se define con un episodio nuevo donde el acto de la transmisión oral se inserta en una tradición muy querida por el autor que tiene sus pilares principales en las *Mil y una noches* y en Marco Polo.

«Lei mi guardava, io non avevo voglia di tornar fuori sotto la pioggia. E allora mi è venuto in mente di raccontarle storie per intrattennerla, raccontarle magari tutta la mia vita a puntate. Qua devo inventarmi qualcosa perché mi conceda di dormire.

Mi figuravo di poterla ammaliare di racconti, tenerla avvinta per sere e sere, come Sharazade per mille notti. E intanto avrei fatto i miei comodi, mangiare e dormire a sbafo.

Che magari rinunciava ad andare all'università, pur di ascoltarmi. E

<sup>8</sup> Pueden verse por ejemplo *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1986 y el prólogo a *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992.



chiamava amici, tutti accorrevano, si spandeva la voce di questo favoloso raccontatore giunto nelle contrade del nord, ed ospite nel suo castello. Con tutte le castellane dei dintorni che si scrivevano lettere: sapete? è giunto un trobadore dall'Italia! le sue favole hanno la dolcezza del miele di bosco! non c'è orecchio che possa resistere all'incanto della sua lingua!» (ed. 89 p. 398)

Sería posible reflejar a continuación el texto de la edición del 78 ya que, si bien de una forma mucho menos orgánica, la mayor parte de las frases está presente en ella, pero lo que cambia es el contexto, el episodio en el que se insertan; en el primero es uno de los más tristes, de los más decepcionantes para el autor-protagonista; en el segundo es el inicio de uno de los pocos momentos de felicidad, de tres días y tres noches donde el contar historias reales e imaginarias se mezcla con «carezze e stringimenti d'amore».

Y junto con la oralidad aparece en la segunda edición el otro tema capital de la obra de madurez de Celati, la mezcla de lo inexplicable y lo misterioso con la vida real de todos los días, y el gusto, esto es lo más importante, por dejar estas situaciones sin una resolución, sin una explicación lógica. En este caso, debemos resaltar que este material está completamente ausente de la primera edición y que el autor cambia una serie de episodios, que eran perfectamente reales y perfectamente verosímiles, y que en la mayor parte de los casos no tenían mayor trascendencia dentro de la obra, para que entren a formar parte de un juego de sospechas y omisiones. Desde los primeros capítulos, el autor modifica determinados pasajes en los que aparece la madre de la chica para crear la idea de un intento de seducción hacia el protagonista; intento de seducción que está totalmente ausente de la primera edición y que, en cualquier caso, se mantiene siempre, en la segunda, a nivel de indicio, sin desembocar en ningún final concreto. También el personaje del padre se modifica a través de pequeños cambios que lo hacen aparecer ante los lectores cada vez más encerrado en sus visiones del paraíso, potenciando con ello la dimensión mistificante e irracional en la obra. El Tino, un personaje marginal, cobra protagonismo al crearse en la nueva edición la sospecha de que sabe más de lo que declara y al reaparecer con un papel más definido en la misteriosa carta del final. Por último están las niñas, otro de los elementos claves en la obra más madura de Celati, las únicas que verdaderamente le ayudan y las que le proporcionan los mejores recuerdos de su viaje; ellas tienen un papel fundamental ya en la primera edición y el autor no siente la necesidad de cambiar casi nada en la segunda, motivo por el que decíamos al principio que algunos de los elementos ya estaban presentes, aunque con menor fuerza en las obras de juventud del autor. Lo más importante de estas niñas es que sobreviven de una forma misteriosa sin la intervención de los adultos, lo cual las hace independientes para ayudar al protagonista según su criterio, libres de los prejuicios de todo tipo que demuestran tener los mayores. En la reescritura del 89, Celati simplemente potencia este concepto de independencia y añade una reflexión, cla-

ramente hecha mucho tiempo más tarde, ya en su edad madura, sobre lo inexplicable de su presencia en aquella historia y sobre su forma de actuar.

«Care pagliacce serie e piccole affariste, mi sorpredevano sempre.  
Ma chi eravate voi? Eravate forse le Fate Turchine della mia vita?»  
(ed. 89 p. 436)

En ambas ediciones ellas le dan en un paquetito de flores el dinero para el viaje de vuelta a casa, pero en la segunda le dan algo más, la carta que crea el final en la edición del 89 y que supone la diferencia más importante con la anterior. Así los finales de las dos obras nos demuestran con toda claridad lo que son, la herencia que las genera y el momento literario al que pertenecen. La primera vuelve a hablarnos de la biografía del autor, del momento de la escritura, de quienes estaban con él y de la polémica contra las estructuras de una sociedad que se vanagloria de su intelectualidad. En la segunda, la magia y la adivinación cierran la historia; en el sobre que le habían entregado las niñas y que el protagonista no debía abrir hasta que estuviera en el tren de camino a casa, todos los personajes reaparecen desde una perspectiva distinta a la que el lector y el viajero habían tenido de los hechos durante todo el libro, aportando así a la trama no una resolución sino un nuevo enigma. De esta manera, el viaje pierde todo lo que de realidad vivida tenía originariamente para quedarse en una frontera entre lo posible y lo imposible, entre el ser y el no ser, como en el cuento maravilloso.