

WU MING I

**NEW ITALIAN EPIC versión 2.0.
Memorándum 1993-2008: narrativa, mirada oblicua,
vuelta al futuro**

PREFACIO

El verdadero pensamiento se reconoce en esto: divide.
MARIO TRONTI, *La politica del tramonto*

Debemos ser pacientes los unos con los otros y alegrarnos cuando conseguimos —tanto nosotros, como los demás— avanzar. No debemos quedarnos quietos.
KÁROLY KERÉNYI, carta a Furio Jesi, 5/10/1964

De un modo u otro, en un momento u otro, la guerra no volvería.
ALAN D. ALTIERI, *Magdeburg, l'eretico*

Memorándum

Síntesis provisional

Primer intento

Reacción inestable oscilante todavía en curso

Han pasado seis meses desde que usé esta expresión en *New Italian Epic*, texto sobre el que se continúa discutiendo, propuesta abierta, esbozo de lectura comparada, registro de apuntes a tener en cuenta, recordar y utilizar. No por nada lo llamé “memorándum”. El diccionario de De Mauro da como primera acepción del término: “Documento, folio, fascículo en el que se exponen a grandes rasgos los términos de una cuestión”. A grandes rasgos, de hecho, describía un conjunto de obras literarias escritas en Italia en los últimos quince años, buscando filiaciones inesperadas o, al revés, anulando vínculos muchas veces dados por supuesto.

Ha dado lugar a un debate que no parece extinguirse, más bien se reaviva y crece con cada racha de viento.

El memorándum, publicado en la red, se ha descargado unas 30.000 veces, reproducido de diferentes modos y comentado, leído a fondo o leído con prisas, celebrado o liquidado, y exaltado o crucificado como una rana en un museo. Por un lado se han publicado diatribas de críticos y cronistas culturales; por otro, ha dado lugar a diversas intervenciones, contrapropuestas y adhesiones de escritores, mencionados o no, además de generar gran número de argumentos dispares. Cito sin ton ni son: Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Valerio Evangelisti, Giuseppe Genna, Girolamo De Michele, Antonio Scurati, Giovanni Maria Bellu, Tommaso Pincio, Gianni Biondillo, Alessandro Bertante, R. S. Blackswift, Guglielmo Pispisa, Letizia Muratori, Vanni Santoni y el gruppo SIC, Alessandro Defilippi, Rosario Zanni, el movimiento de los Connectivisti, la redacción de la revista *Tabard* y muchos otros. Muchas contribuciones proceden de los llamados “cerebros en fuga”, doctorandos y estudiosos de la literatura y la filología refugiados en universidades extranjeras una vez visto que nuestro infierno académico y un pesado sistema de legitimización cultural les veta cualquier espacio. Otras intervenciones llegan, esto no lo esperaba, de psicoanalistas y psicoterapeutas; en cuanto al resto, coger narraciones y sondearlas en profundidad en ellas es la base de su trabajo. Numerosos encuentros y congresos se han desarrollado o están programados tanto en Italia como en otros países. Además, se están escribiendo libros.

Durante el verano he pensado que es el momento de recoger las sugerencias y hacer una versión 2.0. Y ya aquí está, lista, la tenéis ante vuestros ojos.

En esta *release* al texto primario se le adjunta uno nuevo, flujo de comentarios, contrapuntos, desarrollos y aclaración de equívocos.

No pretende ser solamente un conjunto de glosas: la inspiración se halla en la notas que James G. Ballard adjuntó a la nueva edición de *The Atrocity Exhibition* (1970, 1990). En la edición italiana, al menos en mi vieja edición de Bompiani, las notas están tras cada capítulo, mientras que en la americana interrumpen la narración, aparecen entre un párrafo y otro derrocando con frecuencia al texto principal y ganándose la inmediata atención del lector.

La *New Italian Epic* es una de las muy-buenas-y-diferentes cosas que están sucediendo hoy en la literatura italiana. Sigo también otros fenómenos: los Wu Ming leemos y comentamos libros de todo tipo, pero es esta forma de épica reciente lo que me interesa analizar. Quisiera que explorásemos todos juntos ese estrato profundo en el que se entrelazan las raíces de muchísimas obras que, aún con apariencia distinta, muchos lectores sentían afines y en consonancia mucho antes de que yo escribiese el memorándum. Lo dicen los testimonios que he recogido; es más, la idea de escribir el memorándum ha sido reforzada al ver los “mapas mentales” que los lectores se iban formando y detallando en un alud de e-mails, comentarios en el blog y fórum, recomendaciones entrecruzadas, preguntas durante las presentaciones de libros, etc.

Cierta pseudocrítica que cree orientar el debate cultural no se ha dado cuenta de lo que sucedía porque desde hace tiempo, pendiente del cronómetro y esclava de una dinámica desesperante, ha renunciado a *imaginar* que se pueda, o mejor, que se deba

romper todos los falsos vínculos jerárquicos entre las cosas y las ideas, destruir todos los estratos ideales que los dividen. Es necesario liberar todas las cosas, permitir que se unan en una unión libre, de acuerdo con su naturaleza, aunque estas uniones parezcan extrañas desde el punto de vista de las acostumbradas uniones tradicionales. Es necesario dar a las cosas la posibilidad de estar en contacto en su propia corporeidad e en su propia variedad cualitativa. Es necesario crear entre las cosas y las ideas nuevas relaciones que respondan a su propia y efectiva naturaleza, juntar y unir lo que ha sido falazmente dividido y alejado y desunir lo que ha sido falazmente juntado. M. Bachtin, ‘Le forme del tempo y del cronotopo nel romanzo’, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Turín, 1979.

Era previsible que el memorándum topara con un muro de hostilidad y reacciones adversas: nos absorbe un *establishment* completo que tiene divididas o unidas con saliva las cosas y las ideas: cátedras ostentadas por barones influyen en redacciones unidas a la organización de festivales y kermeses bajo patrocinio de provincias y regiones que financian los potentados que alimentan a trabajadores precarios...

Es probable que el debate siga suscitando la abierta enemistad, o, cuanto menos, animadversión, de esa casta de los mediadores en que militan los verdaderos asalariados de la denigración. Lo importante es ser conscientes de que el verdadero debate tiene lugar en otra parte.

Muchos comentarios, al menos en un principio, se han centrado en cuestiones tipo “posmoderno sí / posmoderno no / ¿posmoderno qué? / Yo qué sé.”

El centro de mi texto creo que era otro. Afirmaba la importancia de abandonar la tonalidad dominante del posmodernismo (*dominante*, acepción nº 8 del diccionario de De Mauro: “fotografía, cine, tipografía, en una imagen, color que prevalece excesivamente sobre las demás a causa de un fallo en el revelado”), y explicaba que *ya está sucediendo*. Hay quien ha tomado como un manifiesto programático (“¡Basta con lo posmoderno!”) algo que es una simple constatación.

En estos momentos, y en términos generales, la definición de posmoderno me importa muy poco o nada. Salvo por el hecho de que no puedo desentenderme y fingir que el argumento no ha sido objeto de debate: de hecho, he escrito una apostilla titulada *Posmodernismo a 4 Euros*. Está al final del texto y expresa todo lo que pienso al respecto. Pero basta, hablad vosotros.

[“¿Cómo? ¿Puede un escritor *hacer de crítico*?”

Disculpe, eh, pero... ¿Usted dónde ha estado los últimos treinta mil años?

No hay prácticamente ningún autor del canon occidental (llamémoslo así para entendernos, sabemos perfectamente que no es adecuado) que no haya sido también crítico. Cuando la praxis es escribir, es difícil distinguirla de la teoría (el *escribir sobre*). En este preciso momento estoy haciendo una labor de escritor. Con estas frases escribo una narración, un cuento, estoy narrando]

El NIE es una hipótesis de lectura, *mi* hipótesis. Sin embargo es un hecho probado la existencia de un corpus de textos, de libros escritos en la *Segunda República* que tienen en común elementos

basilares y una naturaleza alegórica de fondo. Si tal corpus no existiese el memorándum no habría sonado bien a tantas personas, ni habría desencadenado todo este barullo.

En la red, se ha consolidado como *logo* del debate en torno al NIE el perfil de Hércules vestido con la piel del león de Nemea. La fiera, hija de Tifón de Equidna, era invulnerable. Su piel no podía ser perforada por arma alguna. Desde hacía tiempo aterrorizaba y asesinaba al pueblo de la Argólida, descuartizaba a las ovejas y vacas, llenaba el aire con sus rugidos. Enfrentarse a ella fue la primera de las doce pruebas de Hércules. En el lucha, el héroe perdió un dedo, pero al fin pudo estrangular a la bestia y desde aquel momento vistió su piel como armadura.

... ¿Alegoría? ¿Qué alegoría?

Mi estilo es viejo
como la casa de Tiziano
en Pieve de Cadore.

Wu Ming I, 14 de septiembre de 2008

ÍNDICE DE LOS COMENTARIOS:

- I. La cuestión del realismo
- II. La muerte del Viejo
- III. Obras
- IV. ¡Escritor, no has sido nominado!
- V. Teatro épico y NIE
- VI. La cuestión autobiográfica. Intimismo, autobiografismo, *autoficción*
- VII. Ése que escribe en el periódico
- VIII. La *forma-paseo*
- IX. Sucede en Italia
- X. Mil novecientos noventa y tres
- XI. Recordando Termidoro
- XII. Sobre cómo mataron al folletín
- XIII. La acción de contar las minas
- XIV. Gélidamente irónico
- XV. Fusión de ética y estilo en la “mirada oblicua”
- XVI. Nosotros somos Saviano
- XVII. Épica excéntrica, el héroe se ausenta (o se demora)
- XVIII. Lo popular, lo gnóstico
- XIX. Parataxis
- XX. El trabajo que hace Genna
- XXI. No envenenéis a los perros
- XXII. En *passant*, sobre los UNO
- XXIII. Sobre el “fracaso” de Babsi Jones
- XXIV. Una precisión en torno a *Cibo*
- XXV. Transmedial
- XXVI. Alegoría, mitologema, algoritmo
- XXVII. Un disparate zoológico
- XXVIII. Su ensangrentado polvo
- XXIX. El efecto
- APOSTILLA. Posmodernismo a 4 Euros

NEW ITALIAN EPIC versión 2.0
Memorándum 1993-2008: narrativa, mirada oblicua,
vuelta al futuro

Datta: ¿qué hemos dado?

Amigo mío, la sangre que sacude mi corazón
 la espantosa audacia de un momento de debilidad
 que un siglo de cautela no podrá borrar.

Por eso, sólo por eso, hemos existido,
 y no estará ni en nuestras necrológicas
 ni en los recuerdos que cubre la benéfica araña
 ni bajo los sellos rotos por el flaco notario
 ni en nuestras vacías estancias.

T. S Eliot, *The Waste Land*

La tarde del 11 de septiembre de 2001 trabajábamos en casa de Wu Ming 2. Dábamos el empujón final, enfilábamos la recta final antes de alcanzar la meta de nuestra novela 54. La entrega se había fijado para noviembre.

Todavía nos curábamos esos días las heridas del veinte y veintiuno de julio en Génova. Heridas tan sólo metafóricas, gracias a Dios, aunque a un centenar de personas les había tocado peor suerte: cabezas vendadas, brazos rotos, pies enyesados y catéteres. Y un joven había muerto. Génova. Sólo quien haya estado por sus calles comprenderá.

Pensábamos que habíamos acertado, al menos por el momento, con los “momentos-clave”, los “puntos de inflexión” y otros dispositivos para reproducir las frases hechas. Y, sin embargo... Un SMS, enviado no sé por quién, hermano de millones de SMS que en aquellos momentos atravesaban el éter, llegó a cada uno de nuestros cinco móviles. Solamente decía: “Enciende la tele”.

Durante las semanas siguientes terminamos la novela. La entregamos al editor pocos días antes del inicio de la guerra de Afganistán. En último lugar escribimos una especie de premisa, casi una poesía:

No hay ningún “después de la guerra”.

Los idiotas llaman “paz” al simple hecho de alejarse del frente.

Los idiotas defienden la paz apoyando el brazo armado del dinero.

Tras la primera duna los encontronazos proseguían. Dientes de animales quiméricos hundiéndose en la carne, el cielo lleno de acero y humo, culturas enteras extirpadas de la faz de la tierra.

Los idiotas combatían al enemigo de hoy alimentando a los del mañana.

Los idiotas sacaban pecho, hablaban de “libertad”, “democracia”, “aquí entre nosotros”, comiendo los frutos de sus razias y saqueo.

Defendían la libertad de las sombras chinescas de dinosaurios.

Defendían el planeta de simulacros de asteroides.

Defendían las sombras chinescas de una civilización.

Defendían un simulacro de planeta.

Tras la caída del Muro y la primera Guerra del Golfo, en occidente muchas personas (sobre todo esas que forjan la opinión pública) hablaban de un “nuevo orden mundial”. Orden, claridad. Con la Guerra Fría terminada y la democracia victoriosa, alguno incluso se atrevió a declarar el Fin de la Historia. El *Homo Liberalis* era el modelo definitivo de ser humano.

Se trataba, a partes iguales, de burda propaganda, de alucinación colectiva y de manía de *grandeur*. Los años noventa no fueron sólo “el decenio más voraz de la historia” (según la definición de Joseph Stiglitz), sino también el más iluso, megalómano, autoindulgente y barroco. La multicolor celebración del poder y del “estilo de vida occidental” llegó a niveles nunca antes alcanzados hasta hacer parecer frugales las fiestas del Antiguo Régimen en Versalles.

El arte y la literatura no tuvieron necesidad de subirse al carro de la autocomplacencia, dado que ya habían subido hacía ya mucho tiempo, pero tuvieron nuevos motivos para regodearse en la ilusión o, tal vez, en la resignación. Nada nuevo podía darse bajo el sol, y muchos se convencieron de que lo único que se podía hacer era calentarse bajo el cálido sol de lo ya-creado. Como consecuencia: una orgía de citas, contorsión de ojos, parodias, pastiches, remakes, revivals irónicos, trash, distanciamiento y posmodernismo a cuatro euros.

El 11 de septiembre pulverizó todas las torres de marfil y solamente ahora, siete años más tarde, mucha gente percibe las repercusiones. La misma repercusión que describíamos de forma alegórica en el prefacio a la novela *54*. La conclusión de un ciclo histórico.

La novela *54* se publicó en la primavera del 2002. Casi al mismo tiempo apareció en las librerías, publicado por nuestro mismo editor, la novela de Valerio Evangelisti *Black Flag*, a quien en ese momento no conocíamos personalmente. *Black Flag* es el segundo capítulo del *Ciclo del Metallo*, epopeya sobre el nacimiento del capitalismo industrial que el autor representa como manifestación de Ogun, una divinidad yoruba de los metales, de la minería, de la espada y del sacrificio (comentario I).

COMENTARIO I: LA CUESTIÓN DEL REALISMO. *Divinidad yoruba*, precisamente. Hay quien, sin haber leído el memorándum y tergiversando reflexiones ajenas, ha pensado que el texto giraba en torno a la causa del realismo y me ha descrito a mí y a mis colegas como *pasdaran* de un movimiento neoneorrealista, arrojando, a fin de cuentas, inventivas confusas, filiaciones basadas en la superposición de obras diversas, conceptos diversos, opciones expresivas diversas, y tratando la *New Italian Epic* y el neorealismo como sinónimos y/o meros caprichos terminológicos. Esta es la crítica que nos ha tocado en suerte en la Italia actual. Luego se nos pregunta que por qué la rechazamos.

En mi *New Thing* (2004) describo una colonia de protoprimate dotados de poderes telepáticos y apasionados de los westerns. Estos protoprimate viven en Brooklyn y son los verdaderos responsables del accidente aéreo que causó la muerte de Otis Redding. Puro Zavattini.

El realismo es una de las muchas flechas que hay en el carcaj de un autor. Algunas obras NIE, incluso en la producción de un mismo autor, son realistas, otras poco, otras ni por asomo.

Realismo y épica no se excluyen mutuamente, al igual que no se excluyen el mirar y el cantar.

El realismo es una búsqueda de una representación todo lo objetiva que se pueda del mundo, cercana a ese (tangible, materialista) “compromiso perceptivo” llamado realidad; presupone, pues, un trabajo en torno a la *denotación*, a los significados principales y los compartidos. Cuando describo una escena de humillante miseria e intento transmitir con precisión esa humillación, estoy lanzando un puente hacia el lector, me sitúo en la parte de él –*esa parte de todos nosotros*– que encuentra humillante la miseria.

La épica está, sin embargo, ligada a la *connotación*: es el resultado de un trabajo dirigido al tono, a los sentidos figurados, a los atributos afectivos de las palabras, al vasto y multiforme eco de los significados, de *todos* los significados de la historia. Al lector le estoy lanzando otro puente, aquí me sitúo en su deseo de espacio, de desvío y diferenciación, de conflicto, sorpresa y aventura.

Dado que una palabra (por ejemplo, luna) tiene al mismo tiempo un significado denotativo (el único satélite natural que orbita en torno a la tierra) y un significado connotativo (los innumerables sentidos figurados que resuenan en el folclore, la poesía o en las canciones pop), así una obra puede ser realista al tiempo que épica, o bien ser épica y del todo fantástica, o bien ser una combinación de ambos elementos. El “realismo”, pues, es una dimensión relativa. Los westerns de Peckinpah son considerados más realistas que los de John Ford y no por ello son menos épicos; lo son de modos diversos, en tanto resultado de diversas posturas.

En la lucha por el significado con frecuencia una de las connotaciones de un término deviene en su denotación, el significado más común. Pierde su propia naturaleza de sentido figurado. Del mismo modo, un nuevo acercamiento épico puede cambiar la naturaleza del realismo.

Es lo que ha ocurrido con *Gomorra*: la épica de Roberto Saviano (yo hipertestimonial y “sobrecargado”, tono “heroico”, alud de historias, etc.) ha dado vida a una obra que es celebrada en tanto “ejemplo de retorno al realismo” y en tanto híbrida y llena de literatura.

Debemos ponernos de acuerdo en un punto: la neurociencia ha verificado que lo metafórico es *corpóreo*, no es una dimensión abstracta, sino concretísima, que se puede describir en la *lateralidad* de los procesos cerebrales. Desde los primeros instantes de vida, la asociación recurrente de dos experiencias (por ejemplo, abrazo y calor) y la consecuente activación de dos partes diversas del cerebro crea –mediante un proceso llamado aislamiento neuronal– un circuito sináptico permanente. A este circuito corresponde una metáfora primaria, formada por la equivalencia entre los dos pares de opuestos: *calor/frío = afecto/desafecto*.

Buena parte de nuestro lenguaje está hecho de sentidos figurados. Sobre la base de la metáfora primaria, el cerebro levanta construcciones complejas, simbolismos, alegorías, etc. La denotación es inestable, está siendo siempre perturbada por las connotaciones, dado que nosotros experimentamos el mundo a través de metáforas primarias impresas en el cerebro: ascenso/descenso = mejora/empeoramiento; luz/oscuridad = comprensión/incomprensión, etc.

En la literatura, cualquier búsqueda de realismo, cualquier intento de representación objetiva, debe dar cuenta de todo esto: nuestro pensamiento es figurado, las connotaciones proliferan, la alegoría se nos escapa por todas partes, la épica es una salida natural, etc.

[A propósito: me parece que el descubrimiento de las bases neuronales de la metáfora confirman clamorosamente viejas intuiciones del mitólogo Furio Jesi en torno a las conexiones arquetípicas:

... *primordiales, brotadas espontáneamente de la psique no son figuras completas y orgánicas –por ejemplo: la niña divina, el héroe que muere y renace, el reino lejano del Mas Allá, etc.– sino simples relaciones fijas (conexiones) entre dos elementos o imágenes: por ejemplo, la relación mujer-tierra, la relación oro-más allá, la relación muerte-viaje.* (Jesi, 1958)

La intención era quitarle al arquetipo cualquier dimensión *a priori*, ultraterrena, extrasocial. Según Jesi el arquetipo es una conexión entre elementos que no se “revela” al hombre sino que es *recreada* cada vez por el hombre que contempla “en las figuras que el mismo *inventa*” el propio ser “fundido con el mundo” (Jesi, 1979). Hay en las palabras de Jesi un elemento de intencionalidad que la neurociencia propone repensar a fondo, aunque la dirección es la apropiada: el cerebro humano, estimulado a una relación recurrente entre dos experiencias/áreas del cerebro, crea conexiones fijas que podremos con todo derecho llamar “arquetípicas”.]

Una última observación: en materia de realismo y neorealismo, las ideas de nuestros “mediadores” (críticos de la prensa, *elzeveristas*, catedráticos) no parece que sean claras ni útiles: manchadas como están de viejos estereotipos de hace medio siglo, cogidas al vuelo de cualquier sitio. Hay, sin embargo, miradas en torno al realismo, como la de Giles Deleuze, que ponen en crisis la indolente visión vulgar y los discursos de cuarta mano. Es mérito de Girolamo De Michele haber devuelto la discusión a terrenos menos manidos en su intervención ‘Neorealismo ed epica. Una risposta ai critici letterari (e agli altri)’, publicado en *Carmilla on line* el 8 de julio de 2008.

Abriendo la novela, descubrimos que el primer capítulo era al mismo tiempo un *trompe-l'oeil* y una alegoría muy similar a la nuestra. Hay tras el inicio *in exergo* una frase de George W. Bush sobre la necesidad de responder al terror: las torres en llamas, cadáveres, personas que vagan por las calles cubiertas de polvo de cemento y amianto. Alguno se pregunta: “¿Por qué todo esto?”; algún otro dice: “Nada será ya como antes”.

Sólo que no es el 11 de septiembre de 2001.

Es el ataque a Panamá que llevó a cabo los Estados Unidos el 20 de diciembre de 1989.

Dientes de quiméricos animales hundiéndose en la carne, el cielo lleno de acero y humo.

Cinco años después de la publicación de *54* y de *Black Flag*, hicimos un nuevo descubrimiento leyendo *Nelle mani giuste* de Giancarlo De Cataldo.

La novela de De Cataldo narra desde los años de Manos Limpias y de Tangentopolis, del fin de la “Primera República” y de los atentados de la mafia, hasta la “entrada en juego” de Berlusconi.

Hacia poco había salido también nuestro *Manituana*, que narra la guerra de independencia americana desde el punto de vista de los indios Mohawk, quienes lucharon junto al Imperio Británico contra los rebeldes continentales.

Dos libros en apariencia inconexos: distintos en tanto estilo y estructura, distintos en sus hechos narrados, distintos en el período histórico, distinta el área geográfica, distintos en todo.

Sin embargo advertíamos ecos, réplicas y semejanzas. Un vibrar común. ¿De qué podía tratarse? Llevó algo de tiempo, pero al final lo entendimos.

Ambas novelas giran en torno al agujero dejado por una doble muerte: la desaparición de dos líderes, es más, de dos demiurgos que han creado mundos (comentario II).

COMENTARIO II: LA MUERTE DEL VIEJO. He desarrollado este punto hasta definirlo como una de las características *temáticas* comunes observables en muchas producciones de la NIE. Véase mi reseña del libro de Giovanni Maria Bellu *L'uomo che volle essere Perón* en *Nandropausa*, 14 (junio de 2008).

Refiero algunos extractos:

El tiempo en el que escribimos está marcado profundamente por la muerte de los fundadores, de los arquetipos, de los “padres” que desaparecen dejándonos con el pastel. Somos herederos de ilusiones ya evaporadas: sabemos que el “desarrollo” marcha por un camino sin salida, pero no sabemos cambiar de rumbo. Las palabras con que intentamos definir el cambio son todavía negaciones, nacidas prisioneras del “frame” contrario (“decrecimiento”), o se limitan a definirse como posteriores/póstumas a cualquier cosa: post-fascismo, post-comunismo, post-modernismo, “segunda república”, etc. (...) Diversas obras escritas hoy testimonian nuestra condición póstuma, y la representan de forma alegórica mediante una alegoría profunda. Muchos de los libros que he definido como “New Italian Epic” tratan del agujero dejado tras la muerte de un “Viejo”, fundador, líder o demiurgo. A veces justamente este epíteto se usa por antonomasia: “el Viejo”.

No puede ser una simple coincidencia: “el Viejo” ha muerto en el Manituana de los Wu Ming (Sir William Johnson, o sea, El Viejo), en Nelle mani giuste de Giancarlo de Cataldo (El Viejo), en L'uomo che volle essere Perón de Bellu (El Viejo), en Medium de Giuseppe Genna (Vito Antonio Genna) y en Sappiano le mie parole di sangue de Babsi Jones (donde el fundador muerto es Josip Broz, alias “Tito”, y todo el conflicto que ocurre en los Balcanes tiene lugar tras su desaparición). Apenas saliéndonos del NIE, se puede incluir también Se consideri le colpe de Andrea Bajani (en la que el “Viejo” es femenino), y quién sabe cuántos títulos más. Estos que he citado son todos libros publicados entre 2007 y 2008. No, no puede ser una mera coincidencia. Percibir el recurso del “Viejo” como personaje-ausencia es un gran paso en la lectura de lo que he llamado “algoritmo”.

De todos estos libros, Medium y L'uomo che volle essere Perón, me parece que ocupan el lugar más avanzado, dado que van más allá de la condición del ser póstumo, elaboran el luto, y usan la mezcla de autoficción y épica para formular una terapia. Imaginando historias alternativas, tienen en cuenta los defectos de nuestra mirada y nos preparan a imaginar un futuro.

[Se puede decir que la muerte del Viejo sea el *mitologema* de muchas obras de la NIE. Retomo un término usado por el mitólogo Kárlly Kerényi: un mitologema es un “acopio” de “material épico”, un conjunto de cuentos conocidos formados a lo largo del tiempo en torno a un tema, un sujeto, un cuento base. Este material se usa sin cesar y se vuelve a emplear, modificado, en literatura, en espectáculos, en la vida cotidiana.

Un ejemplo de mitologema es la llegada al mundo de un extranjero sin nombre y/o pasado que destruye el viejo equilibrio, venga los abusos, regenera la vida y de nuevo desaparece. Es el “mitologema-Yojimbo” (protagonista del film homónimo de Kurosawa de 1961) o el “mitologema-Shane” (véase *Raíces profundas*, piedra angular del western del año 1953). La obra más famosa de este mitologema es *Por un puñado de dólares* de Sergio Leone (1963), que calca *Yojimbo*, inspirada a su vez por *Cosecha roja* de Dashiell Hammett (1929). Otras películas son *El jinete pálido* de Clint Eastwood (1985), *El último hombre de Walter Hill* (1996) y *Van Damme's Inferno* de John G. Avildsen (1999). También la novela *Antracite* de Valerio Evangelisti (2003) vuelve a tratar este mitologema.

Otro ejemplo de mitologema es el del hombre honesto que, víctima de un abuso de poder, se echa al monte y se convierte en un fuera de la ley]

En *Manituana* se trata de Sir William Johnson, superintendente de asuntos indios de Norteamérica, y Hendrick, jefe iroqués responsable de la cooperación con los blancos. En *Nelle mani giuste* ambos no tienen nombre o, como mucho, lo tienen por antonomasia: el “Viejo” es quien manobra con los servicios secretos y desarrolla estrategias paralelas; “El Fundador” es el jefe de la industria y creador de un imperio empresarial.

Los herederos de los demiurgos no están a su altura, intentan alianzas imposibles y se ven débiles, incapaces. La situación se les escapa de las manos, caen en trampas y, mientras los hombres fallan, sólo una mujer fuerte (una viuda: Molly/Maria) abre una vía de escape para unos pocos. Mientras tanto, el viejo mundo llega a su fin.

En el curso de los años, experiencias similares –repentinas “iluminaciones” que alumbraban lecturas comparadas– han sido referidas por distintos colegas. Entre tanto hemos leído, reseñado y discutido entre nosotros muchos libros que, poco a poco, han ido acumulándose y han acabado por crear un “campo de fuerzas”.

Bajo la producción de muchos autores italianos de los últimos diez o quince años se esconde un yacimiento de imágenes y referencias compartidas. De las transformaciones que tienen lugar allá abajo (piénsese en la materia orgánica sepultada y comprimida que, poco a poco, se transforma en hidrocarburo) depende el futuro de la narrativa italiana.

Durante mucho tiempo eran tan sólo imágenes, intuiciones, pero después el discurso ha empezado a estructurarse. Me ha tocado a mí intentar una primera síntesis provisional y lo he hecho al preparar mi intervención para *Up Close & Personal*, un taller de literatura italiana que tuvo lugar en la McGill University de Montreal en marzo de 2008. Fue en ese contexto donde se usó por primera vez la expresión “nueva narración épica italiana” o, para abreviar, New Italian Epic (NIE).

Gracias al intercambio de opiniones he podido ir ajustándolo todo y añadir nuevos ejemplos. Poco después hablé de la New Italian Epic en otras dos universidades americanas: en el Middlebury College de Middlebury, Vermont, y en el Massachusetts Institute of Technology de Cambridge, en Massachusetts. Cruzado el Atlántico de vuelta, discutí todo ello a fondo con mis compañeros del colectivo y puse mis apuntes a disposición de otros colegas que han expresado su opinión. He publicado en nuestra página web oficial el audio de la conferencia de Middlebury y he recogido las impresiones de quienes la han escuchado.

Al escribir el presente ensayo he tenido en cuenta todo esto.

LA NEBULOSA. En las letras italianas está sucediendo algo. Me refiero a la coincidencia en una única –aunque vasta– nebulosa narrativa de numerosos escritores, muchos de los cuales empezaron a publicar cuanto menos en los primeros años de los noventa. Por lo general escriben novelas, pero no desdeñan practicar el ensayo u otros géneros, creando veces “objetos narrativos no identificados”. Algunos de sus libros se han convertido en best-sellers y/o long-sellers tanto en Italia como en otros países. No conforman una generación en el sentido censual dado que tienen edades distintas, pero sí forman una generación literaria: comparten fragmentos de una poética, trozos de mapas mentales y una intensa pulsión que les lleva una y otra vez a los archivos, o a la calle, o a dondequiera que los archivos y las calles coincidan.

Si una expresión discutible y discutida como New Italian Epic tiene algún mérito, es el de producir una especie de campo electrostático que reúne en torno a ella obras en apariencia diferentes pero que poseen profundas afinidades. He escrito obras y no autores, ya que el NIE tiene que ver más con las primeras que con los segundos. De hecho, todos y cada uno de estos autores han escrito, y escriben, también libros que no tienen nada que ver con esta definición (comentario III).

COMENTARIO III: OBRAS, queda confirmado. Es tal vez el punto más importante. Las obras. Estamos hablando en primer lugar de obras y, sólo como consecuencia, de autores. Los autores son menos importantes. Ojalá se pudiese escribir una historia de la literatura si nombres, una *Literaturgeschichte ohne Namen...* ¿Queréis encontrar “escritores neo-épicas”? Buscaréis en vano. Os tropezaréis, eso sí, con obras que tienen un renovado tono épico que conviven, en la producción de un mismo autor, con otras totalmente distintas. Ha sido la confusión entre obras y autores la que ha generado quejas como: “¡Has incluido a Camilleri en la NIE con calzador!”. Si se tiene en mente la serie de Montalbano, la inclusión parecerá forzada, pero a mí Montalbano me importa bien poco. Las características que he señalado las encuentro en novelas (y en cuentos largos) como *Il re di Girgenti*, *La presa di Macallè*, *Maruzza Musumeci* y *Il casellante*.

¿Quiénes son estos escritores y de dónde vienen?

Algunos, como Andrea Camilleri, Carlo Lucarelli y Massimo Carlotto han trabajado dentro del género negro de modo tradicional para sorprender luego con novelas históricas “mutantes” (*La presa di Macallè*, *L'ottava vibrazione*, *Cristiani di Allah*). Y una continua oscilación entre la polaridad del thriller, de la picaresca y de la epopeya histórica ha caracterizado también la obra narrativa de Pino Cacucci (*Tina*, *Puerto escondido*, *In ogni caso nessun rimorso*, *Oltretorrente*).

Otros, como Giuseppe Genna y Giancarlo De Cataldo, han reelaborado la *crime novel* teniendo en mente la épica antigua y la prosa caballeresca para después –respectivamente– enfrentarse a majestuosas e indefinibles narraciones (como *Dies irae* o *Hitler*) y agotar la *spy-story* realizando un experimento propio de la prosa poética (como en *Nelle mani giuste*).

Al mismo tiempo, Evangelisti ha ido mezclando de forma salvaje los géneros adquiridos de la paraliteratura mientras producía un ciclo épico que no distingue entre fábula sobrenatural, novela histórica y análisis del origen del capitalismo.

Aún más: Helena Janeczek, Marco Philopat, Roberto Saviano y Babsi Jones han creado productos que podrían denominarse “objetos narrativos no identificados”, libros que son indiferentemente narrativos, ensayísticos y demás; prosa poética que es periodismo que es prosa histórica que es no-

vela. Libros como *Lezioni di tenebra*, *Cibo*, *I viaggi di Mel*, *Gomorra* y *Sappiano le mie parole di sangue*. Deberían ser leídos uno tras otro, sin importar el orden, para poder sentir el palpitar que justifica su reagrupamiento. La definición esconde un juego de palabras, más bien un acróstico, las iniciales de Unidentified Narrative Object forman la palabra UNO; cada uno de estos objetos es *uno*, único, irreductible a categorías pre-existentes. ¿No se arrastra desde hace al menos dos años el debate absurdo en torno al estatus de Gomorra? ¿Es novela o reportaje? ¿Narrativa o periodismo? Luego, justamente, los periodistas Alessandro Zaccuri y Giovanni Maria Bellu escriben novelas en las que se documenta la vida alternativa de Giacomo Leopardi (*Il signor Figlio*) y Juan Perón (*L'uomo che volle essere Perón*).

¿Qué se puede decir, pues, de Luigi Guarnieri, cuyo ámbito de producción va desde la “novela de no ficción” sobre Lombroso (*L'atlante criminale*) hasta un gran fresco sobre la represión del bandolerismo (*I sentieri del cielo*)? ¿Y de Antonio Scurati, quien en *Una storia romantica* retoma la tradición de la novela al estilo de Fogazzaro al tiempo que desarrolla un currículum repleto de “híbridos” y de ensayos de teoría estética y literaria?

Me vienen a la mente otros nombres: el Bruno Arpaia de *L'angelo della storia*, el Girolamo De Michele de *Scirocco*, el Luigi Balocchi de *Il diavolo custode*, además de Kai Zen, Flavio Santi, Simone Sarasso, Letizia Muratori, Chiara Parazzolo, Vittorio Giacomoni y tantos otros (comentario IV).

COMENTARIO IV: ¡ESCRITOR, NO HAS SIDO NOMINADO! He escrito *tantos otros* y me parece evidente. Sin embargo, en contra del carácter abierto y provisional del memorándum, y en nombre de una extraña lógica que entronca con la crítica “lista de abonados”, hay quien ha acusado ausencias o, peor incluso, exclusión de autores y obras.

La lista de las obras NIE está *in fieri*, como ha demostrado el debate que siguió al memorándum. Yo mismo, poco después de la publicación del texto, he colocado en el hipotético centro de la nebulosa NIE el cuento *L'insurrezione* de Antonio Moresco (véase mi reseña en *Nandropausa*, 14, junio de 2008).

Otros ejemplos: en el memorándum, por olvido, no mencioné (igruvísimo!) a Alan D. Altieri; no mencioné a Antonio Pennachi, a Luca Masali, al Leonardo Colombati de *Killer in the sun* (con más razón que al novelista); no mencioné a Walter Siti (tenía todavía por leer *Il contagio*, 2008, enésimo ejemplo de UNO); no mencioné a Alessandro Bertante (todavía no había salido su *Al Diavul*, 2008); no mencioné a Rosario Zanni (no había todavía leído *Mal'aria*, 2008); no mencioné a Enrico Brizzi (por el inesperado giro de los hechos del título *L'inattesa piega degli eventi*, 2008); no mencioné a Gabriella Ghermandi (por su *Regina di fiori e di perle*, 2007); no mencioné a Alessandro Defilippi (no conocía todavía su *Le perdute tracce degli dei*, 2008); no mencioné a Giancarlo Liviano d'Arcangelo, a Angelo Petrella, a Valter Binaghi, etc.

Aparte de una única y amistosa reprimenda, ninguno de los antes mencionados se ha quejado pese a tener incluso en el fondo motivos: cada uno de estos autores ha escrito obras que participan de modo diverso al “campo de fuerzas” de la nueva épica. Cada uno de ellos atraviesa la nebulosa pasando más o menos cerca de su centro o explorando los márgenes a la espera de entrar.

[En los márgenes inmediatos de la nebulosa se encuentran todas las escrituras “de género” que están a punto de convertirse en algo distinto y *ya dan indicios* de ello. A modo de ejemplo, en *Così si dice* (notable hard-boiled sardo de Francesco Abate, 2008) el desconocimiento de *Áyax* de Sófocles y sus ecos en la *Eneida* tienen para el protagonista consecuencias desastrosas. El antihéroe cae en una trampa porque... ¡le falta la épica!]

Veteranos unos, otros apenas iniciando su carrera. Algunos no han todavía llegado a la nebulosa pero se están acercando; sus libros se están transformando. Mientras tanto, allá en el fondo, ya van empujando los últimos de la fila.

Ahí están, vuelven a partir del centro de la nebulosa, vuelan sin orden, sus trayectorias divergen, se entrecruzan, divergen...

¿ÉPICO EN QUÉ SENTIDO? El uso del adjetivo épico, en este contexto, no tiene nada que ver con el teatro épico del siglo diecinueve o con la supuesta objetividad que el término ha adquirido en cierta teoría literaria (comentario V).

COMENTARIO V: TEATRO ÉPICO Y NIE. Según Girolamo De Michele la afirmación anterior es un tanto drástica. Y tiene razón. Algunas obras de la producción NIE, de hecho, tienen elementos en

común con el teatro épico de Brecht. En algunas de ellas, por ejemplo, se busca poner trabas a la empatía del lector con el héroe y su destino. El héroe queda reducido a un puro vector de la acción, sin profundidad psicológica, de modo que no puede producirse la catarsis, la descarga final de las emociones que sí se darían al empatizar con el héroe. Para decirlo con palabras de Walter Benjamin, “antes que empatizar con el héroe, el público debe más bien aprender a sorprenderse con las situaciones en medio de las cuales éste se mueve” (W. Benjamin, *Qué es el teatro épico*, 1938).

Una sorpresa de este tipo se verifica mediante interrupciones de la acción, instantes de “congelamiento”, verdaderos *tableaux*: nos encontramos ante el héroe épico y de este modo se produce el extrañamiento. Coged a un extraterrestre de diez centímetros de altura y desconocedor de qué es el cristianismo, teletransportadlo a un pesebre: he aquí al lector. Tal extrañamiento, típico de la dramaturgia brechtiana, se encuentra en algunos libros de Evangelisti (*Noi saremo tutto* y el llamado dístico mexicano) y en algunos de Genna, pero también en *L'ottava vibrazione*. Carlo Lucarelli también recurre a él con frecuencia en *L'ottava vibrazione*.

Los libros de Evangelisti (véase el dístico mexicano) tienen por lo menos otra característica en común con el teatro épico, la de proceder a trompicones que “separan unas situaciones de otras. De este modo se generan intervalos que tienden a limitar la ilusión del público [...] Estos intervalos están orientados a la toma de posiciones críticas (respecto a los comportamientos representados por los personajes y el modo en que están representados)” (W. Benjamin, *Íbid.*)

Estas narraciones son *épicas* porque refieren empresas históricas o míticas, heroicas o, cuanto menos, aventureras: guerras, anábasis, viajes iniciáticos o luchas por la supervivencia, siempre dentro de conflictos más vastos que deciden el destino de una clase, pueblo, nación o incluso de toda la humanidad teniendo de fondo crisis históricas, catástrofes o grupos sociales al borde del colapso. Con frecuencia la narración funde elementos históricos o legendarios, cuando no roza lo sobrenatural. Muchos de estos libros son novelas históricas o, al menos, guardan semejanzas con las novelas históricas, ya que toman de este género convenciones, estilemas y estrategias.

Esta acepción de épico se encuentra en obras como *Q*, *Manituana*, *Oltretorrente*, *Il re di Girgenti*, *L'ottava vibrazione*, *Antracite*, *Noi saremo tutto*, *L'angelo della storia*, *La banda Bellini*, *Stella del mattino*, *Sappiano le mie parole di sangue* y muchos otros. Libros que tienen que ver con la turbulenta historia de Italia o con la ambigua relación entre Europa y América, yendo a veces incluso más allá.

Estas narraciones son, entre otras expresiones que vienen al paso, también épicas porque son grandes y ambiciosas (comentario VI), “de largo recorrido”, “de amplia resonancia”.

COMENTARIO VI: LA CUESTIÓN AUTOBIOGRÁFICA. INTIMISMO, AUTOBIOGRAFISMO, *AUTOFICCIÓN*. Una definición de épico como ésta se puede encontrar de forma más concisa yendo a la letra “E” de cualquier diccionario. El diccionario es una lectura tan importante que puede cambiarnos la vida (véase Malcom X en prisión).

De esta definición ha nacido, sin embargo, un equívoco: el de la presunta declaración de guerra a la introspección, a la *autoficción* y/o al planteamiento de historias más personales.

El memorándum no toma partido en este sentido. Sería difícilmente justificable en el momento en que algunos de los textos citados son *introspectivos*. Épica e introspección, amplitud de miras y psicología de los personajes, se toman con frecuencia del brazo sin más complicaciones. *Stella del mattino* de Wu Ming 4 es una novela intimista, como lo es en algunos momentos la *Gomorra* de Roberto Saviano.

El mismo discurso sirve para la *autoficción*, es decir, la confusión programática entre autobiografía e invención narrativa. La *autoficción* es el elemento fundamental en obras de Genna como *Dies irae* y *Medium* (en la que el protagonista se llama Giuseppe Genna y tiene en común con el Genna autor parte de su biografía). También Babsi Jones ha escrito un ejemplo perfecto de *autoficción*: la protagonista/narradora de *Sappiano le mie parole di sangue* se llama Babsi Jones, pero no es la autora. *Il fasciocomunista* de Antonio Penacchi (2003), novela que a mi parecer entra dentro de la NIE, está en buena medida construida sobre la yuxtaposición de autor y personaje (Accio Bennasse *c'est* Pennacchi... pero tampoco). En *Il colore del sole* (2008), Andrea Camilleri inventa episodios y circunstancias recientes de su propia vida.

Ciertamente, si la *autoficción* sirviese para bordar, como con ganchillo, toda una narración centrípeta tejida en torno al ego, su uso sería extraño a lo que se acostumbra en la NIE. Es raro, de todos modos, que esto suceda. El mismo Beppe Sebaste, quien tiene reputación de autor umbilical, en su objeto narrativo *H.P.- L'autista di Lady Diana* (Einaudi, 2007), emplea introspecciones y la *autofic-*

ción para narrar un hecho público e histórico: la investigación policial en torno a la muerte de Diana Spencer y Dodi al Fayed.

Son épicas las dimensiones de los problemas que hay que resolver en la escritura de estos libros, los cuales con frecuencia requieren varios años, más incluso cuando la obra está destinada a trascender las dimensiones y los límites de la novela, como en el caso de narraciones transmediales que abarcan diversos contextos.

LA TRADICIÓN (comentario VII).

COMENTARIO VII: ÉSE QUE ESCRIBE EN EL PERIÓDICO. En este punto explico que en Italia no es algo nuevo escribir novelas históricas, este país tiene más bien un *humus* para este tipo de obras además de una tradición, y hago un elenco parcial de obras, elenco cerrado de un etcétera. Las obras de la NIE que se pueden describir en tanto novelas históricas se ponen en diálogo con tal tradición, la cual, en una época de “literatura mundial”, no es sin embargo su única referencia.

No hay nada más en este breve párrafo, es todo simple y llano.

Releer para constatar.

¿Qué decir, pues, del siguiente resumen propinado a sus lectores por un cronista literario de un periódico de gran difusión?

En el párrafo titulado “La tradición” se nombran modelos de referencia o, mejor, los precedentes más ilustres de este revolucionario clima literario ... Para demostrar que la New Epic es realmente “very new”, los Wu Ming saltan por encima de las generaciones más cercanas como si dijeran: desgraciadamente la épica se interrumpió en los años 50, pero medio siglo después, para vuestro consuelo, han llegado los actuales salvadores de la patria: osea, Nosotros.

Seguía una lista de autores no tan antiguos presuntamente ninguneados o despreciados.

El periodista se olvidaba de indicar que por dos veces en el memorándum citaba yo al Italo Calvino de *Palomar* (1983) en tanto precursor del experimentalismo de la NIE y de su mirada oblicua. Una observación así habría invalidado la réplica.

O tal vez no llegó nunca a leer el párrafo que trata sobre esto. La sospecha no parecía infundada: en el articulito había citas de sólo las primeras cuatro páginas del memorándum (que tiene dieciocho) y ni siquiera una nota, ni una sola, a todo lo que iba después. Típico de nuestra casta de mediadores: meditar sobre *premisas* de los discursos para no esforzarse con el discurso en sí.

[Si hubiese leído alguno de los libros en cuestión, se habría dado cuenta de que una subtrama de 54 homenajea la *épica* de Fenoglio, que Biondillo rinde tributo a Gadda y a Pasolini, que Genna hace numerosas referencias a Fortini e introduce en sus libros versos de Antonio Porta, etc. Bueno, ya ha pasado. Otra vez será]

He dicho que muchos de estos libros son, o parecen, novelas históricas. Italia, país rico en historia e historias, ha sido un terreno fértil para este tipo de narraciones, desarrollando una tradición a la que la New Italian Epic rinde homenaje.

Es obvio, pero inevitable, citar la novela protonacional, la que puso los cimientos mismos de la escritura novelesca en lengua italiana: *I promessi sposi*.

A partir de este comienzo, Italia ha dado grandes novelas históricas, libros que definen su propia época, como *I vicerè* de Federico De Roberto, *Confessioni di un italiano* de Ippolito Nievo, *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello, *Il mulino del Po* de Riccardo Bacchelli, *Metello* de Vasco Pratolini, *Il gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Artemisia* de Anna Banti, etc.¹

¹ Es inútil fingir que no se ve el elefante en la cacharrería: hace ya treinta años que se publicó *El nombre de la rosa* de Umberto Eco que inauguraba, sin embargo, una fase diferente al tratarse de un libro *tongue-in-cheek*, manifiesto del posmodernismo europeo, fascinante parodia multinivel de la escritura de novelas históricas, es decir, de novelas *tout court*. Eco explica en sus *Apostillas al Nombre de la rosa* (1983) que él no había escrito una novela histórica, sino que había *simulado* que la escribía, único acercamiento irónico deseable a la novela que a través de la cita y el *pastiche* preserve la distancia y permita criticar lo que se escribe en el momento justo en que se escribe; ya que no es necesario fiarse de los textos ni de quien los escribe y ni siquiera de quien los lee. *El nombre de la rosa* no es una novela histórica, sino una reflexión sobre la novela histórica, sobre los *topoi*, sobre la intertextualidad, reflexiones escritas de forma que dejen ver que, de haber querido, Eco habría sido capaz de escribir una novela buenísima. *El nombre de la rosa* es más bien esa novela buenísima, esa que Eco realmente *no* ha escrito. Por eso se ríe, o mejor, sonrío: le divierte el lector ingenuo y todavía no “pos-

Los escritores antes mencionados tienen bien presente esta tradición y dialogan con ella. Baste recordar a Cristiano, el personaje-manifiesto de las novelas de Giromalo De Michele, quien, de vuelta de la lucha armada en la cárcel, estudia y glosa obsesivamente *I promessi sposi*. O el Pirandello de *I vecchi e i giovani* que vuelve con insistencia a las páginas de Camilleri más “histórico”. O los ecos de Pratolini que se observan en nuestras novelas *Asce di guerra* y *54* (comentario VIII).

COMENTARIO VIII: LA “FORMA-PASEO” (el vagabundeo, el ir sin ton ni son) que De Michele, retomando una intuición de Deleuze, individualiza en Pratolini (véase “Neorrealismo y épica...”, cit.) es uno de los elementos que más llaman la atención en libros como *Il quartiere* o *Cronache di poveri amanti*. En su *L'immagine-movimento* (1983) Deleuze describe el vagabundeo del cine neorrealista como una situación en la que

el personaje no sabe cómo responder, en espacios en desuso en los que desiste de experimentar y actuar, para entrar en fuga en un ir de aquí para allá, en un ir y venir, vagamente indiferente a todo lo que le sucede, indeciso sobre lo que ha de hacer. Pero ha ganado en clarividencia todo lo que ha perdido en tanto acción o reacción: él VE, de modo que el problema del espectador se convierte en: “¿qué hay que ver en la imagen?” (y no “¿qué se verá en la imagen siguiente?”).

Este ir y venir es, además, la situación en la que se produce “algo intolerable, insoportable [...] algo muy potente, o demasiado injusto, pero a veces también muy bello...”

También en *54* está presente esta forma “andar sin ton ni son”: el discurso libre indirecto sigue a cada uno de los personajes en uno o más de esos vaivenes colocados para hacer emerger, a golpes de *incertidumbre*, *descubrimiento de lo intolerable* y *clarividencia*, el contexto, el barrio, las vivencias personales, las relaciones entre los espacios y los personajes. Angela y Pierre no pasean juntos, sino en paralelo, cada uno en lados opuestos de la Via Indipendenza (*nomen omen*). Incertidumbre –imposibilidad de su relación– y *clarividencia*: la fotografía de un amor sin futuro. Y aún más: el paseo nocturno de Ettore hasta Porta Lame: incertidumbre de la posguerra –le resulta insoportable la derrota– y *clarividencia*: Ettore tiene cerca la muerte. Después el desplazamiento al casino de Cannes, etc.

[Pasear puede ser subversivo, fastidiar al poder: en 1843, clamando en contra de la influencia corruptora de los folletines y sobre todo de *Los misterios de París* de Eugène Sue, un diputado francés acusó a *Il journal des débats* -que publicaba la novela en fascículos- de “obligar a pasear a sus lectores desde hacía un año por cloacas de París” (el cursivo es mío)]

No obstante, en un mundo de intercambios, mercados y comunicaciones transnacionales no es sólo posible, sino incluso inevitable, ser heredero de muchas tradiciones y tener otras influencias además de las nacionales. Muchos de estos autores mencionados han tenido una gran inspiración de parte de algunos novelistas latinoamericanos que en los últimos treinta años han realizado una síntesis de realismo mágico, *detective story*, novelas de aventuras y narrativa biográfica de personajes históricos; con autores como Paco Ignacio Taibo II, Daniel Chavarría, Rolo Diez o Miguel Bonasso, entre otros. Así como es innegable, y explícitamente reconocida, la gran influencia del James Ellroy de *American Tabloid* y *My Dark Places*.

moderno” que cree haber leído una novela histórica que no es tal, y le divierte el éxito, el revuelo, el “caso” editorial, el metalenguaje, las sobreinterpretaciones de algunas de sus decisiones tomadas casualmente o con intención lúdica, las *Apostillas* mismas, todo eso.

En los años siguientes, pintamonas, epígonos y simples bobos han llevado esta postura hasta el extremo. Han hecho, usando una expresión de Roland Barthes, una cínica “física de la coartada”, un perenne e irresponsable situarse en otro punto distinto a las presupuestas iniciales: “Era irónico”, “No quería decir esto”, “Sería ingenuo si pensase que...”. Y el *pastiche* se ha convertido, con palabras de Fredric Jameson, en una “parodia vacua” y confusa, parodia de ya no se sabe qué y exenta de cualquier validez crítica.

De todas las novelas de Eco, mi preferida es *La misteriosa fiamma della regina Loana*, libro que, pese a estar lleno de bromas, es *mortalmente serio*. Es un libro donde está presente el dolor, la *saudade* por ese pequeño Brasile en que se transforma la infancia según se va alejando, auténtico temor a la muerte, vacío que embarga. El Umberto Eco de hoy, el que nos ha dado esta novela, es un autor que ha superado el *pastiche* y la posmodernidad, y lo ha hecho justamente con un libro que, al lector *ingenuo* actual (conocedor de las teorías, cierto, pero de teorías apenas escuchadas aquí y allá), le parecerá en su superficie el más cercano al *pastiche* y posmoderno de todos.

SUCEDE EN ITALIA. Dicho todo esto, la New Italian Epic sucede en Italia. Apreciación que puede parecer obvia, pero que no lo es (comentario IX).

COMENTARIO IX: SUCEDE EN ITALIA. Es éste el único significado que se da aquí al adjetivo italiano. Evitamos el equívoco al evitar términos como patriótico, las letras patrias, etc. Nos interesan sólo las obras: ¿los libros de la NIE tratan quizá de una comunidad nacional, el “pueblo italiano”, con su irreal “carácter” (hecho a partir del “arte de arreglarse” y su generosidad, brío perenne y simpatía incluso frente a la adversidad), o tratan las heridas, el devenir caótico, la “desterritorialización” y “reterritorialización” en el cuerpo lastimado de un país racista y amoratado? No tengo dudas sobre cómo tengo que responder. La épica que quiero fotografiar es la de la diferencia y la multitud, una épica de las anomalías y del *bellum intestinum* que corre a través de la historia de nuestro país. Cuando ciertos editorialistas la toman con *Gomorra* por el modo en que describe Italia a los extranjeros, su sociedad y su economía, e imputan al libro el pecado de “enfangar nuestra reputación”, ciertamente dan en el clavo. Una forma de narrar no domesticada no puede hacer más que enfangar la reputación de éstos. Según gruñía el periodista de antes, hagamos a los lectores pasear por las cloacas.

En ningún otro contexto se verificaría un encuentro similar de reactivos, una igual confluencia de energías. Los estímulos habrían tenido respuestas distintas.

Durante el cincuentenario de la Guerra Fría Italia vivió una situación un tanto peculiar, en tanto nación de importancia estratégica, terreno de los más importantes juegos geopolíticos. Cuna del fascismo y potencia del eje, teatro de uno de los dos grandes desembarcos aliados en Europa y, por tanto, símbolo de la victoria, Italia estaba limitada por el noroeste con un país socialista y “no alineado” (Yugoslavia) y se alargaba en el Mediterráneo hacia el norte de África y el mundo árabe (en el cual desempeñaba un papel principal el Egipto de Nasser). Era, pues, una avanzadilla, una cuña de la OTAN en territorio hostil.

Al mismo tiempo, sin embargo, Italia era un terreno inestable que tenía dentro de sus fronteras el partido comunista más grande de Occidente (una fuerza motriz ya en la guerra partisana) y un movimiento obrero mucho más fuerte que sus homólogos europeos. Todo esto hizo que Italia fuera de forma perenne motivo de una “vigilancia especial”. De ahí el “factor K”² y la larga lista de legislaturas que se mantenían tan sólo por la *conventio ad excludendum*, siempre interrumpidas por la crisis y con el continuo recurso a elecciones anticipadas, mientras bullía por la actividad de organizaciones ocultas, se intentaban golpes de estado, se tejían tramas y se practicaba la “estrategia de la tensión”.

Siendo tan peculiar nuestra experiencia durante la Guerra Fría, así ha sido de anómalo el modo en que hemos vivido su fin. Caído el Muro de Berlín, en tres años los partidos que habían gobernado en base al “factor K” cayeron y se desmembraron a causa de la inercia, como pasajeros de un autobús que frena de repente. No cayeron porque fueran corruptos o por la acción de la magistratura “roja”, como pretenden los hagiógrafos o las leyendas negras, sino porque no tenían ya ninguna función que llevar a cabo.

Así, mientras la *intelligentsia* del resto del mundo discutía la *boutade* de un Fukuyama que quería llevar la historia de la humanidad a su fin, y mientras el posmodernismo se reducía a una pose y se preparaba para la implosión, en Italia se liberaban energías.³

También en literatura. No por nada todas las obras que han preanunciado, anticipado o delimitado la New Italian Epic son posteriores a 1993 (comentario X).

COMENTARIO X: MIL NOVECIENTOS NOVENTA Y TRES. Por rigor y por definición no podrían ser anteriores a este año. El campo de fuerza que he llamado New Italian Epic se ha formado de la unión de obras literarias de amplias miras temáticas y narrativas escritas en Italia en lengua italiana desde el fin de la Guerra Fría, o mejor, desde el desmoronamiento político de 1993, consecuencia doméstica de la caída del socialismo real.

² Para los más jóvenes. El “factor K” (inicial de Komunismo) era lo que, en el momento en que se formaban coaliciones de gobierno, impedía tener en cuenta la voluntad de un tercio de los electores, es decir, a los que votaban al PCI, al Partido Comunista de Italia, partido que no podría de ningún modo ser admitido en el gobierno.

³ No todas positivas, como se ha visto.

En definitiva, obras hijas del terremoto que puso fin a la vieja bipolaridad, concebidas y escritas en esta Segunda República, con algunos “saltos de fase” (giros) determinados por eventos como la guerra de Yugoslavia, la reunión del G8 en Génova, el 11 de septiembre, la invasión de Irak, etc. Obras en las que tales hechos convulsos han dejado huella explícita, o con mayor frecuencia de forma alegórica, incluso sin intención del autor.

Razón por la cual el hecho de buscar la NIE en obras que precedan a estos hechos es una operación que ignora su premisa principal. No se entiende cómo una obra escrita antes de la caída de la Primera República pueda haber tenido en cuenta tal caída.

En las obras de la NIE es frecuente que la alegoría de estos años sea refractaria a toda grandeza, como un fractal que se contiene a sí mismo *ad infinitum*. Cada elemento parece contener la alegoría en un microcosmos, extrapolable y autosuficiente. A veces salta a los ojos, como en la novela de Flavio Santi *L'eterna notte del Bosconero* (2006), en la que un personaje cuenta: “una vez en el establo se desvistió y se untó de mierda. ‘He aquí el unto del Señor’ prorrumpió satisfecho, como un niño que hubiera aprendido él solo a montar a caballo”.

[¿Durante cuánto tiempo esta alegoría será perceptible? Hoy en día sabemos que el “Unto del Señor” refiere por antonomasia a Berlusconi. Pero, ¿y en el futuro?]

Alegórico en cada minúsculo detalle, incluso no pudiéndose reducir a una sola “clave”, es *Al diavul* de Alessandro Bertante (2008). El ascenso del fascismo es contado desde el punto de vista de Errico, el hijo de un artesano anarquista que vive en un pueblecito del Piamonte, contexto hasta tal punto tan inerte que debe ir al pueblo de al lado para hacer política. La prima parte de la novela bosqueja las condiciones de los que hoy están entre los treinta y cuarenta años, congelados en una postadolescencia en la cual parece que no sucede nada. Cuando por fin Errico se expatria, no hay lector de 2008 que no sienta un cierto alivio, ya que es un expatriado mental, un expatriado “vicario” de la Italia *de hoy*.

Es más: la idea de llegar a la Barcelona de 1932 está descrita de forma que alude a un mito actual, muy difuso en la izquierda italiana de hoy en día, el de la España “laica” e “iluminadora” de Zapatero vista como meta por muchos connacionales que pretenden huir. Es un mito hijo de la ingenuidad y de la exageración, pero que tiene una base concreta en la frustración que genera la confrontación de ambos países. “Tenía mucha fuerza”, cuenta Errico, “y la sentía crecer según se acercaba España. España no era sólo la meta última del viaje. España era mi redención”.

En un primer momento, las energías se plasmaron en una vuelta a los géneros paraliterarios: principalmente la novela criminal y la novela negra, pero también los géneros fantásticos y de terror. Se retomó la tradición de la *crime novel* en tanto crítica de la sociedad, de la novela negra como - usando palabras de Lorian Macchiavelli- “virus en el cuerpo sano de la literatura, autorizado a hablar mal de la sociedad en la que se desarrolla”.

Al finalizar el decenio, no obstante, se inició un camino diverso (comentario XI).

COMENTARIO XI: RECORDANDO TERMIDORO. En 2005 las cartas estaban sobre la mesa: con pocas excepciones, la novela criminal y la novela negra italiana habían agotado su impulso inicial, perros medio muertos en medio de la autopista. Del pozo de los géneros se desprendía una narrativa falsamente comprometida y contestataria, pues en realidad era legalista y conservadora.

A finales de ese año, Tommaso De Lorenzis publicó en *Camilla on line* una respuesta-memorial titulada ‘Termidoro: note sullo stato della letteratura di genere’, texto aún hoy precioso. El último párrafo, titulado ‘Il resto’, era ya un prelude a este memorándum y a las reflexiones en torno a la NIE. De Lorenzis trataba tanto obras como autores, confiando a algunas obras la salvación en la lucha por la restauración de la narrativa negra, Termidoro.

El 11 de septiembre supuso el pistoletazo de salida cuando diferentes novelas innovadoras ya habían sido publicadas o estaban a punto de terminarse. En el crucial año 2002, además de los títulos recordados, se publicó también *Romanzo criminale* de De Cataldo.

SUCEDE EN LITERATURA (...) o, de todos modos, a partir de la literatura. El imaginario de quien escribe es sin duda multimedial y, frecuentemente, las narraciones prosiguen más allá, fluyen hacia territorios propios del cine, la televisión, el teatro, el cómic, los videojuegos y juegos de rol, pero el epicentro es siempre literario. Es más: el epicentro está en la *especificidad* literaria, en la ventaja que la literatura tiene sobre el resto... algo sobre lo que se habla demasiado poco.

En literatura las imágenes no nos vienen ya dadas. A diferencia de lo que sucede en el cine o en la televisión, las imágenes no pre-existen. Es necesario, por tanto, *imaginarlas*. Mientras que al es-

pectador se le pide que mire (*spectare*) algo que ya está, al lector se le pide que recoja (*legere*) los estímulos que recibe y que cree algo que por el momento no existe. Mientras que el espectador encuentra las imágenes (las caras, los edificios, los colores del cielo) en el exterior, el lector las encuentra dentro de sí mismo. La literatura es una disciplina mayéutica y leer es siempre un acto de participación y de co-creación.

Es el motivo por el que, a propósito de la relación autor-lector, se ha hablado de telepatía.⁴

Entre un escritor y un lector, si todo va bien, se establece una relación muy estrecha. Entre un escritor y muchos lectores se establece un vínculo comunitario. Entre muchos escritores y muchos, muchísimos, lectores puede establecerse algo similar a una fuerza histórica que, en realidad, es una onda telepática. En la Francia del XIX el desbordante éxito de las novelas folletinescas en las que se describían las condiciones de vida de los pobres (como, especialmente, en *Los misterios de París* de Eugène Sue) dio lugar a imágenes que estaban en la cabeza de todos, se impusieron en el discurso público y sometieron a la clase política a una fuerte presión (comentario XII).

COMENTARIO XII: SOBRE CÓMO MATARON AL FOLLETÍN... dado que según algunos los folletines contribuyeron a fomentar los motines de 1848. El *establishment* francés, una vez vuelta la calma, no tardó en reparar la situación: en julio de 1850 el parlamento aprobó una ley -para ser exactos la Enmienda Riancey para la Ley de la Imprenta- que impuso a los periódicos una tasa extra a las novelas seriadas: "Tout roman feuilleton publié dans un journal ou dans son supplément ser soumis á un timbre de un centime per numéro". Un periódico con una tirada de cuarenta mil copias debería pagar cuatrocientos francos por tirada, un verdadero despropósito para la época. La jugada fue efectiva y llevó a los periódicos a abandonar este tipo de publicaciones. Alejandro Dumas padre trató este hecho en la introducción a la novela *La condesa de Charny*:

Este diputado, cuyo nombre no recuerdo, subió a la tribuna y se aprovechó con habilidad del malhumor de la Cámara. Todos dijeron: "¡Silencio!", y todo el mundo le escuchó. Dijo [...] que los folletines eran la causa de todos los adulterios que se cometían, de todas las malversaciones de caudales, de todos los robos perpetrados. Dijo que las novelas debían ser incautadas y tasadas, y que una vez hecho esto, el mundo se pararía de golpe, antes de que se continuara andando hacia el abismo, se volvería a la Edad del Oro...

Los escritores de la New Italian Epic tienen una gran fe en el poder mayéutico y telepático de la palabra y en su capacidad para establecer vínculos (*legere*).

CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DE LA NEW ITALIAN EPIC. Intentaré individualizar y describir los elementos distintivos de esta narrativa. A excepción de la primera, que es una *conditio sine qua non*, ninguna de las características que voy a enunciar es común a todos los libros analizados, aunque cada uno de ellos comparte con el resto más de la mitad.

La finalidad de esta catalogación es fijar (de forma ineludible) algunas peculiaridades de estas obras respecto a las de otros estilos o tendencias, del presente o del pasado más cercano.

A.- DON'T KEEP IT COOL-AND-DRY. La New Italian Epic surgió tras trabajar ciertos géneros, nació de su torsión; pero no sirve para describirla el viejo término de contaminación. El término contaminación aludía a condiciones primarias de pureza o, cuanto menos, a condiciones claras: a límites visibles y bien trazados, esto es, a la posibilidad de reconocer la proveniencia, de poder calcular el porcentaje para obtener compuestos homogéneos y saber reconocer siempre qué elementos había en la mezcla (comentario XIII).⁵

⁴ *Mirad: hay una mesa cubierta por un mantel rojo. Bajo el mantel hay una jaula tan grande como un pequeño acuario. En la jaula hay un conejo blanco de nariz rosa y ojos con borde rojizo. Entre las patas delanteras tiene un trozo de zanahoria y la mastica con satisfacción. En la espalda, netamente trazado con tinta azul, figura el número "8". ¿Estamos viendo la misma cosa? Para estar seguros deberemos juntarnos y comparar nuestros apuntes, pero creo que sí. Seguramente, habrá diferencias inevitables: algunos verán un mantel rojo oscuro, otros la verán escarlata ... Para los daltónicos el mantel será gris oscuro, como la ceniza de un cigarro... y, bienvenido, mi mantel es tu mantel.* (Stephen King, *On Writing*, 2001)

⁵ Ejemplo: "En la obra X hay un poco de *mystery* [nada más reconocible que los elementos del *mystery*], un poco de ciencia ficción [la ciencia ficción presente rasgos innegables, se reconocería en cualquier sitio], un "poquito" de comedia [la canti-

COMENTARIO XIII: LA ACCIÓN DE CONTAR LAS MINAS. Da náuseas hablar hoy en día de contaminación, dado que la contaminación hace tiempo que no es una elección sino algo ya dado, un ambiente en el que todos nos movemos. La contaminación no tiene un *a priori* externo a sí misma ni es reconocible *a posteriori*. La contaminación está extendida; todos los géneros son constitutivamente híbridos y sucios, todo es multimedial, una mezcla. Contamina incluso quien no quiere, ya que todo el imaginario es así. Decir contaminación equivale a usar un pleonismo, a simular una visión interpretativa cuando todavía se está en la casilla de salida.

[Volvamos, pues, a este punto: muchos críticos, hoy en día, hacen sólo (mala) *crítica de las premisas del discurso*]

Hoy es posible un desvío; se ha ido más allá, y la mayor parte de los autores ya no se preocupan por el problema. ¿Contaminación? ¿Entre esto y esto otro, exactamente? Es casi imposible reconstruir a posteriori exactamente qué ha formado mezclas como *L'anno luce* y *Dies irae* de Genna, o algunos UNO como *Gomorra* de Saviano (tanto es así que algunos aún se tiran de los pelos tratando este punto, algo que probablemente se seguirá haciendo).

Bien, pero ¿qué pretendo decir cuando afirmo que “los autores no se preocupan más por el problema”? Pretendo decir que utilizan todo aquello que piensan que es necesario y serio.

Necesario y serio. Los dos adjetivos no los he elegido al azar. Las obras de la NIE no carecen de *humour*, pero rechazan el tono desentendido y gélidamente irónico del *pastiche* posmodernista (comentario XIV).

COMENTARIO XIV: GÉLIDAMENTE IRÓNICO. Tengo serias dudas sobre este adverbio en -mente como para usarlo a la ligera. Es, de hecho, esta particular forma de ironía de cuyo continuo abuso estoy hablando: la ironía forzada, manida y neutra, típica del posmodernismo en su fase final. Por lo demás, antes precisaba que no falta el humor en la NIE, se puede ser serio y reír, etc.

Alguno, escuchando apenas lo que alguien que apenas ha hojeado el memorándum dice de él, ha cargado contra mí acusándome de querer eliminar la ironía *tout court*, es decir, una modalidad de comunicación humana que existe desde que la especie produjo su primer amago de lengua.

No creo que yo tenga un poder prescriptivo tal, pero, aunque lo tuviese, no lo usaría, porque soy un diablo bueno.

La modalidad irónica está bien presente también en muchos libros que he citado: *in primis* los de Camilleri, ente muchos otros, como nuestros *54*, *Guerra agli Umani*, *Canard à l'orange mécanique*, *New Thing* y *American parmigiano*. La diferencia es que ironía y sarcasmo responden a un mismo objetivo, se dan en la contraposición de comportamientos y situaciones precisas, sin superar o agredir el acto mismo de la escritura. La fe en el poder de la palabra es un *must*.

En estas narraciones hay un calor, o mejor, una toma de postura y asunción de la responsabilidad que los lleva más allá de la *playfulness* obligatoria del pasado reciente, más allá del guiño compulsivo, más allá de la reivindicación del “no tomarse en serio” como única línea de conducta.

Se sobrentiende que serio no quiere decir grave. Se puede ser serio y al mismo tiempo gracioso, se puede ser serio y reír. Lo importante es recuperar una ética de la narración tras años de juego forzado. Lo importante es recuperar, como se decía en el párrafo precedente, la *fe en la palabra* y en la posibilidad de reactivarla, recargarla de significado tras el abuso de *tòpoi* y clichés.

En las *Apostillas al Nombre de la Rosa* (véase la nota 3), Umberto Eco escribió una famosísima definición de posmodernismo. Paragonó al autor posmoderno con un amante que quisiera decir a la amada: “te amo desesperadamente”, pero que, como no puede decirlo porque es una frase propia de una novela rosa, propia del libro de Liala, entonces dice: “Como diría Liala, te amo desesperadamente”.

En los años sucesivos, el abuso de esta postura llevó a una deflación de la palabra y a una sobreabundancia de metaficción: narrar en torno al propio narrar para no tener que narrar otra cosa.

Hoy la vía de salida es sustituir la premisa y poner el acento en lo que realmente importa: “No obstante, Liala, te amo desesperadamente”. El cliché se evoca y al momento se deja de lado, la declaración de amor empieza a recargarse de sentido.

dad que puedas coger con sólo dos dedos, tres como máximo]” etc. O: “En la obra Y están presentes los esquemas típicos de la novela negra, pero el lenguaje es alto e hiperliterario y el subtexto aparenta la poética propia del existencialismo”.

Ardor civil, cólera, dolor por la muerte del padre, *amour fou* y empatía con los que sufren son los sentimientos que animan las páginas de libros como *Gomorra*, *Sappiano le mie parole di sangue*, *Dies irae*, *Medium*, *La presa di Macallè*, etc. Esto sucede sin guiños de complicidad, sin coartadas ni escapatorias, con una plena reivindicación de esas tonalidades emotivas.

Otro ejemplo: *Maruzza Musumeci* de Camilleri (2007) narra la leyenda de un amor alejado de la ósmosis y de la similitud, más bien se basa en la divergencia y en la incompatibilidad. El autor siciliano describe el matrimonio (con hijos) entre una sirena y un campesino *talasofóbico* teniendo como fondo la gran emigración hacia América, la aparición del fascismo y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Camilleri cree de verdad en lo que escribe y en las decisiones que toma; no es la suya una recuperación fría e irónica de la fábula, no es un ejercicio basado en la falta de fe y el desencanto. El uso de referencias homéricas no es aséptico, sino más bien partícipe y sentido.

Seamos claros: el rechazo de la tonalidad emotiva predominante en lo posmoderno es un intento, no necesariamente un resultado. Puede darse que un libro resulte “frío” pese a la pasión puesta en juego por el autor y a despecho de todos los intentos por arropar la materia. Puede darse que el autor no haya encontrado el modo de transmitir la pasión al lector. Lo importante es que el intento sea visible, que el intento (y, por tanto, la pasión) pueda percibirse. Lo importante es que, pese al fracaso del resultado textual, se reconozca una ética *interna* en el trabajo narrativo. Esto ya es un paso adelante. Lo que cuenta es que la ironía perenne, el desencanto y las coartadas no sean teorizadas, y no sirvan después para tapar bocas.

B.- MIRADA OBLICUA, AZAR DEL PUNTO DE VISTA. La temática de la mirada oblicua es donde, en la New Italian Epic, se da más la fusión de ética y estilo (comentario XV).

COMENTARIO XV: FUSIÓN DE ÉTICA Y ESTILO EN LA MIRADA OBLICUA. Es este uno de los pasajes más controvertidos del memorándum, dado que lo he desarrollado en el párrafo sobre la mirada “ecocéntrica”, un ejercicio personal de visualización que ha generado muchos debates.

La adopción de puntos de vista inusuales, aunque motivada y no reducida a mero juego, implica una toma de posición *ética* ineludible. No estamos intoxicados por la adopción de puntos de vista normales, prescritos, grabados a fuego por la ideología dominante. Es un imperativo depurarse, intentar ver el mundo de otro modo sorprendiéndonos a nosotros mismos.

Además de los ejemplos ya citados se podría recordar que en *Sirocco* de De Michele (2005) el yo narrador, sin nombre, continúa a narrar incluso *post mortem* durante el tiempo necesario para describir su propio funeral desde dentro del ataúd (cap.1 de la parte sexta). No es un narrador omnisciente, es más, malinterpreta una escena al margen de las exequias describiéndola como una “discusión entre vagabundos”. Luego se eclipsa, adiós para siempre... ¡el yo narrador ya no está y faltan todavía noventa páginas para el final! No exactamente después (sería banal), sino tres capítulos más adelante, el funeral se vuelve a describir pero desde otros puntos de vista, y el lector entiende lo que ha sucedido; se da la vuelta a la situación y lo que era marginal ahora es el centro. La catarsis tendrá lugar, pero sin el personaje que había sido hasta aquí el personaje principal.

En la novela siguiente, *La visione del cieco* (2008), diversas escenas-clave son descritas desde el punto de vista del gato Merlín, único testigo de un delito:

llamanalapueta: cla-clac-clac: abierta
luz
olorahumano: formahumana: olornoconocido
acercándose saltando
zapatoveloaz acercándose: sucio: alejándose

Lejos de ser algo gratuito, la elección implica empatía respecto a los seres vivos.

En el cuento *L'insurrezione* (2008), Antonio Moresco adopta una visión “apical” del principio del *Nabuco* de Verdi, viéndose desde arriba las cabezas de los cantantes. Llevándonos a un hipotético cénit del Risorgimento (de su melodrama-símbolo), el autor inaugura una secuencia de *extrañamientos* que ponen en tela de juicio todos los clichés de nuestros mitos en torno a los orígenes.

[A propósito de lo descrito como “animismo de la técnica”, la búsqueda del punto de vista de objetos inanimados: se trata de forzar y alargar la figura retórica de la “falacia patética”, que consiste en atribuir sentimientos o pensamientos humanos a cosas, astros, fenómenos meteorológicos, etc. Si se usa con poco criterio, la falacia patética produce efectos nauseabundos. Si se usa bien, nos hace volar. Véase más adelante la reflexión en torno a Manzoni y su obra *Il cinque Maggio*]

En el corpus de la NIE se verifica una intensa exploración de puntos de vista imprevistos e insólitos, como los de los animales, objetos, lugares e, incluso, materiales. Se puede decir que se toman como referencia, en contextos diferentes y con diversas premisas expresivas, experimentos ya probados por Italo Calvino en sus cuentos cosmiológicos o en *Palomar*. Pero procedamos por orden.

Casi todos estos libros están llenos de personajes y nombres. A veces, como sucede en nuestras novelas, una única obra cuenta con más de un centenar de personajes, y el punto de vista salta continuamente de uno a otro gracias a la vieja técnica del discurso indirecto libre, viejo pero aún capaz de sorprender si se usa en el momento justo y con la intensidad justa.⁶

Todo normal, si no fuese por el hecho de que a partir de esta base se erigen edificios insólitos.

Empecemos con la relación entre punto de vista e historia. ¿Desde qué “lugar” los autores de la NIE eligen mirar -y, por tanto, mostrar al lector- el devenir histórico? Casi siempre desde el menos previsible.

En el *Ciclo del Metallo* de Evangelisti (1998-2003) el nacimiento del capitalismo industrial se observa desde los ojos de Pantera, un brujo del culto afrocubano conocido como Palo Mayombe. La trilogía es una “investigación sobre la deshumanización, la mezcla de carne y metal, la pulsión mortal que lleva al capital a colocarse como enemigo absoluto de todo lo que porta vida. El mismo Freud describe esta pulsión a la muerte como, citamos de memoria, ‘nostalgia del mundo inorgánico’”.⁷

La mirada desde los márgenes, el punto de vista inusitado de Pantera, es el que consigue de forma apropiada ajustarse a esta tendencia. Respecto a la fuerza histórica que está embistiendo el mundo, el brujo tiene ideas más claras que los mismos marxistas y socialistas que se le van casualmente apareciendo. Y esto porque la magia negra le permite andar a la raíz del mal, de percibir “las fuerzas oscuras que están *detrás* del capitalismo”.⁸

Pantera no puede haber leído *El Capital* pero “lee” directamente el capital a la luz de la teología yoruba. Sólo que “no puede hacer nada para parar el avance. Cuestión de contraste de fuerzas. Puede solamente provocar *distanciamientos* espaciales y temporales, impedir que el juego se cierre para todos y por todos los lados, mantener vivas las resistencias”.⁹

En 54, la Italia de los años cincuenta es descrita por un televisor de marca americana, un McGuffin Electric Deluxe robado en una base americana que no funciona pero que, por el contrario, está dotado de consciencia. Animismo de la técnica. McGuffin es constantemente revendido, pasa de casa en casa y lentamente recorre la península, de Nápoles a Boloña. La pantalla apagada es su retina, la vida cotidiana se refleja en el cristal y él la comenta: este es un país de bárbaros, quiero volver a casa.

En la misma novela hay otro punto de vista anormal, el de un local público, en concreto el bar Aurora en Boloña. El bar Aurora es un lugar de encuentro de comunistas, partisanos, viejos antifascistas mandados al exilio en su momento, pero también de jóvenes que pasan antes de ir al baile, gente que viene tan solo para jugar a la quiniela, humanidad variada. En los capítulos del bar se usa la primera persona del plural, un “nosotros” narrador pero que no es el punto de vista de ninguno de los asistentes. Es el bar mismo el que habla, ese “nosotros” es su voz colectiva, la media algebraica de los puntos de vista de todos los que lo frecuentan.

Mutatis mutandi he observado algo similar en el punto de vista “sobrecargado” de *Gomorra* que tanto ha contribuido en el éxito del libro. ¿Quién es el yo narrador de *Gomorra*? ¿A quién corresponde esa mirada? ¿Es siempre el autor? Extrapolo de mi reseña de hace dos años el fragmento en el que trataba este aspecto:

⁶ Discurso indirecto libre: adoptar el punto de vista del personaje pero escribiendo en tercera persona. Hacer sentir su voz sin entrecomillarla. El uso del discurso indirecto libre en *Romanzo criminale* de De Cataldo es, por ejemplo, uno de los secretos de su “postura”: pasamos horas de nuestro tiempo, es más, días enteros, tras los ojos y el lenguaje de este o aquel criminal o policía, yendo de aquí para allá por más de seiscientos páginas. También aquí, la maestría del autor está en no dejar ver el gran trabajo hecho para ajustar el lenguaje. De hecho, diversas reseñas y comentarios on line, inevitablemente, han hablado de un lenguaje “simple”, “media”, etc.

⁷ Extracto de la breve reseña aparecida en *Nandropausa*, 2 (de junio de 2002), disponible en www.wumingfoundation.com

⁸Un grappolo di affermazioni apodittiche a proposito di *Antracite*’ aparecido en 222.miserabili.com y en *Nandropausa*, 5 (03/12/2003), www.wumingfoundation.com

⁹La más completa visión del “Ciclo del Metal” se encuentra en LUCA SOMIGLI, *Valerio Evangelisti*, Edizioni Cadmo, Fiésole, 2007.

Es siempre “Roberto Saviano” quien narra, pero “Roberto Saviano” es una síntesis, un flujo narrativo que rebota de un cerebro a otro, toma prestado el punto de vista de una multiplicidad... Ese “yo” recoge y funde las palabras y sentimientos de una comunidad, de multitud de personas que han plasmado -desde campos opuestos, en el bien y en el mal- la materia narrada. La de Gomorra es una voz colectiva que trata de “carburar el estómago del alma”, es el coro un tanto desquiciado de quienes, en la tierra en la que el capital ejercita un dominio sin mediación, todavía tienen el coraje de mirar cara a cara ese poder.

(...) Pero atención, no pretendo decir que Saviano no haya vivido todas las historias que cuenta. Las ha vivido todas, y cada una le ha dejado un moratón en el pecho... Pero una atenta lectura del texto permite distinguir diversos grados de proximidad.

A veces Saviano está dentro de la historia desde el principio y la guía hasta el final, protagonista inteligible del viaje iniciático. El “yo” es el autor, testigo ocular, sin lugar a dudas.

Otras veces, Saviano se identifica y cede el yo a alguien cuyo nombre no desvela (amigo, periodista, policía, magistrado).

Otras veces incluso se incorpora a mitad o al final de una historia para darle un empujón, inclinarla o girarla, lanzarla al lector.

...(comentario XVI) ¿Tiene importancia, en este sentido, saber si realmente Saviano ha hablado con Tizio o con Caio, con don Ciro o con el pastor, con Mariano, el fan del Kalashnikov o con Pascual, el decepcionado sardo? No, no tiene importancia. Puede suceder que ciertas frases no se las hayan dicho exactamente a él, aunque sí a alguien que se lo ha contado. Saviano, sin embargo, las ha rumiado durante tanto tiempo que conoce cada una de sus íntimas resonancias. Es como si las hubiese escuchado directamente. Es más: como si las hubiese recogido en un confesionario.¹⁰

COMENTARIO XVI: NOSOTROS SOMOS SAVIANO. Adjunto aquí la parte de la reseña omitida en el memorándum:

Aquí estamos, seguimos a un personaje a una cierta distancia, escondidos, y en un momento determinado llega de repente un “me dijo cuando lo encontré” (o algo similar). Es un zoom violento en el personaje. Este último se dirige a Saviano, y, gracias al yo narrador, nosotros somos Saviano. Como cuando un autor da una ojeada al objetivo y se fija en los ojos. Zoom + mirada al objetivo: la estrategia narrativa tiene un impacto increíble. Piénsese en el recorrido de don Ciro, el “submarino” que va a distribuir la “mensualidad” a las familias de los detenidos (pp. 154-156): Saviano afirma, sí, haberlo conocido, pero lo dice en passant, no hacemos mucho caso porque ya estamos junto a don Ciro, vamos tras él mientras enfila los callejones, sube escaleras, recorre rellanos, escucha lamentos. Participamos en su recorrido, ahora estamos junto a él, las bolsas de plástico llenas de vituallas nos rozan las piernas, lo acompañamos ahora que el recorrido ha acabado, absortos... luego llegan tres palabras (“mientras le hablaba”) y descubrimos que Saviano camina con nosotros, es más, que nosotros somos él. Todo esto en dos páginas.

Después de tratar de puntos de vista oblicuos, de síntesis y/o de objetos inanimados, un ejemplo aún más extremo. La novela de Giuseppe Genna *Grande madre rossa* (2004) empieza así:

La mirada está a diez mil doscientos metros sobre Milán, en el cielo. Hay aquí un azul frío y refracto.

La mirada está fija en lo alto, ve la semiesfera de ozono y cobalto, en fuga del planeta. La barrera luminosa de la atmósfera impide traspasar la luz de las estrellas. El sol majestuoso está a la derecha, blanquísimo. La vista gira libre, circular, en el puro vacío azul.

Paz.

La mirada se orienta ahora hacia abajo. Hacia el planeta. Existe la barrera de las nubes: lívidas. La visión se acelera.

La mirada... ¿de quién?

De nadie. Es una mirada desencantada, una no-entidad. Es la mirada de quien mira. Pega un vistazo a Milán, alcanza el techo de un edificio, lo penetra, cae a plomo a través de todas las plantas, atraviesa el pavimento, llega a los cimientos, toca un artefacto explosivo potentísimo y se disuelve en el momento de la explosión, mientras el Palacio de Justicia queda reducido a polvo. En el transcurso del libro no vuelve a haber rastro ni mención a esa mirada, los personajes ignoran que haya existido.

¹⁰ Reseña de *Gomorra* aparecida en *Nandropausa*, 10 (21/06/2006), en www.wumingfoundation.com

El único testigo de su aparición y desaparición es el lector, el cual podría haber tenido incluso una alucinación.¹¹

Cuando una tarde de octubre de 1976 el cómico americano Steve Martin apareció como presentador invitado del *Saturday Night Live*, entró en escena entre aplausos y dijo: “¡Gracias! Me encanta estar aquí”. Luego dudó, se movió un poco hacia la derecha y dijo: “No, me encanta estar *aquí*”.

Sucede también en estos libros: el desplazamiento del punto de vista vuelve “excéntrica” la épica, en un sentido lateral. A veces basta medio paso, a veces pasan años luz. El héroe épico, cuando está, no está en el centro absoluto, pero influye en la acción de forma oblicua. Cuando no está, su función viene a ser desarrollada por la multitud, de cosas y lugares, del contexto y del tiempo (comentario XVII).¹²

COMENTARIO XVII: ÉPICA EXCÉNTRICA, EL HÉROE SE AUSENTA (O SE DEMORA). Véase el ejemplo del protagonista/yo narrador de *Scirocco*, que muere noventa páginas antes del final y obliga a la novela a proseguir sin él, replegándose de forma que vuelve central lo marginal y viceversa.

Otro ejemplo lo ofrece la “falsa partida” de *Il casellante* de Camilleri (2008). En las primeras páginas seguimos las vicisitudes de Concetto Licalzi, nuevo guardavías en la línea ferroviaria Vigàta-Castellovittrano. Estamos en 1930. Nos enteramos de cómo ha obtenido ese trabajo, qué cabezas ha pisado, cuánta hostilidad ha suscitado, y cómo otro personaje decide tocarle las narices. Solo que... Licalzi muere en la página 15, víctima de disparos aliados (ya que en seguida hemos llegado a 1940 y la guerra ya ha empezado). No es, pues, el protagonista de la novela, ni siquiera su sucesor, el cual deja el trabajo a los pocos meses. Transcurren al menos dos años (de 1940 al 1942) antes de que llegue a la garita nuestro héroe, Nino Zarcuto. Todo cuanto le ha acaecido a Licalzi no reviste ninguna importancia en los capítulos posteriores. ¿Es esto una “vía muerta”?

Licalzi es un fascista, un delator. El puesto lo ha obtenido denunciando a cuatro colegas por simpatizar con los comunistas. Cada mañana, yendo en el tren hacia Vigàta, un desconocido se asoma a la ventanilla y lo saluda con el brazo en alto “para fastidiarlo, para tocarle las narices”. Es Antonio Schillaci, hermano de uno de los ferroviarios denunciados. No nos interesa aquí la reacción del guardavías, sino el hecho de que tras su muerte y la puesta en marcha de la situación no sabremos nada más ni siquiera de Schillaci.

El cual, por otro lado, tendrá una función importante: ocupando (aunque sólo sea con un pequeño gesto sarcástico) la esfera de acción de la resistencia al fascismo, Schillaci suple una ausencia, hace de “vicario” a la espera de la llegada del protagonista, Nino, quien no es camarada y tendrá incluso que defenderse de los abusos de un fascismo ya en crisis, rabioso con los presagios de la derrota.

Claudio Boscolo nos ha recordado que esta “excentricidad” es un rasgo típico de la épica caballeresca italiana: “...la función del héroe épico es principalmente la de encarnar una causa. Cuando

¹¹ Punto de vista oblicuo es, pensándolo bien, también el de un autor italiano que escriba en italiano historias que no se desarrollan en Italia con personajes cuya lengua no es, no debería ser, el italiano. En este caso, el texto puede ser visto como traducción de un original inexistente. Los diálogos de *Q* están escritos en italiano, pero en su plano real tienen lugar en diferentes dialectos alemanes, además del latín. Los diálogos de *Manituana* están escritos en italiano, pero en su plano real tienen lugar en inglés y en mohawk. También en *Manituana*, la jerga hablada por los Mohock londinense es una jerga inventada por nosotros, aunque visto como traducción de la jerga hablada en los bajos fondos criminales del Soho y sus alrededores a mediados del siglo XVIII.

¹² Gianni Biondillo, autor que hasta hora se ha movido dentro de las *detective stories* más cercanas al canon pero que tiene también en su haber ensayos sobre la relación entre los escritores y la ciudad, pone en marcha en sus novelas negras “escapadas” (en la acepción popularizada por Houdini) de las esposas y las ataduras del subgénero. Es es justamente la experimentación con el punto de vista lo que le permite relegar a los márgenes de la historia a su personaje habitual (el inspector Ferraro) o sacarlo incluso del marco central, como sucede en el libro *Il giovane sbirro* (2007): “*Ferraro está presente- ausente, actúa en el centro de algunas historias, resuelve los casos, pero en otras historias se limita a pasar de largo, ciertos casos no los resuelve y ni siquiera los investiga, porque no llega a conocerlos. Algunos de los hechos narrados en Il giovane sbirro el “protagonista” no los conocerá, como en “Il signore delle mosche”, “La gita” y “rosso denso e vischioso”. En “La gita”, incluso, solo escuchamos la voz de Ferraro durante unos pocos instantes. Toda la narración se desarrolla sin él. Biondillo ha ido siempre más allá, se ha permitido escribir un libro (Per sempre giovane, 2006) que es parte del “ciclo de Ferraro”, aunque Ferraro no aparece nunca, ni es mencionado más que de pasada, con el peligro de que el lector ni siquiera lo reconozca.*” Reseña de Wu Ming 1 aparecida en *Nandropausa*, 12 (02/07/2007), disponible en www.wumingfoundation.com.

En las novelas de Biondillo encontramos también el animismo de la técnica mencionado antes: uno de los personajes es la máquina de café de la comisaría de Quarto Oggiario de Milán.

Orlando abandona a Carlo Magno, o se distrae, o enloquece, o, en definitiva, está ausente, su espíritu permanece, y la multitud, los que sí permanecen, llevan consigo todo lo que él representa.” (‘Scandillare il postmoderno: etica e metastoria nel New Italian Epic’, *Camilla on line*, 29 de abril de 2008)

A propósito de héroes, me han contado una anécdota cómica. Un día en Roma, el mayo pasado, un importante periodista de la sección cultural se indignó con mi memorándum. ¿Por qué? Porque utilizaba el término “héroe” (es cierto) y “heroísmo” (falso).

—¿Pero os dais cuenta? — decía a los asistentes — ¡Héroe!

Lo reconozco, es un gran crimen que me coloca, por otro lado, junto a delincuentes como el Propp de *Morfología del cuento*, el Campbell de *L'eroe dei mille volti* y tantos otros.

“Héroe” es uno de los roles que desarrollan las funciones narrativas, un personaje con determinados atributos a quien corresponden “esferas de acción” dentro de la estructura de la historia.

Mientras que nosotros estamos aquí sopesando las diferentes connotaciones, nuestros “mediadores” están tan poco habituados a leer que no cogen ni siquiera el sentido de las palabras.

C.- COMPLEJIDAD NARRATIVA, ACTITUD POPULAR. La New Italian Epic es compleja y popular al mismo tiempo (comentario XVIII) o, al menos, busca dicha unión.

COMENTARIO XVIII: LO POPULAR, LO GNÓSTICO. Este párrafo se ha quedado en poco menos que un apunte, es perentorio y exiguo, es decir, prácticamente un desvío. Es necesario decir algo más. Es necesario aportar un fragmento de nuestro prefacio al fundamental ensayo de Henry Jenkins *Cultura convergente* (Apogeo, 2007):

... una precisión importante. En Italia por “cultura popular” se entiende por lo general el folk preindustrial o, en todo caso, superviviente del industrialismo. “Cultura popular” son los cantores sardos o la tarantella. Quien usa la expresión en un contexto diferente se refiere a lo que los ingleses llaman “popular culture”. Nosotros acostumbramos a definirla como “cultura de masas”, expresión que tiene también un homólogo en inglés (“mass culture”), aunque Jenkins señala que el nombre genera un equívoco, y, es más, hay un matiz distinto entre “mass culture” y “popular culture”. El equívoco es que la “cultura de masas” -vehiculada a través de los mass media (cine, televisión, discografía, cómics)- no debe ser consumida a la fuerza por las grandes masas: puede entrar en la definición también un disco dirigido a una minoría de oyentes, o un género particular de cine apreciado por un grupo minoritario. Hoy la gran mayoría de los productos culturales no es de masas: vivimos en un mundo con infinitos nichos comerciales y subgéneros. El mainstream generalista y “nacional-popular” es menos importante de cuanto lo fue tiempo atrás, y continuará redimensionándose.

El matiz de significado, sin embargo, consiste en esto: cultura de masas indica cómo se transmite esta cultura, es decir, a través de los mass media; cultura popular pone el acento en quién la recibe y la disfruta. Con frecuencia, cuando se habla del lugar que tal canción o película tienen en la vida de las personas (“¿La escuchas? ¡Es nuestra canción!), o de cómo tal libro o tal cómic ha influenciado en su época, se usa la expresión “popular culture”.

El problema es que el debate en Italia en torno a la cultura pop el noventa por ciento de las veces hace referencia a la basura que nos da la televisión, como si lo “popular” fuese a la fuerza eso, mientras que existen distinciones cualitativas y de evolución histórica. [...] Hay dos tendencias enfrentadas de cuyas lides debemos mantenernos distantes: por un lado, la de los que usan el término “popular” en tanto justificación para producir y despachar basura; por otro, la de los que desprecian todo lo que no provenga de una élite. Son dos posiciones especulares, sobreviven la una gracias a la otra y viceversa.

En otro lugar he explicado cómo lo popular hoy ser presenta mucho más articulado y complejo que en el pasado.

Las obras NIE están dentro de lo popular, trabajan con lo popular. Sus autores intentan acercamientos temerarios, fuerzan las reglas, pero están dentro de lo popular por convicción propia, sin esnobismo, sin el deseo de justificarse frente a sus colegas “buenos”. Por eso en mi “catálogo” de la NIE están ausentes obras que en inglés definiríamos como “highbrowed”, escritas con pretensión de superioridad, repletas de desprecio por las expresiones culturales más “plebeyas”. Obras, en definitiva, que confieren *status*, cuyos autores (y lectores!) aspiran a una literatura “alta”, a “elevarse” hasta a ser aceptados en algún parnaso de estúpidos.

Para entender mejor la postura de la NIE puede resultar útil una reflexión de Alessandro Zacuri sobre las diferencias entre el imaginario gnóstico y el imaginario cristiano.

En la comunicación gnóstica “el todo no tiene sentido hasta que el último detalle no es descifrado [...] A la eficacia de la liturgia le sigue el secreto de la iniciación... la creación no es un libro

abierto, sino una clave que exige ser violentada” (del panfleto *In terra sconscrata*, Bompiani Agone, 2008).

Por el contrario, en la comunicación cristiana (en la ópera sacra) debe haber siempre una comprensión máxima, una eficacia desde el primer momento.

En tanto llena de simbolismo y de referencias teológicas, una obra de arte sacro se caracteriza por su eficacia litúrgica. Esta eficacia pasa por el impacto espiritual que la obra ejerce en quien la contempla y solamente en un segundo estadio conduce al eventual desciframiento de los elementos individuales [...] Esta observación sirve tanto para el mosaico de Otranto como para la Commedia de Dante, para la catedral de Chartres como la música de Bach [...] es el todo el que da sentido al detalle. (Ibid.)

Yo, ateo, considero *crucial* esta distinción entre estas dos aproximaciones, pues la tomo *mutatis mutandi*, la tomo como metáfora: las novelas que estoy tratando tienen (o al menos lo intentan) una eficacia directa, son legibles y disfrutables aún sin desvelar cada aspecto, reconocer cada cita, revelar cada ardid estilístico o temático. Hay un “primer nivel” de goce, en el que se toma la obra como *un todo*. Es la puesta en marcha de la relación autor-lector, el inicio de la *liturgia*. Sólo tras haber gozado de este modo (y es un “después” causal, no necesariamente temporal) es posible prestar atención a los detalles. Los detalles tienen sentido porque está el todo. La experimentación tiene lugar en *lo popular*.

Estas narraciones requieren una notable capacidad cognitiva de parte del lector, sin embargo en muchos casos han tenido un gran éxito de público y de ventas. ¿Cómo es posible? Son dos los motivos.

El primero es que el público es más inteligente de cuanto están dispuestos a reconocer tanto una industria editorial que por propia naturaleza tiende a rebajar y “nivelar” las propuestas, como por los intelectuales que demonizan la *popular culture*.¹³

El segundo es que la complejidad narrativa no se busca en detrimento de la legibilidad. La fatiga del lector viene a ser recompensada con la satisfactoria resolución de problemas narratológicos y con la descarga de la tensión. De parte del autor recae con frecuencia la tentación de usar de forma creativa y no mecánica las estrategias narrativas de los *genre fiction*: anticipaciones, anagnórosis, golpes de escena, deus ex machina, McGuffin, despistes (*red herrings*), interrupciones finales de capítulos (*cliffhangers*), etc.

En este sentido, cito un fragmento de Taibo II:

*Se trataba (y se trata) de aceptar determinados códigos genéricos para después violarlos, violentarlos, llevarlos al límite... y mientras tanto agotar los recursos de la novela de aventuras (los elementos comunes a la literatura de acción: misterio, complejidad de la trama, peripecias, anécdotas intensas) [...] [el escritor] se sienta frente al teclado y no lo dice en voz alta, pero por dentro piensa que no puede más con los experimentos, que necesita contar historias, un montón de historia y que la experimentación, en los últimos años un fin en sí misma, se debe poner al servicio de la trama: remiendo invisible de la costura [...] Porque sabe que, en tiempos como estos, el oficio de un narrador consiste en narrar mucho y, en passant, inventar mitos, crear utopías, erigir arquitecturas extremadamente audaces, recrear personajes al límite de la verosimilitud.*¹⁴

D.- HISTORIAS ALTERNATIVAS, UCRONÍAS POTENCIALES. LA ucronía (el no-tiempo) es un subgénero nacido en la ciencia ficción, evolución de las novelas sobre máquinas del tiempo y paradojas temporales. Con el paso de los años la ucronía ha sobrepasado los confines de la paraliteratura y han hecho uso de ella autores fuera de los géneros como Philip Roth (*Il complotto contro l'America*) o Michael Chabon (*Il sindacato dei poliziotti Yiddish*), entre otros.

Una narración ucrónica parte de la pregunta clásica *what if*: ¿qué habría pasado si un suceso fallido (por ejemplo, la derrota de Napoleón en Waterloo, el ataque a Pearl Harbour, la contraofensiva de Stalingrado) hubiese provocado un devenir distinto de la historia? El ejemplo más común de novela ucrónica es *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick, que se desarrolla en los años noventa del

¹³Véase STEVE JOHNSON, *Tutto quello che fa male ti fa bene. Perché la televisione, i videogiochi e il cinema ci rendono intelligenti*. Strade blu Mondadori, Milán, 2006.

¹⁴PACO IGNACIO TAIBO II, ‘Verso una nuova letteratura poliziesca d'avventura?’, *Te li do io i Tropici*, Tropea, Milán, 2000.

siglo XX, pero en un *continuum* temporal en el que los nazis han ganado la Segunda Guerra Mundial. Una premisa muy similar la encontramos en *Patria* de Robert Harris.

En realidad, el término ucronía es impreciso y da pie a equívocos. Este significado es común en francés y en italiano, mientras que en inglés se usa -tal vez respetando más su etimología- para historias ambientadas en una época mítica e imprecisa, sin indicios que permitan colocarla antes o después del *continuum* histórico en el que vivimos. Según esta acepción, la trilogía de *El Señor de los Anillos* se desarrolla en una ucronía, en un “no-tiempo”. Para definir novelas como *Patria*, en inglés se recurre por el contrario a la expresión *alternate history fiction*.

Algunos de los libros que definen o se acercan a la New Italian Epic plantean una historia alternativa de forma explícita. *Havana Glam* de Wu Ming 5 (2001) se desarrolla en los años setenta de un *continuum* paralelo en el que David Bowie es un simpatizante comunista. *Il signor figlio* de Alessandro Zaccuri (2007) imagina la vida de Giacomo Leopardi en Londres después de 1837, año en el que simuló su propia muerte a causa del cólera.

No obstante, diversas obras de las que he examinado tienen premisas ucrónicas implícitas: no hacen hipótesis “contra-situacionales” sobre cómo se presentaría el mundo producido tras una bifurcación del tiempo, sino que reflexionan sobre la posibilidad misma de una bifurcación de este tipo, narrando los momentos en los que muchas situaciones eran posibles y la historia *hubiera podido* desembocar en otras vías. El *what if* es potencial, no actual. El lector debe tener la impresión de que a cada instante muchas cosas pueden suceder, olvidar que “el fin es conocido” o, en todo caso, ver el *continuum* con nuevos ojos (y aquí, de nuevo, vuelve el discurso sobre la mirada).

“Ver el *continuum* con nuevos ojos”. La novela *Medium* de Giuseppe Genna (2007) parte de la narración, detallada y fiel a la realidad, de la muerte del padre del autor. A partir del segundo capítulo, la narración comienza a divergir, a bifurcarse. ¿Y si el viaje de Vito Genna a Alemania del Este en 1982 no hubiese sido solamente un tour organizado por el Partido Comunista de Italia? ¿Y si las referencias a los países tras el telón de acero en los libros de “fantasía arqueológica” de Peter Kolosimo (autor muy popular en los setenta) hubiesen sido señales dentro de un código? El libro, realista y nacido en forma de crónica, culmina con descripciones del futuro de la especie y del planeta, “informes de visualizaciones” producto de un círculo de médiums al servicio del gobierno de Honecker. Imaginando un mundo paralelo en el que su padre tenía otra vida y preguntándose cómo habría llevado el luto en una situación así, Genna homenajea a su progenitor aquí, hoy, en el plano de nuestra realidad, y de este modo le rinde honras fúnebres.¹⁵

Wu Ming 2 está aquí, junto a mí, y pide la palabra: “Podría ser interesante, siempre con la intención de ver las raíces sociales de la selección artística, sugerir cómo la invasión de las ucronías son probablemente producto de la invasión de los juegos de simulación (videojuegos, modelos científicos, mapas digitales...). Donde por juego entendemos la capacidad de *experimentar con el ambiente en tanto forma de problem-solving*, mientras que por simulación entendemos la habilidad de *interpretar y construir modelos de procesos reales*.”

E.- SUBVERSIÓN ESCONDIDA DEL LENGUAJE Y DEL ESTILO. Muchos de estos libros son experimentales también desde el punto de vista estilístico y del lenguaje, aunque la experimentación no se nota si las páginas se leen con prisa o distraídamente. Con frecuencia se trata de una experimentación *disimulada* que busca subvertir desde dentro el registro lingüístico comúnmente usado en el *genre fiction*.

De buenas a primeras el estilo parece simple y llano, sin altibajos; sin embargo, ralentizando la velocidad de lectura se percibe algo raro, se perciben una especie de reverberaciones que producen un efecto acumulativo. Si se presta atención a la sucesión de palabras y frases, gradualmente notamos una especie de hormigueo, un conjunto de pequeñas intervenciones que alteran la sintaxis, los sonidos y los significados.

Un ejemplo de intervención escondida es la extirpación en un texto de un adjetivo indefinido (por ejemplo, *tutto, tutta, tutti*) o de todos los adverbios terminados en -mente, o incluso de las partículas pronominales (*me, te, os*, etc.) en lugares imprescindibles como son, por ejemplo, los verbos

¹⁵ Este uso del *What if* está a medio camino entre la ucronía potencial y lo que Gianni Rodari llamó la “hipótesis fantástica” en su *Grammatica della fantasia* (Einaudi, Turín, 1973): “¿Qué sucedería si la ciudad de Reggio Emilia echase a volar? [...] ¿Qué sucedería si de repente Milán estuviese rodeada de mar? [...] ¿Qué sucedería si Sicilia perdiese los botones? [...] ¿Qué sucedería si en todo el mundo, de un polo al otro, de un momento a otro, desapareciese el dinero?”

reflexivos. Una reseña inglesa de nuestra novela *Q* recalca la “tendencia a eliminar los verbos en las descripciones de los combates, con la idea, bastante conseguida, de dar cuenta de la confusión y la velocidad de la acción” (comentario XIX).¹⁶

COMENTARIO XIX: PARATAXIS. Estamos por encima del simple estilo nominal, es decir, basado en sustantivos en detrimento de los verbos. Es, por el contrario, el caso específico de un fenómeno más general. En muchas obras de la NIE se observa un gran trabajo con la parataxis (el período sin subordinación), con la disposición de las frases por secuencias con vínculos implícitos, de modo que se produzcan pequeñas elipsis, micro-sacudidas en el paso de una frase a otra. En ausencia de conjunciones explícitas, le toca al lector reconstruir los nexos, intuir por qué tal frase sigue a esta otra:

La jornada comienza bien, como todas, como siempre. El último grito: cereales, soja, cobre, fotovoltaico. Allí están los Míos, allí está el yo y el Mío, todo brota hacia lo alto. Fácil, descontado. El dólar sube, no se parará. Los americanos están jodidos, no duran diez años. La suerte de los paletos. Le genética no es una opinión. (Wu Ming, Previsioni del tempo).

Esto sirve también en escalas más grandes: al lector se le pide que se oriente en el sucederse extraño y “centrífugo” de los párrafos, de los párrafos, de los capítulos. Esta “fatiga cognitiva”, en algunos pasajes, se le pide también al lector del presente memorándum.

Una novela en la que el trabajo con los nexos implícitos es llevado a sus últimas consecuencias es la ya citada *La visione del cieco* de De Michele, novela muy arriesgada y experimental. Aquí la subversión sutil se manifiesta también en la total desaparición del verbo ser, nunca utilizado en modo alguno, tiempo, conjugación... excepto en la declaración del autor, verbalizada en el diálogo entre el ex-policía Andrea Vannini y el ya mencionado personaje-manifiesto, Cristiano Malavasi:

Como una frase sin el verbo ser –dice Andrea. Las palabras rebotan aquí y allá como pelotas de goma buscando un sentido al cual agarrarse. Fragmento y esqueje, historia y cuento, tramas pútridas y tramas entrelazadas (...) Nunca me ha gustado ese verbo – murmura Cristiano (...) inmoviliza la vida, fija el movimiento como una aguja a un insecto preparado para la vitrina. Una vida bajo el cristal...

Otro ejemplo de intervención es la sobrecarga de una palabra hasta desplazarla de su propio campo semántico y dotarla de nuevas connotaciones. *Hitler* de Giuseppe Genna (2008) es una novela biográfica sobre el *führer*, quien en realidad está ausente de las páginas y, cuando aparece, está descrito como un pobre idiota. Entre empujones y sobresaltos seguimos con intermitencia la parábola, del nacimiento a la muerte... y más allá, ya que vemos qué le sucede al alma después de que el cuerpo yace muerto en el búnker. A lo largo del libro, el autor repite *ad nauseam* el verbo *esorbitare*, que significa exceder, superar los límites, aunque en un sentido más concreto significa “salirse de la órbita”. Cada vez que la vida de Hitler da un giro (y son tantos), cada vez que Hitler -gracias a la estupidez, pereza e ineptitud de los demás- consigue resultados o sube a un nuevo *plateau*, Genna escribe: Hitler “esorbita”; El nombre de Hitler está a punto de “esorbitare”. Hitler mismo lo piensa: Yo “esorbita”, y también Eva Braun quisiera “esorbitare”; y también los sueños de celebridad de Leni Riefenstahl, también ellos “esorbitan”. Y el “esorbitare” de Hitler es también preventivo, al ir en contra de una Rusia marxista que podría “esorbitar”... El uso del verbo es repetido tan insistentemente que, finalizada la lectura, es imposible leerlo en otro sitio sin pensar en Hitler. Quienes han leído el libro, quienes lo hayan apreciado más o menos, relacionarán para siempre “esorbitare” con el nazismo, con el Encalador, con la Shoah (comentario XX).¹⁷

¹⁶ Reseña aparecida en la página web www.threemonkeysonline.com en octubre de 2004. Y a propósito de la escena de la batalla en *Q*: nadie se ha parado en una frase como “Polvere di sangue e sudore chiude la gola” en un lugar más bien visible (Primera parte, capítulo 1, tercera línea). Leedla bien, no tiene sentido. En origen la frase era: “Polvere, sangue e sudore chiudono la gola”, luego Wu Ming 3 propuso modificarla y todos convenimos que la versión “errónea” funcionaba mejor.

¹⁷ Y no acaba aquí, porque en un nivel todavía más oculto, esotérico, esta “salida de la órbita” tiene resonancias con al menos otras dos referencias “astrales” escondidas en la palabra “desiderare” (“sidera” en latín son las estrellas, “de” es el prefijo que indica alejamiento, es decir, “estar lejos de las estrellas”, no tener un don por sí mismo, es decir, no tener nada) y “disastro” (dis-aster, osea, algo que no va cuadra con tu buena estrella). Cada vez que Hitler, guiado por su propio deseo, sale de su vieja órbita y ocupa una nueva, acerca el desastre, el desastre por excelencia, a la humanidad.

COMENTARIO XX: EL TRABAJO QUE HACE GENNA. Genna repite el procedimiento en cada nivel posible, pudiéndose decir que este trabajo es la base de toda su escritura. En cuanto a la historia (la fábula), en *Dies irae* Genna hace con las vivencias de Alfredino Rampi el mismo trabajo en el nivel léxico que el mostrado en el ejemplo de *Hitler*: hace estallar las connotaciones, la explosión se proyecta más allá del uso ordinario del verbo (ergo: la habitual memoria de los acontecimientos) y extiende un campo minado para quien quiera volver atrás y restablecer el uso convencional. Tras la lectura de *Hitler*, no es posible pensar el verbo “esorbitare” sin que la memoria retome y vuelva a poner en juego todas las connotaciones que le ha otorgado Genna; tras la lectura de *Dies irae* no es posible pensar en la muerte de Alfredino sin que la memoria nos lleve a la alegoría expuesta por Genna.

Una intervención que está a medio camino entre la experimentación escondida y el trabajo con el punto de vista (véase el punto 2) lo encontramos en la novela *La vita in comune* de Letizia Muratori (2007), epopeya de una extensa familia ítalo-eritrea a caballo de cuatro naciones y dos continentes. Dejando a un lado el verbo declarativo (dijo, respondió, etc.), Muratori añade una leve demora en la atribución de las diferentes entradas del diálogo. Cada vez, durante una fracción de segundo, la frase dicha fluctúa entre el discurso directo libre y el discurso directo con verbo.

-Ah, mira, has vuelto, bien.
Me dijo Isayas, de pie delante de la recepción.
-Prepárate que nos vamos, han llamado. Todo está arreglado.
Concluyó. Y le pidió al filipino que le hiciera la cuenta.
- Ya la han pagado, todo.
Respondió.
-¿Quién la ha pagado? No es posible.
Le espetó Isayas.

Otro ejemplo de intervención es la súbita renuncia a la discreción, mediante la adición de una vistosa figura retórica o de más de una figura retórica en una secuencia, como cuando una suave brisa da lugar a un fuerte viento y durante unos minutos rompe la paz de una plácida jornada. Piénsese en las aliteraciones del ya citado *Nelle mani giuste* de De Cataldo, “falsa” secuela de *Romanzo criminale*: a los pocos capítulos, nada más iniciado el libro, el lector ha ya entendido que el autor está usando la lengua de un modo un tanto extraño, pese a que todavía está bajo el camuflaje del registro medio. Luego se llega la página 35 y quien lee se encuentra bajo una lluvia de *cluster bombs* lexicales, una escalada de aliteraciones como *omuncoli ossequiosi ostacolati* y *orridi orifizi ornati*. Dura dos minutos; tras ellos no volverá a verse nada parecido hasta el final del libro.

En compensación, se ponen en juego otros muchos mecanismos.¹⁸ No por nada la mayor parte de las personas a las que les he pedido que definan la lengua de De Cataldo en esta novela han usado adjetivos como “simple”, “clara”, “directa”. Experimentación disimulada, costura invisible (comentario XXI).

COMENTARIO XXI: NO ENVENENÉIS A LOS PERROS. De un e-mail al colega Vanni Santoni:

Sin haber leído una sola línea de nuestro libro, durante años la crítica ha intentado ingeniárselas diciendo que no nos preocupamos por la lengua y que escribimos fatal, etc. Pasado el tiempo, la acusación resulta insostenible, dado que cada vez más personas han leído de verdad nuestros libros y han constatado que el trabajo hecho con la lengua es enorme, mastodóntico, solo que ese trabajo se produce “bajo la piel”, sin interferir con la narración, es más, tratando de realzarla. Por esto tenía sentido incluir en el memorándum sobre la NIE el punto que trataba sobre la “subversión escondida de lenguaje y estilo”: ese punto es una sinécdoque, el elemento parcial que hace entender mejor cómo todo, en la literatura italiana de los últimos años, se ha producido sin apoyo ninguno de la casta de los mediadores [...] De irrumpir en el poblado con las armas en la mano tras haber envenenado los perros y cortado los hilos de las alarmas. De materializarse de improviso dentro del pueblo, sin que las videocámaras los hayan captado, con los perros todavía vivos y las alarmas conectadas, bah, esto no es común, y modestamente si por “pueblo” entendemos la percepción de los críticos y del establishment, nuestra escritura se ha materializado justamente así.

¹⁸ Para un tratamiento más profundo de las figuras retóricas del libro de De Cataldo, véase *Nandropausa*, 12 (02/07/2007), disponible en www.wumingfoundation.com

Añado: hay en las líneas del texto pequeñas bombas lexicales y sintácticas, pero cada detonación debe tener como objetivo la narración, servir para *contar* de la forma que pensamos adecuada. Si he escrito en verso (endecasílabo, heptasílabo, alejandrino, versificación “bárbara”, metros cercanos al asclepiadeo mayor) capítulos enteros de *New Thing*, y luego lo he quitado desde el principio y he puesto “cuñas” para amarrar los versos de tanto en tanto y evitar el empalagamiento, lo he hecho porque *New Thing* es una historia sobre el jazz, sobre la polirritmia, sobre la síncopa, y debía ser contada con un lenguaje adecuado.

Hay quien ha calificado de minucias los ejemplos aducidos en el memorándum. Sí: una simple operación puede ser poca cosa, pero llevadla más allá -con variantes y desarrollo- durante trescientas, quinientas, seiscientas páginas, y veréis cómo la prosa del libro cambia de forma drástica. Es en la “respiración” de toda la obra donde se mide una opción estilística. El trabajo con el verbo “esorbitare”, o con la omisión de las partículas pronominales, o con la colocación a posteriori del verbo declarativo en las entradas de un diálogo, puede parecer en efecto poca cosa si se atiende tan sólo a dos o tres apariciones, pero cuando se registran decenas o centenares, hay un salto de calidad. Se transforma en el modo en que se narra la historia.

Y hay un elemento de *memoria*. Incluso años después de la lectura de *Romanzo criminale*, una frase en particular permanece en el cerebro, la que cierra el prólogo: “¡Yo estaba con el Libanés!”. Aislada del contexto, no tiene nada de excepcional, pero en la manera en que De Cataldo la utiliza, y sobre todo, en lugar en el que lo hace y a quien (sí, ¿a quién?) la hace exclamar, la convierte en emocionante y memorable, y esta es también una pequeña bomba retardada.

F.- OBJETOS NARRATIVOS NO IDENTIFICADOS. Los libros de la New Italian Epic durante su génesis pueden tener un desarrollo aberrante y nacer pareciendo monstruos (comentario XXII).

COMENTARIO XXII: EN PASSANT, SOBRE LOS UNO. Pueden. Sucede. Alguien ha pensado que yo definía como “objetos narrativos no identificados” a todos los libros NIE. No, la mayor parte de los títulos son novelas-novelas, novelas novelescas, “novelones”. Peculiares, imprevistas, novelas extrañas, porque la novela (no solamente en Italia) no había estado nunca tan viva.

O, cambiando la metáfora: la New Italian Epic a veces abandona la órbita de la novela y entra en un órbita de direcciones impredecibles. “Hey, ¿qué es eso? ¿Es un pájaro? ¡No, es un avión! No, un momento... ¡Es Superman!”. No, es un objeto narrativo no identificado.

Ficción y no ficción, prosa y poesía, diario y encuesta, literatura y ciencia, mitología y *pochade*. En los últimos quince años muchos autores italianos han escrito libros que no pueden ser etiquetados o encasillados en modo alguno, porque contienen casi de todo. Como decía antes (véase el punto 1), contaminación no es un término adecuado para describir estas obras. No se trata solamente de una hibridación “endo-literaria”, dentro de géneros literarios, se podría decir que más bien puede servir el uso de cualquier cosa. Y no es tan sólo una simple continuación de la tradición de la literatura de no ficción, de obras como *Si esto es un hombre* o *Cristo se paró en Éboli*. Estos libros no eran monstruos, no eran productos de una aberración.

Debemos considerar hoy en día la inutilidad de las definiciones consolidadas. Incluida, como se decía, la de posmoderno, dado que el uso de diversos estilemas, registros, lenguajes, no está filtrado a través de la fría ironía propia de esos materiales. No son operaciones narratológicas, sino intentos de contar historias del modo que se considera más justo.

Un intento no demasiado afortunado de hibridación literaria fue nuestro *Asce di guerra* (2000) escrito junto a Vitaliano Ravagli,¹⁹ donde trabajamos sin preocuparnos por la distinción entre narrativa, memorias y ensayo.

Sucede con frecuencia. Los UNO son experimentos de resultado incierto, fallidos porque tienden demasiado al informe, a lo indeterminado, a lo inseguro. No son novelas, son ya otra cosa distinta. Pero es necesario que los experimentos se lleven a cabo, no que siempre salgan. También un fallo enseña, aunque un fallo pueda ser interesante. Es el caso de *Sappiano le mie parole di sangue* de Babsi Jones (2007), una casi-novela según la definición de la autora (comentario XXIII).

¹⁹ Véase el prefacio y el epílogo a la reedición de 2005 en Einaudi Stile Libero.

COMENTARIO XXIII: SOBRE EL “FRACASO” DE BABSI JONES. Aclarémoslo: es la autora misma, en el libro, la que habla de fracaso. El fracaso está previsto, es necesario para la finalización de la obra. Cito de la reseña di SLMPDS aparecida en *Nandropausa*, 13 (diciembre de 2007):

La venganza de Hamlet nace de la frustración del intento de cultivar la duda, y es una venganza desesperada, vacía de cualquier posibilidad catártica. En concreto, ¿qué hace Hamlet? Prepara una representación teatral. Recurre al arte, esperando que alguien comprenda. Babsi Jones hace lo mismo en este libro. Y hace decir a Hamlet: “No quería vengar a mi padre: quería conocerlo. Me decepcioné descubriendo que había tan sólo una manera de comprender al espectro: vengándolo” (pág. 250). Hamlet está decepcionado, decepcionado porque las circunstancias le obligan a la venganza, alejándolo de la comprensión. Y es, pues, Babi, a través de él, quien se declara decepcionada porque el libro se le escapa de las manos, porque le embarga la cólera y arrasa con las dudas, arrasa con los datos, arrasa con todo. En una situación similar, “fallar un poco mejor” (pág. 100) es todo lo que se puede hacer. [...] SLMPDS tiene “todo el discurso muerto y cero narrativa” (pág. 27), las palabras usadas son ya una “masa muerta” (pág. 99), la autora “está agotándose en el intento” (pág. 102), la autora admite: “Creía que era fuerte pero no lo soy” (pág. 199), la autora que “recita Hamlet cuando recita Hamlet cuando está muy, muy cansado” (pág. 252), entre “clímax dramáticos y caídas en el estilo” (pág. 252). Sin embargo elige usar las palabras. En la desconfianza como condición básica, se decide, pese a todo, a actuar, y, es más, se atreve, experimenta.

Agradecemos Babsi Jones por “haberlo probado” y también por haber “fallado”. La esfera pública necesita “fracasos” como este. Cada uno de nosotros puede aprender de este conflicto entre duda y venganza, desplegado en el libro con toda su virulencia. Ojalá hubiera más libros como este. Ojalá cada mentira prefabricada produjese intentos como este. Ojalá esta valentía fuese moneda corriente, la moneda que desbanque a las demás, pésimas.

Se desarrolla en Kosovo a partir de 1999, con algunos saltos al pasado, a la Edad Media y a otros planos temporales. Es una obra a mitad de camino entre la divulgación histórica, la novela agit-prop y la prosa poética de contrainformación, con innumerables citas y alusiones a *Hamlet*. El tema es la limpieza étnica en los Balcanes, no a favor de los serbios, sino en su contra.²⁰

Un objeto narrativo que no ha sido un fracaso es *Gomorra*. En el trabajo de Saviano ha tenido una clara influencia la escritora Helena Janeczek, no sólo porque ha sido la editora, sino porque con sus obras seminales *Lezioni di tenebre* (1997) y *Cibo* (2002) ha explorado figuras, tonalidades y límites de las que el autor de *Gomorra* ha sabido sacar provecho. *Cibo*, por ejemplo, pasa repentinamente de la narrativa (narraciones sobre la comida y sobre los problemas alimenticios hechas por diversos personajes a sus masajista) al ensayo (un extenso tratado sobre la encefalopatía espongi-forme bovina y el síndrome de Creutzfeldt-Jakob) (comentario XXIV).

COMENTARIO XXIV: UNA PRECISIÓN EN TORNO A *CIBO*. Ha hecho alzar algunas cejas, no de la autora, la mención de *Cibo* en el memorándum. En efecto, el fragmento es apresurado, incompleto. Quería ser una referencia a la fuga del literato que en cierto momento asoma en el libro de Helena Janeczek y lo precipita a un espacio indefinido (tanto que el editor no se posiciona: en la cubierta falta la mención “novela”, sin que nada la sustituya). En todo el libro la lengua está cuidada, algo típico en Janeczek (hablamos de una autora que proviene de la poesía). Llegamos luego a la sección final, titulada ‘Bloody Cow: casi un epílogo moral’. Las primeras páginas están todavía dentro del horizonte estilístico apenas vislumbrado, para luego, poco a poco...

El médico, volviéndola a mirar, suministra antidrepesivos más potentes haciendo además que la visite el servicio psiquiátrico comunal, donde la enfermera encargada sugiere la escritura de un diario como pretexto y ejercicio para la paciente al tiempo que instrumento de monitorización para quien le atiende [...] A finales de enero de 1997 se admite el fracaso de las curas que se han probado y, de acuerdo con el médico, se establece que Clare...

(...) Tras nueve días al compás de llamadas tranquilizadoras, el psiquiatra comunica a los padres que ha suspendido el programa terapéutico porque está muy preocupado por las condiciones físicas de la paciente. Encuentran que Clare está cubierta de abrasiones debidas al roce de la

²⁰ Véase la propia reseña (réplica y contrarréplica entre WM1 y WM2) aparecida en *Nandropausa*, 13 (29/12/2007), disponible en www.wumingfoundation.com

moqueta, con zonas lívidas en las piernas, brazos y manos, al centro de las cuales, es decir, alrededor de los codos y las rodillas, se irradia una serie de cortes causados, explica el personal médico, por las muchas veces en las que...

No hay rastros de literatura en estas páginas que se desvían, “mortifican” el libro “en la zona Cesarini”. Lo he llamado ensayo pero es más bien un dossier, es el lenguaje de divulgación sanitaria de los programas de la tele, el lenguaje de los PDF que se descargan de las webs de información médica. No tengo dudas respecto al hecho de que esta precipitación lingüística se debe a una decisión antes que a un descuido.

No quiero decir que *Cibo* sea NIE (el memorándum mismo no lo dice), pero ciertamente tiende a ser un UNO, pretende ser un UNO, anticipa las opciones. En los años siguientes esta “fuga del literato” será practicada frecuentemente por diversos autores.

G.- COMUNIDAD Y TRANSMEDIALIDAD. Cada libro de la New Italian Epic está potencialmente rodeado de una nube cuántica de homenajes, *spin-off* y narraciones “laterales”: narraciones escritas por los lectores (*fan fiction*), cómics, diseños e ilustraciones, canciones, sitios web, incluso juegos en red o de mesa inspirados en los libros, juegos de rol con personajes sacados de los libros y otras contribuciones desde géneros “menores” hasta el carácter abierto y cambiante del mundo de la ópera. Esta literatura tiende, a veces de forma implícita, otras veces declarado abiertamente, a la *transmedialidad* (comentario XXV), a superar los límites del libro para seguir el viaje hacia otras formas, gracias a una comunidad de personas que interactúan y crean juntas.

COMENTARIO XXV: TRANSMEDIAL es algo distinto a multimedial. Lo multimedial no suscita mi interés y no lo hace porque, al igual que contaminación, es un pleonasma. Hoy *todo* es multimedial, todo el imaginario es multimedial, también las escrituras legadas a un imaginario específico literario se someten a diferentes grados de influencia de lo que sucede en otros media, baste pensar en cómo el ordenador y las redes han cambiado el acercamiento a la escritura, entendido en tanto acto material, secuencia de gestos, apertura de posibilidades. Escritura recursiva, cortar y pegar, “tirar a la papelera” sin destruir el soporte, búsqueda rápida para confirmar o desmentir, etc.

Transmedial (véase Henry Jenkins, *Cultura convergente*) es la historia que prosigue luego, el mundo de un libro que se extiende en otras plataformas. No meras adaptaciones de la misma historia, como sucede con las películas sacadas de novelas, sino de una historia que supera los límites, evoluciona y prosigue con otros medios y lenguajes.

Una objeción típica: ¿qué hay del valor artístico, estético, literario? La mayor parte de estos amorosos homenajes transmediales (vídeos en YouTube, cómics, cuentos, etc.) son de escaso interés y fundamento.

Es un error juzgar la interacción entre los miembros de una comunidad solo en base a la calidad de ellos resultados (que, por otro lado, es una cuestión de gustos). El premio es la virtud misma, lo importante es que se colabore y comunique. Si no, ¿por qué todos los análisis en torno al tejido comunitario de los *quilt* (colchas de patchwork) en la cultura rural americana en tanto momento determinante para la socialización y la reproducción de la subjetividad femenina?

Poner el acento solamente en la calidad de la *fanfiction* es como criticar los colores elegidos para un *quilt* sin mirar qué sucede mientras tanto alrededor. Sólo una vez reconocido el valor de la interacción es posible y lícito criticar los resultados.

Los escritores animan estas reapropiaciones y frecuentemente participan en primera persona. Muchas veces quizá los proyectos se piensan ya directamente en tanto transmediales, superando ya los límites del libro, prosiguen en la red (manituana.com, slmpds.net) o salen acoplados a un CD con la banda sonora (*Cristiani di Allah*), etc. Los ejemplos son numerosísimos, sobre todo en autores como Valerio Evangelisti, nosotros mismos, los Wu Ming o Massimo Carlotto. Por lo que respecta a nosotros, debemos mucho a las intuiciones de Stefano Tassinari, escritor, periodista y organizador cultural que desde hace años propone y experimenta en primera persona toda posible unión de literatura, música y teatro.

En un escrito de 2007 Wu Ming 2 y yo establecimos un paralelo con la naturaleza diseminada de la mitología griega, la cual

tiene un carácter plural y policéntrico. La versión más célebre de cada episodio coexiste y se cruza con tantas versiones alternativas, desarrolladas en cada una de las muchas comunidades del mundo griego, cantadas y transmitidas por los aedos locales. Aedos que no son una casta cerrada, a diferencia de cuanto sucede en

la civilización más hacia Oriente. Los rapsodas griegos no ostentan exclusivamente la facultad de narrar y transmitir, ni seleccionan -autorizados por un poder central- las versiones “oficiales” de cada una de las historias. La civilización que reorganiza tras la caída del mundo micénico es (literalmente) un archipiélago de ciudades-estado, el poder está fragmentado y no se puede garantizar la unidad del saber ni condensar el imaginario para uso y consumo propio. Las historias empiezan a cambiar y a divergir, a dividirse y a entrecruzarse. (...) casi cada personaje de los mitos griegos (y son miles) se mueve dentro de un gran juego de recreaciones. Es más, a partir de la Iliada surgía un gran ciclo épico hoy perdido: además de la Odisea existían otros *nostoi* (poemas sobre el regreso de los héroes de Troya). Dioses del Olimpo y los que volvían de Ilión protagonizaban muchos otros episodios que con toda probabilidad se cruzaban y alteraban otras historias. De este modo, los diccionarios de mitología clásica son vertiginosos hipertextos, y es ésta tal vez la más importante herencia dejada por los aedos: un precedente que nos ayuda a alejar y a entender mejor el concepto actual de *transmedia storytelling* alimentado por las redes. El escritor Giuseppe Genna incita con frecuencia a sus colegas -al menos a los que siente más cercanos a su sensibilidad- a considerar sus narraciones en tanto *nostoi* de un gran ciclo épico potencial, único y múltiple, coherente y errante.²¹

Ambas características, aisladas o re combinadas de forma distinta, se encuentran también en obras muy distintas del campo eléctrico de la New Italian Epic, pero en ausencia de la primera (osea son obras todavía dentro del posmoderno) y/o de más de la mitad del resto: separan la lengua de la narración, no tiene un acercamiento popular o adoptan puntos de vista menos oblicuos.

A, B Y C. ¿Qué es una alegoría? La respuesta más antigua, pero también la más trivial, dice que la alegoría es un recurso retórico. La palabra deriva de la unión de dos términos griegos, *allos* (otro) y *egorein* (hablar en público). “Hablar de otra cosa”, o “hablar distinto”. Decir una cosa para decir otra. Contar una historia que en realidad es otra historia porque los personajes y sus acciones sustituyen a otros personajes y acciones, o personifican abstracciones, conceptos, virtudes morales. La Justicia es una señora con los ojos vendados que sostiene una balanza; el pecador que se ha dejado arrastrar es una oveja descarriada; si la oveja descarriada se enmienda se convierte en el hijo pródigo que vuelve a casa; la hormiga representa el trabajo, la frugalidad y el ahorro, mientras que la cigarra representa el ocio, el despilfarro y la inconsciencia, etc.

Estamos en el nivel más bajo y comprensible de la definición de alegoría: hay una relación binaria entre cada una de las imágenes y cada uno de los significados, correspondencia unívoca y precisa. Es la alegoría “con clave”. Encontrando esta última, se abre la puerta.

Una forma usual de alegoría con clave es la histórica: se cuentan hechos de otra época que aluden a cuanto está sucediendo en el presente. La película *300* muestra a espartanos y persas, muestra a Leónidas combatiendo en las Termópilas, pero trata del “conflicto de civilizaciones” actual, trata de la *War on Terror* de George W. Bush. La alegoría histórica es un conjunto de correspondencias entre el pasado descrito en la obra y el presente en el que la obra ha sido creada.

Las alegorías con clave son llanas, rígidas, destinadas a envejecer mal. Más pronto o más tarde, los lectores futuros desconocerán el contexto, las alusiones, los referencias, y la obra dejará de hablarles de su *propio* tiempo, ya que estará demasiado ligada al suyo propio. Desvanecidos con los últimas correspondencias biunívocas los últimos hechos de poética y fuerza expresiva, no quedará de ella más que un valor testimonial, como los restos de una ánfora mezclados entre las piedras.

Un ejemplo: mientras trabajábamos en *54*, nos tropezamos (precisamente) con una película de 1954, de esas que en los EEUU se llaman *Swords & Sandals* y entre nosotros *peplum*. Se titulaba Atila, dirigida por un tal Pietro Francisci. Como jefe de los hunos, el siempre exuberante Anthony Quinn. Una película ridícula, alegoría plana que, vista una vez, ya no se vuelve a ver más. Debe tratarse de una producción vaticana camuflada, ya que la propaganda clerical era demasiado evidente: los bárbaros no eran más que ateos comunistas (en un momento determinado uno de los hunos le preguntaba a otro: “¿Cuántos ejércitos tiene el papa?”, célebre pregunta retórica de Josef Stalin); el decadente imperio romano era la América materialista y de costumbres corruptas (Valentiniano se desesperaba más por la muerte de su leopardo que por la inminente caída de Ravenna); para terminar, el papa León I era el *deus ex machina* que aparecía por fin (aparición increíble similar a las del

²¹ WU MING 1 y WU MING 2, ‘Mitologia, epica e creazione pop al tempo della Rete’, 29/12/2007, disponible en www.carmillaonline.com

Presidente Megagaláctico en las películas de Fantozzi), convencía a Atila a ser bueno y salvaba Roma.

Esta alegoría es transparente para nosotros que conocemos la historia y la retórica y hemos tenido ocasión de ver la guerra fría. Un espectador más joven y menos malicioso verá solamente un insulso bodrio.

Sin embargo, no todas las alegorías históricas son “con clave” (intencionales, explícitas, coherentes, biunívocas). En términos generales, cualquier obra narrativa ambientada en una época pasada es una alegoría histórica, independientemente de que el autor lo pretendiera más o menos. Cuando evocamos el pasado, lo hacemos desde el presente, porque el presente es donde nos encontramos, existe pues un contraste entre el “antes” y el “ahora”, consabido o inconsciente, nítido o confuso.

En un sentido aún más vago, muchísimas obras narrativas se desarrollan en el pasado, ya que sus autores escribieron en el pasado (en general, en italiano se alternan pasado remoto e imperfecto) colocando la historia en un tiempo ya transcurrido.

Incluso las historias ambientadas en el futuro, como las de la ciencia ficción, han sido escritas en el pasado. El futuro no es más que un velo, ya que este *ya ha pasado*: “Como en una joya que brilla, la ciudad yacía en el corazón del desierto”.²²

Llevando el discurso a su inevitable consecuencia, se puede decir que *todas* las obras narrativas están ambientadas en el pasado. Incluso cuando el tiempo verbal es el presente, se trata de una forma de presente histórico: el lector lee cosas ya pensadas, ya escritas, ya presentes en el libro que tiene entre las manos.

Todas las narraciones son, pues, alegorías del presente, en tanto indefinidas. Su indeterminación no está ausente: las alegorías son “bombas con temporizador”, lecturas potenciales que pasan a la acción cuando ha llegado el momento. La definición de alegoría en tanto figura retórica se nos muestra del todo inadecuada, y de hecho Walter Benjamin, en su *Origen del drama barroco alemán* (1928), describió la alegoría como una serie de rebotes imprevisibles, triangularizaciones entre lo que se ve en la obra, las intenciones de quien la ha creado y los significados que la obra asume más allá de las intenciones.

Este nivel de alegoría carece de una clave que haya que encontrar. Es la alegoría metahistórica. Se puede describir en tanto el rebote de una pelota en una habitación con tres paredes móviles, pero también como un continuo saltar en tres planos temporales: el tiempo representado en la obra (que es siempre pasado, incluso cuando la ambientación es contemporánea); el presente en el que la obra se ha escrito (que, también, se ha convertido ya en pasado); y el presente en el que la obra se lea, en el momento en que esto suceda: esta tarde o la próxima semana, en 2050 o dentro de diez mil años.

Las obras que siguen teniendo resonancia en este presente son llamadas clásicas. Su secreto reside en la riqueza alegórica metahistórica, la misma que podemos encontrar en los mitos y en las leyendas. La historia de Robin Hood es revivida y vuelta a narrar en cada generación porque su alegoría profunda continua “activándose” en el presente, se dirige a interrogar el tiempo en el que vive quien la lee o escucha (comentario XXVI).

COMENTARIO XXVI: ALEGORÍA, MITOLOGEMA, ALEGORITMO. Recapitulemos: el nivel alegórico profundo es el que “vuelve” (retoma los sentidos) en la obra cuando recibo sensaciones que ella, hablándome de un modo y de un tiempo distinto, cuando en realidad está hablando del mundo y del tiempo en que yo vivo. Por ejemplo, cada vez que se habla de terrorismo hay quien evoca *Los demonios* de Dostoyevski. La obra trata de la Rusia zarista y de un sector extremista del pueblo ruso. Sin embargo, cada vez que la leemos tenemos la profunda sensación de que habla de nosotros hoy en día, de que la “clave” abre un sistema de referencias a las Brigadas Rosas, a los anarco-insurreccionalistas, etc. Esta es la alegoría profunda de la obra.

En el memorándum me refería a Robin Hood, el cuento más conocido del mitologema “tirarse al monte”. La alegoría profunda de Robin Hood vuelve a cada generación, porque en cada generación alguien sueña con dar problemas en el entorno del Palacio de un poder usurpador, y con ser, por ello, amado por el pueblo. Después están *Los demonios*, alegoría profunda de lo que sucede si nos quedamos prisioneros de la alegoría profunda de Robin Hood.

²² Es el inicio de la novela *La città e le stelle* de Arthur C. Clarke [1956], Urania collezione nº14, Mondadori, Milán, 2004.

El modo de tratar la alegoría parte de las reflexiones de Walter Benjamin: la alegoría es abierta y tiene en sí algo que la hace excederse, extralimitarse, ser algo distinto (el *allos* contenido en su nombre). Por eso no hablo de simbolismo. Mientras que el término alegoría tiene el étimo encima, símbolo deriva del griego *syn-ballein* (“llevar con”, “llevar junto a”, en la misma dirección, es decir, acumular, reagrupar diversas cosas). El simbolismo es la versión noble de la alegoría a *clef*. Mientras en el simbolismo hay un movimiento centrípeto, un convergir de sentido y cosa, en la alegoría hay un posible movimiento centrífugo, un divergir. En este divergir, en esta potencial novedad, Benjamin basa la idea propia de una alegoría que va más allá para “decir otras cosas”, para ser “reactivada” y renovada cada vez que se lea, incluso con el cambio de época.

La alegoría profunda es una potencialidad implícita en la obra, inmersa en la obra en la forma y en el contexto en el que ha nacido y se ha formado, del modo en que el mitologema ha sido tratado, etc. La potencialidad tiene innumerables formas de convertirse en “acto” (acto interpretativo de parte del lector), porque en potencia son también innumerables los lectores. Este paso de la potencia al acto depende de cómo la obra “re-empasta” el mitologema y las conexiones arquetípicas, interceptando y dando voz a pulsiones profundas, *topoi* que tienen lugar en la experiencia humana. *I Demoni* (novela) y Robin Hood (conjunto de leyendas, batallas, novelas y películas) son narraciones cristalinas, que tienen un común denominador, representan de modo eficaz y significativo aspectos de nuestro convivir que se proponen de nuevo en cada período histórico.

El término *alegoritmo* es una propuesta. Lo he definido como “un sendero en la espesura del texto”. El alegoritmo es un recorrido, una secuencia de pasos que lleva a la alegoría profunda. A golpes de machete deshojamos la trama, descendemos la ladera de la colina hasta en valle de las conexiones arquetípicas, tocamos el mitologema (o los mitologemas) en los que se apoya la obra, estudiamos cómo el autor lo ha vuelto a plasmar y “recargado”, admiramos los ecos alegóricos actualizados. Cada texto tiene uno o más alegoritmos, una serie de instrucciones que hay que seguir, improvisando, desde la superficie del texto hasta el mitologema y viceversa. El lector debe encontrarlo.

Es superfluo decir que un nivel alegórico profundo y fundamental no es una garantía suficiente para asegurar la supervivencia en el tiempo, ni mucho menos para acceder a la definición de clásico. Es una condición necesaria pero no suficiente. Es una cuestión que atañe a la evolución del gusto y de la mentalidad, pero también una cuestión de suerte: los procesos selectivos que forman un “canon” son en gran parte arbitrarios. No es un desarrollo que se pueda anticipar, dado que pueden pasar muchos años, incluso siglos, hasta que se entienda de qué está hecha una obra.

No estoy intentando aclarar si los libros italianos de los que he hablado perdurarán mucho tiempo o poco. Mi intención es diferente: quiero encontrar el *alegoritmo* de la New Italian Epic.

Alegoritmo. Quien lea esto conocerá la palabra algoritmo. Un algoritmo es un conjunto de reglas y procedimientos que hay que seguir en un orden determinado para resolver un problema u obtener un resultado. Es un término usado en Matemáticas y en Programación Informática.

Alegoritmo es un neologismo que, aunque con un uso distinto en este texto, he tomado prestado de Alex Galloway y McKenzie Wark, cuyos escritos sobre los videojuegos y la *gamer culture* me han servido de inspiración.²³

Videjuegos. Cada juego tiene un algoritmo que el jugador debe aprender; se requiere resolver problemas, afinar la propia capacidad y ascender un nivel en la pagoda como Bruce Lee en *Game of Death*. Pero cada juego es una alegoría: está compuesto de imágenes en movimiento que representan algo distinto (procesos matemáticos, códigos binarios, el lenguaje con el que la máquina se comunica consigo misma). El jugador puede aprender el alegoritmo del juego solamente interactuando con las imágenes, es decir, con la alegoría. Con el fin de encontrar el algoritmo y seguirlo paso a paso, debe comprender y dominar el *alegoritmo*. Descifrar la alegoría, descubrir sus secretos.

No solamente los videojuegos, sino también las novelas y otras narraciones tienen un alegoritmo. El alegoritmo es un sendero en la espesura del texto, sendero que se abre y se cierra, gira y cambia de recorrido, porque el texto que la circunda es como el bosque de Birnam en *Machbeth*: se mueve, avanza, y lo que permanece inmóvil se queda atrás. Es lo que le ocurre a la alegoría simple, a la alegoría “con clave”: se queda atrás y envejece, se vuelve ridícula. Todo debe moverse dentro y junto al texto. En el momento en que, entre los cambiantes enredos de signos y símbolos, veamos abrirse de improviso el sentido (¡el alegoritmo!), deberemos seguirlo sin dudar, porque es una cues-

²³ Véanse MCKENZIE WARK, *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge, 2007; y ALEXANDER R. GALLOWAY, *Gaming: Essays on algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Mineápolis, 2006.

tión de segundos que vuelva a cerrarse. Si fuésemos capaces de hacerlo nos llevaría a la alegoría profunda, esa alegoría de la que hablaba Benjamin, la metahistórica, esa que diversas narraciones tienen en común bajo su apariencia bajo los niveles más cercanos a la superficie.

Al igual que la mirada sin objeto descrita por Genna, debemos penetrar los estratos uno tras otro, hasta tocar la bomba escondida. ¿Qué tienen en común una novela histórica como *Q* y un objeto narrativo no identificado como *Gomorra*?

La búsqueda del ADN ha hecho posible establecer parentescos entre especies animales que ni los zoólogos ni los paleontólogos habían imaginado, o separar especies animales que zoólogos y paleontólogos consideraban cercanas. (ELIMINAR ESTE FRAGMENTO: el ADN ha probado sin lugar a dudas que dos especies eran en realidad una sola: una pantera negra no es más que un leopardo que ha nacido sin las manchas amarillas) (comentario XXVII).

COMENTARIO XXVII: UN DISPARATE ZOOLOGICO.

[La frase sobre la pantera negra] desarrolla mal el concepto que tenía en mente, la he cogido al vuelo en una conferencia de McGill y no la he trabajado lo suficiente [...] Intentaba decir que pese a que tanto en el lenguaje como en la percepción común, por vía de la similitud, una pantera negra es una "entidad" o "idea" distinta a la del leopardo (o jaguar), no tenemos pruebas de que se trate de un leopardo (o jaguar) [variedad en una y otra especie en función de la melanina], y las pruebas están en la genética. El contexto es la necesidad de ir bajo la superficie para volver a percibir juntos entes convencionalmente separados y percibir diferentes entes convencionalmente unidos. He elegido el ejemplo por su representatividad, pero debería haber sido más preciso en las referencias y poner al menos una nota a pie de página sobre la revolución taxonómica que los estudios hechos con el genoma está provocando. Respuesta a "G.M" [Giulio Mozzi, N.d.R.] en Giap nº22, VIII serie, mayo de 2008.

Tal vez podemos hacer lo mismo con los libros y las narraciones.
Esto es un primer intento.

PRONTO O TARDE. Volvamos al breve texto alegórico que abre 54. Sospecho que en estos versos, escritos en un momento de hiperlúcido aturdimiento, puede esconderse la guía encriptada de una alegoría más profunda que pone en relación los libros de la *New Italian Epic*.

En el fondo, todos los libros que he citado dicen que "cualquier vuelta al orden" es ilusoria.

In primis, porque es un retorno a ningún sitio: "los buenos tiempos no han existido nunca" (Jack Beauregard), cada sociedad ha fantaseado con presuntos estados de equilibrio previos antes de que el cielo cayese sobre la tierra y se impusiese el caos. Demagogos de todo tipo se han aprovechado de estos mitos para tomar y mantener el poder.

In secundis, porque no se puede verificar ni un estancamiento ni mucho menos una ralentización de la historia. Se tenemos la sensación de que se está ralentizando aquí, entre nosotros, es porque se está acelerando en alguna otra parte. Más allá de la primera duna, siguen las escaramuzas.

El retorno al orden es una ilusión y no hay ninguna posguerra. La verdadera guerra no acaba, no tiene un después. La verdadera guerra es el conflicto sin fin que se da entre nosotros, la especie humana, y nuestra tendencia al aniquilamiento.

En el fondo, todos los libros que he mencionado intentan decir que nosotros, en Occidente, no podemos continuar viviendo según estábamos habituados, metiendo la basura (material y espiritual) bajo la alfombra hasta que ya no quepa más.

Rehusamos admitir que vamos al encuentro de nuestra extinción como especie. Ciertamente no en los próximos días, ni tan siquiera en los próximos años, pero llegará, llegará en un futuro que es difícil de imaginar, pero que llegará *sin nosotros*. Duele pensar que todo cuanto hemos construido en nuestra vida, incluso lo más importante, en siglos de civilización, al final no será nada, porque más pronto o más tarde todo se convierte en polvo, todo se disipa. Le ha pasado a otras civilizaciones, le sucederá también a la nuestra. Otras especies humanas se han extinguido antes que nosotros, también llegará nuestro momento. La danza del mundo funciona así, es parte de un todo.

No somos inmortales y tampoco el planeta lo es. Dentro de cinco mil millones de años nuestra estrella madre, el sol, se expandirá, se convertirá en un gigante rosa, se tragará a los planetas más cercanos y luego se reducirá convirtiéndose en una enana blanca. Para entonces, la Tierra ya estará *seca*, sin vida ni atmósfera.

Es probable que nuestra especie se extinga mucho antes: hasta ahora toda la aventura del *Homo Sapiens* cubre apenas doscientos mil años. Multipliquemos este segmento por veinticinco mil y obtendremos la distancia que nos separa de la fase de gigante rosa. Nuestros remotos sucesores, si existen y han encontrado un modo de dejar el planeta y perpetuarse en otro lugar, podrán no parecérsenos en nada. La distancia entre ellos y nosotros será la misma que ahora nos separa de los primeros organismos unicelulares. Es cierto, antes de esta serie de sucesos podría colisionar contra nosotros un asteroide.

Todo esto para decir que el fin de nuestra civilización y de la especie está escrita en el cielo. Literalmente. No es una cuestión de “sí”, sino de “cuándo”. No somos eternos, pero sí más temporales que nunca, agarrados a un grano de polvo que gira en el vacío infinito. Si nos diésemos cuenta, si lo aceptásemos, viviríamos la vida con menos arrogancia.

Sí, arrogancia. Arrogancia y estrechez de miras es lo que ya no podemos aceptar. No podemos aceptar que la especie está haciendo de todo para acelerar el proceso de extinción y volverlo lo más doloroso, y menos digno, posible.

Se suele decir que por culpa nuestra “el planeta está en peligro”, pero tiene razón el cómico americano George Carlin: “El planeta está bien. Es la gente la que está mal”. El planeta tiene todavía millones de años por delante y en un momento determinado seguirá el camino sin nosotros. Podremos, ciertamente, causar grandes daños y dejar toneladas de basura, pero nada que el planeta no pueda en un momento determinado absorber e integrar en sus propios sistemas. Eso que llamamos no biodegradable es en realidad un material cuyo tiempo de degradación es larguísimo, incalculable, pero la tierra tiene tiempo y energía para corroer, disolver, deshacer y absorber. ¿Y los daños? ¿Y los ecosistemas que hemos dañado? ¿Y las especies que hemos aniquilado? Son problemas nuestros, no del planeta. A finales del período Pérmico, hace doscientos cincuenta millones de años, se extinguió el 95 por ciento de las especies vivientes. Hizo falta algo de tiempo, pero la vida renació más fuerte y compleja que antes. La Tierra se las apañará, y acabará sólo cuando lo decida el sol. *Nosotros* estamos en peligro. *Nosotros* no somos imprescindibles.

Sin embargo, el antropocentrismo sigue vivo y coleando, y lucha en contra nuestra. Descubrimientos científicos, pruebas objetivas, crisis del sujeto, la caída de viejas ideologías... nada parece haberle quitado al hombre la absurda idea de ser el centro del universo, la especie elegida; es más, no somos ni siquiera una especie, transcendemos las taxonomías, somos los únicos seres dotados de alma, únicos interlocutores de Dios.

Por eso nos esforzamos por entender hasta qué punto estamos realmente en peligro, y tememos prefigurar un planeta sin hombres, visualización que, sin embargo, nos haría más conscientes del peligro y nos empujaría a afrontar el problema (comentario XXVIII).

COMENTARIO XXVIII: SU ENSANGRENTADO POLVO. A apenas un paso de nosotros, nuestros estudios superiores, los años de instituto. Como *Il Cinque Maggio* de Alessandro Manzoni, una de las poesías más potentes jamás escritas: *El fu. Siccome immobile, dato il mortal sospiro...*

¿Qué escena nos describe esta primera estrofa? Parafraseemos: “Él [Napoleón] ha muerto. Inmóvil como su cadáver tras la última exhalación, ya vacía de recuerdos y de vida, así está el planeta, asombrado y conmovido al conocer la noticia”.

El planeta, *todo el planeta* es el sujeto. Es la tierra la que se queda inmóvil, *siccome* el inmóvil cadáver de Napoleón, abatida y atónita. Manzoni prosigue con el punto de vista del planeta, o de su rostro (el rostro de la tierra): la Tierra imagina la última hora del ex-emperador y se pregunta cuándo volverá a pisarla alguien como él. Pisarla: no es “el mundo” en el sentido de “gente”, no; es más bien la Tierra, la que pisamos, a la que estamos unidos gracias a la fuerza de la gravedad. Pocas veces la falacia patética ha sido usada con tanto vigor. De ahí deriva la fuerza, la potencia de los primeros diez versos de la poesía.

Yendo más allá, Manzoni imaginaba incluso el planeta en tanto testigo y *espectador* de las vicisitudes humanas, el planeta existía solamente en tanto escenario nuestro. Se requiere un superior esfuerzo de imaginación para buscar el punto de vista de un planeta sin hombres e indiferente a ellos.

El hecho de que no tengamos una idea de lo que pasará no ayuda: vivimos aplastados por la ausencia de perspectivas e incluso la ciencia ficción, pasada la embriaguez prometeica y progresista, ha renunciado en gran parte a narrar la historia futura y ambienta sus tramas en un no-tiempo, en épocas remotas e incluso en un futuro tan próximo que es ya presente.

Por ello es tan importante la cuestión del punto de vista oblicuo, y será cada vez más importante, como había intuido Calvino, la “restitución” literaria de miradas extra-humanas, no-humanas, no-identificables. Estos experimentos nos ayudan a salir de nosotros mismos. Aunque sólo sea medio paso, como Steve Martin en *Saturday Night Live*.

Es evidente: nosotros somos humanos, nuestras percepciones son humanas, nuestra mirada es humana, nuestro lenguaje es humano. Somos *anthropoi* y no podemos adoptar realmente un punto de vista no antropocéntrico. Pero podemos usar el lenguaje para simularlo. Podemos esforzarnos para obtener *un efecto* (comentario XXIX).

COMENTARIO XXIX: EL EFECTO. Vuelvo a escuchar *Noi non ci saremo*, la canción escrita por Francesco Guccini para *I Nomadi* (1966). Hay un intento consciente de mirada (y pensamiento) ecocéntrico. Tal vez el intento crea algunos problemas, las primeras dos palabras del verso inicial: *Vedremo soltanto*. El cerebro tiende a descartar el adverbio *soltanto* y la atención se centra en el verbo *vedere* conjugado en futuro y en primera persona del plural: nosotros veremos, veremos qué sigue. Para quien lo escuche distraído se prepara una sorpresa que cambia el sentido, porque en realidad ya en el tercer verso (*Nemmeno un grido suonerà*) aclara que de todo esto *no veremos nada* porque en la tierra ya no habrá humanos.

Algunos fragmentos son realmente eficaces: *E catene di monti coperte di nevi / saranno confine a foreste di abeti / Mai mano d'uomo toccherà, / e ancora le spiagge delle onde / e in alto, lontano, ritornerà il sereno, / ma noi non ci saremo, noi non ci saremo*.

La última estrofa preconiza incluso la aparición en el planeta de una nueva especie de civilización; sí, otra especie, y diferente al género *Homo*, porque una nueva humanidad sería siempre un “nosotros”, mientras que nosotros *non ci saremo*: *E dai boschi e dal mare ritorna la vita, / e ancora la terra sarà popolata; / fra notti e giorni il sole farà / le mille stagioni e ancora il mondo percorrerà / gli spazi di sempre per mille secoli almeno, / ma noi non ci saremo*.

Y ese efecto no es simplemente un efecto de extrañamiento: es el esfuerzo supremo por producir un pensamiento *ecocéntrico*. Es simultáneamente un modo de ver el mundo desde fuera, un verse desde fuera como parte del mundo y del *continuum*. Es un mensaje a las neuronas espejo. Y a partir de aquí encontramos el algoritmo común de la nueva épica, el sendero en la densidad del texto, la lista de las instrucciones que hay que seguir para llegar a la alegoría profunda.²⁴

Durante mucho tiempo el arte y la literatura han vivido en la irrealidad, compartiendo las peligrosas ilusiones propias de la especie, del antropocentrismo, de la primacía de Occidente, de la renuncia al futuro que llena la tierra de escoria. Hoy el arte y la literatura no pueden limitarse a hacer sonar alarmas desfasadas: deben ayudarnos a imaginar vías de escape. Deben preocuparse por nuestra mirada, por reforzar nuestra capacidad de visualización. No hay aventura más comprometida: luchar para extinguirnos con dignidad y lo más tarde posible, tal vez habiendo pasado el testigo a otra especie, que seguirá el baile por nosotros, quién sabe dónde, quién sabe por cuánto tiempo, quién sabe incluso si seremos recordados. Es hermoso no tener respuestas para estas preguntas. Es bello, y épico, formular las preguntas. Es esta la verdadera guerra, la que, hasta que estemos en el planeta, no tendrá un “después”.

A fin de cuentas, el impulso que late en todos los libros de los que he hablado puede verse en esta frase: “Los idiotas llaman paz al simple hecho de alejarse del frente”.

No finjamos que el frente de esta guerra está lejos.

No llamemos a esta mentira “paz”.

Nosotros no estamos en paz.

La literatura no debe, no debe nunca, no debe nunca creerse en paz.

Sucede en Italia, no por casualidad. País de las mil emergencias, poco interesado en el futuro, más allá de catástrofes indiscutibles (en el sentido de que no se discute). País campeón en tener polvo bajo las alfombras y porquería hasta los tobillos, Bengodi de los *stakeholder* descritos por Saviano.

²⁴ Estas reflexiones apenas esbozadas me fueron inspiradas por la lectura del libro de ALAN WEISMAN *Il mondo senza di noi*, (Einaudi, Turín, 2008), un ensayo de divulgación científica con numerosos fragmentos de auténtica, perturbadora y conmovedora poesía. Un libro a tener en cuenta.

Confusamente, brancaleonescamente, la New Italian Epic se ha formado y ahora se transforma ante nuestros ojos, mientras imagina, cuenta, propone. Y es inestable, oscilante, reacción todavía en curso. Un día la superaremos, alguno la negará, pero ahora debemos estar dentro, porque hay mucho por hacer: impulsar el desarrollo de cada tendencia, ayudar a que lo potencial tome cuerpo, continuar dividiendo lo que está unido, continuar uniendo lo que está dividido.

Estamos construyendo el futuro anterior,
cuando, seguros de haber hecho lo imposible,
podremos decir que
valió la pena
y pasaremos a otra cosa.
Don. Compasión. Autocontrol.
Shantih shantih shantih

19 de marzo – 20 de abril de 2008
[prefacio, flujo, apostilla:
18 de agosto – 12 de septiembre de 2008]

APOSTILLA. Posmodernismo a 4 Euros

Ha habido otras mejores, pero por lo que respecta al mercado los años noventa son una década de superproducción y de descenso de la calidad. Los noventa son la última década de la fase posmoderna, su momento terminal, de callejones sin salida y de crisis disfrazadas de triunfo (una fiesta al borde del abismo). Es el periodo en el que el posmodernismo (es decir, la cultura de lo posmoderno) queda reducida a postura (término que uso en el memorándum). Por lo demás, se ha hablado a propósito de edad neobarroca, edad de excesos y artificios, de oropeles y efectos, de shocks buscados.

Como ya ha quedado dicho, cuando cayó el Muro de Berlín (1989) la cultura se había subido ya al carro, pero las celebraciones del “triunfo de Occidente” hicieron todo aún más obscuro.

Demos un paso atrás. La descripción más simple y eficaz de la sensibilidad posmoderna está en las *Apostillas al Nombre de la Rosa* (1983, véase la nota 1 del memorándum). Si duda Eco pretendía mantener como polo magnético la actitud denominada -por ejemplo, por los redactores de la revista *Baldus-* como “posmodernismo crítico”: un “estar dentro” de la modernidad, sin estupor pero sin enfados. Lo intentamos muchos, en su momento. Por lo demás, inicialmente, todo el posmodernismo se pretendía y creía crítico.

Pero, ¿cómo es posible que a partir de cierto momento la crítica se haya ido licuando hasta desaparecer?

Son legión los que ha intentado definir las características del arte y de la literatura posmoderna y con frecuencia han acabado haciendo listas de opciones estilísticas y estéticas (fusión de registros “altos” y “bajos”, citas, saqueos del pasado, derivaciones metalingüísticas, etc.) en realidad ya visibles -incluso a veces centrales- en el arte y en la literatura moderna, de Lautréamont a Joyce, de Clebnikov a Buñuel, de Faulkner a Henry Miller, de Eliot a Breton, de Gerschwin a Chaplin, y luego Majakovskij, Man Ray, Malaparte...

Distinguir las expresiones posmodernas de las modernas no era una cuestión de censura estilística o temática, sino una censura psicológica, de mentalidad. El artista posmoderno rebosaba desconfianza y desencanto frente a los lenguajes y materiales que utilizaba. Pensaba que no podría tomarlos más en serio después de que se evaporara la idea (genuinamente *moderna*) de que en el acto creativo pudiese haber renovación, liberación, ráfagas de aire fresco que limpiaran las calles de la vida. Se había apagado el último eco del “*transformer le monde / changer la vie*” que los surrealistas habían obtenido tras hacer chocar a Rimbaud con Marx. Las utopías se habían roto estrellándose contra los escollos del mercado, y el posmodernismo fue una época de desilusión (al principio) y de “alegría de naufragio” (más tarde).

El camino abierto era el de la recombinación irónica, del juego distante, de la burla a cualquier código así como a cualquier ilusión respecto a su uso... hasta enmarañarse en el metadiscurso: burla contra la burla misma, corrosión de la idea de corrosión, ironía frente a ironía, parodia de la idea de parodia.

Un ejemplo: el subgénero de terror llamado *slasher* (chica-perseguida-por-un-loco-enmascarado-con-un-cuchillo) es ya una expresión paródica y sarcástica: *Scream* de Wes Craven era meta-*slasher*, parodia inteligente del género; *Scream 2* y *Scream 3* imitaban a la misma parodia hasta la náusea; *Scary Movie* era ya la (estólida e insulsa) parodia de la parodia de la parodia. El hipercubo construido con el cuadrado de la hipotenusa de la obra. Agotador.

He cogido el ejemplo del fondo negro y pútrido del pop, pero podría haber puesto otros a partir de Aldo Busi, Tarantino, John Barth o Bonito Oliva, o teniendo en cuenta la cinematografía de Godard desde el pueril alboroto de *Viento del este* hasta la resaca del videoarte. De la “nouvelle vague” a la *Nouvelle Vague*.

El devenir del posmodernismo se puede describir en una sola frase: el “no ir a ninguna parte” se ha hecho *sistemático*.

No ir a ninguna parte es a veces importante. En algunos momentos puede ser saludable, liberador, pero es como drogarse: acabas siendo dependiente y ya no eres capaz de acabar un discurso, como el Tom Cruise del *Tonight show*, que empieza a reír y ya no vuelve a ser capaz de articular ni una sola frase con sentido completo. El discurso de “oposición” del posmodernismo, aunque indistinto, se ha convertido en un dispositivo de cooptación de cada enunciado crítico de una manera en la que el lenguaje remite siempre y obsesivamente a sí mismo, los signos remiten siempre y solo a

otros signos y la crítica se auto-anula entre guiños, hasta llegar a la apología de la indecibilidad, de la inefabilidad, de la ausencia de cualquier sentido, de la equivalencia de esto y aquello.

Si la ironía acaba siendo omnipresente, su valencia crítica se queda en cero.

[“Sí, pero ¿y DeLillo?”; “¿Qué pasa entonces con DeLillo?”; “¡No tienes en cuenta a DeLillo!” Es la objeción recurrente, la excepción más frecuente. De pequeño me enseñaron que una golondrina no hace la primavera. Que un solo autor haya permanecido serio mientras todos reían no es un contrapeso a la manía general. Ni siquiera dos o tres golondrinas (Pynchon, Doctorow) hacen la primavera. Si un puñado de autores convencionalmente definidos como “posmodernos” no han acabado siendo caricaturas, esto va solo a su favor y no al de los demás.]

Como he dicho, situó el fin del posmodernismo -y no soy el único que lo hace- en el 11 de septiembre de 2001.

Hay quien incluso sigue tachando de “posmoderna” la fase en la que estamos ahora. ¿Por qué no, entonces, definirla como “post-prehistoria” o “post-Guerra Fría”? ¿Por qué no llamamos a estos años como “segunda posguerra” mientras que con esta expresión indicamos solamente los años finales de 1940 y primeros de 1950 del siglo pasado?

Sencillo: porque el prefijo “post” no indica, analmente, algo distinto al “después de” (ergo: pertenecería al posmoderno todo lo que sigue y siempre seguirá a la fase del “moderno”), sino un periodo póstumo y de resaca, como después de un disparo o tras una borrachera. Se habla del “post-punk” sólo y exclusivamente para los discos incluidos en el periodo de 1978-1983.

El posmodernismo ha acabado porque era un trabajo de tiempo limitado. Es más: el posmodernismo ha acabado porque lo “moderno” ha acabado de verdad -no de mentiras-, incluyendo su fase de crisis, la fase “post-”. Lo “moderno”, cúmulo de conquistas, de horrores, de ocasiones perdidas, acaba con los recursos que ha devorado y digerido, con la quimérica eternidad del tran tran devorador de petróleo y creador de inmundicia. Se ha vivido con la ilusión de no tener límites y de que el mundo no presentaría la lista de los excesos. Se ha vivido, al menos en Occidente, en un espejismo. Incluso quienes mostraban puntos de vista críticos o incluso radicales coincidían en todo o en parte con la alucinación.

Quien pretende “volver a lo moderno” no es menos ridículo y veleidoso de quien, como quien no quiere la cosa, pretende perpetuar el posmodernismo. A cada fase histórica su propia cultura. Acabada la posmodernidad, el posmodernismo es un patético residuo, cobija avances ya superados. La contemplación alucinada de la sociedad de consumo y del lenguaje que la describía ha expresado todo cuanto podía expresar (difícil, o mejor, imposible, ir más allá de J. G. Ballard) y una vez reconocidas las cosas graciosas que ya no volverás a hacer nunca más, no las haces más, y punto.

El tiempo en el que vivimos ahora no tiene todavía una etiqueta, y esto está bien. Tenemos margen de libertad.

[Alguien, es más, usa la expresión “pos-posmoderno”. Tonterías.]

Traducción de Juan Pérez Andrés