



**Z i b
a L d
o n E**

**ESTUDIOS ITALIANOS
de la Torre del Virrey**

Vol. I, issue 1, enero 2013

nº 1



DOSSIER: ITALIA HOY

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS
de La Torre del Virrey**

DIRECTOR / EDITOR

Juan Pérez Andrés
Licenciado en Filología Inglesa e Italiana
Universidad de Valencia

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Paolino Nappi
Licenciado en Cine y Comunicaciones
Università Roma 3

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Pere Calonge Domènech
Licenciado en Filología Catalana
Universidad de Valencia

Miguel Ángel Herrero Rebollar
Licenciado en Filología Inglesa
Universidad de Valencia

Ivana Margarese
Doctora en Estudios Culturales
Universidad de Palermo

Juan José Tejero Ramírez
Licenciado en Filología Clásica
Universidad de Sevilla

Massimiliano Vellini
Doctor en Ciencias Políticas
Università di Pavia

SECRETARIO DE REDACCIÓN / MANAGING EDITOR

María Antonia Blat Mir
Licenciada en Filología Hispánica e Italiana
Universidad de Valencia

TRADUCTORES / TRANSLATORS

Sara Garrote Gutiérrez
Licenciada en Filología Hispánica e Italiana
Universidad de Valencia

Andrea Ibáñez González
Licenciada en Filología Clásica e Italiana
Universidad de Valencia

Sonia Mota Pérez
Licenciada en Filología Hispánica e Italiana
Universidad de Valencia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Juan Carlos De Miguel
Universidad de Valencia

Belén Hernández González
Universidad de Murcia

Gaetano Rametta
Universidad de Padua

Salvo Vaccaro
Universidad de Palermo

Publicación semestral

Edita

Ajuntament de L'Eliana
Apartado de Correos 255
4618 L'Eliana, Valencia
(España)

ISSN: 2255 - 3576

www.zibaldone.es
www.latorredelvirrey.es

Envío de originales:

info@zibaldone.es
jperez@latorredelvirrey.es

la torre del Virrey
revista de estudios culturales



Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>>.

**ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS
de La Torre del Virrey
Número 1, 2013/1**

Presentación. *Presentation*, pág. 3

Dossier partisano. *Partisan dossier*

MASSIMILIANO VELLINI, Dal Professore ai professori. Historia de la XVI legislatura de la República Italiana, págs. 4-13

PAOLINO NAPPI, Di lui cosa ne sai. Una panorámica del cine italiano del siglo XXI, págs. 14-25

JUAN PÉREZ ANDRÉS, Geografía del delito. El giallo y el noir italiano en España, págs. 26-38

WU MING I, New Italian Epiv. Versión 2.0. Memorándum 1993-2008: narrativa, mirada oblicua, vuelta al futuro, págs. 39-76

Piccolo zibaldone. *Little zibaldone*

FRANCESC MORATÓ I PASTOR, Benedetto Croce, entre Ética y Política, págs. 77-99

Il mestiere di tradurre 1

Entrevista al traductor JUAN ANTONIO VIVANCO, págs. 100-102

Traducciones. *Translations*

LORIANO MACCHIAVELLI, Azida de sodio, 103-109

Presentación

Tienes ante ti, querido lector, *mon semblable, mon frère*, el primer número de *Zibaldone. Estudios italianos de La Torre del Virrey*, una revista semestral dedicada a la cultura italiana.

Sería una simplificación imperdonable presentarla recurriendo al repertorio habitual en estos casos: bautizarla en tanto puente entre España e Italia, o en tanto lugar para el diálogo entre culturas, o en tanto ventana abierta a otra forma de entender la vida, el arte o la sociedad.

Tal presentación, aun siendo en parte cierta, acabaría por enmascarar los verdaderos motivos que han llevado a su creación: por un lado, la combativa reivindicación de que la cultura italiana, como sucede con la mayoría de las culturas europeas, está insuficientemente representada en nuestro país; por otro, la feliz constatación de que, pese a su escasa presencia, ésta sigue siendo capaz de apasionarnos más allá de los tópicos mostrando una fuerza, una creatividad y una originalidad inusitadas en el contexto europeo.

Dar cuenta de esta fuerza y originalidad, de esta tremenda capacidad de seducción desde un punto de vista amplio y multidisciplinar es, pues, el principal objetivo de *Zibaldone. Estudios italianos*, una publicación abierta según su leopardiano nombre a cualquier reflexión, tema o perspectiva que sirvan para difundir la cultura italiana.

Perdida la esperanza de que las instituciones europeas se molesten en algo que no sean los mercados, parece evidente que no podrá haber jamás unión, sea regional o europea, si ésta no se basa en el conocimiento mutuo.

El marco que supone su inclusión dentro de la *La Torre del Virrey* evita, por otro lado, extender demasiado esta nota; no sólo comparte sus mismos criterios de publicación y el amplio abanico de temas que engloban los estudios culturales, sino que nace también con el objetivo de mantener su mismo rigor y compromiso.

Al igual que en este breve número inicial, la revista constará de un pequeño dossier monográfico dedicado a algún aspecto de la historia o cultura italiana que abarque el mayor número posible de disciplinas, sean éstas filosóficas, filológicas o políticas. Junto a él figurará una sección miscelánea dedicada a la publicación de artículos que, sin cabida en el marco de un tema específico, se consideren de relevancia. Un tercer espacio se dedicará a la traducción de textos de interés que no estén a disposición del lector español, completando la revista una última sección, *Il mestiere di tradurre*, en la que se tratará de acercar la labor de algún traductor de prestigio.

Queremos agradecer a los escritores Lorian Macchiavelli y Wu Ming I que nos hayan concedido el privilegio de contar con sus textos para este primer número, así como el interés que han mostrado por nuestra revista. También queremos dar las gracias al traductor Juan Antonio Vivanco Gefaell por honrarnos inaugurando la primera entrega de la sección *Il mestiere di tradurre*.

Preparando el siguiente número, que tendrá como eje el complejo mundo partisano italiano de tanta relevancia en política, cine o literatura, confiamos en que esta primera entrega sirva para abrir la puerta a todo aquel que quiera participar en enriquecer el panorama de los estudios italianos en español.

A eso es a lo que aspira este Zibaldone.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle, e questa siepe che da tanta parte...

DAL PROFESSORE AI PROFESSORI. HISTORIA DE LA XVI LEGISLATURA DE LA REPÚBLICA ITALIANA

Dal Professore ai Professori.
History of the XVIth term of the Italian Republic

MASSIMILIANO VELLINI

La actual decimosexta legislatura es un ejemplo de la historia reciente de la República Italiana. El derrumbe de la alianza que apoyaba a Romano Prodi, la coalición denominada L'Unione, dio lugar a la creación de nuevos partidos y bloques que dieron la victoria en 2008 a Berlusconi. Tras los numerosos y graves escándalos, y la difícil situación económica que propiciaron su caída, el Presidente de la República encargó a Mario Monti formar un nuevo gobierno a la espera de las elecciones previstas para 2013. Entonces, nuevas formaciones, como el Movimento 5 Stelle (M5S) de Beppe Grillo, y nuevas agrupaciones jugarán un papel importante en la elección del próximo gobierno.

The present sixteenth term is an example of the recent history of the Italian Republic. The fall of Romano Prodi's government, the coalition known as L'Unione, contributed to the apparition of new groups and coalitions which led Berlusconi to win the election in 2008. After many local, national and international scandals, as well as the bad economic situation that provoked Berlusconi's fall, the President of the Republic asked Mario Monti to set up a new interim government until the election that will take place in 2013. So, some new groups, such as the Movimento 5 Stelle (M5S) led by Beppe Grillo, may have something to say.

Fecha de envío: 23 de septiembre de 2012
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2012

La legislatura actual, la decimosexta de la República, resume muchos rasgos característicos de la historia reciente de la política italiana: el *trasformismo*, el *antipolitico*, la inestabilidad, la función salvífica de los "técnicos" supuestamente llamados a salvar al país del desastre. El marco político italiano mantuvo una inmutabilidad sustancial desde 1948 hasta principios de los '90 con la hegemonía de la Democracia Cristiana, que gobernó sin interrupción con el apoyo de partidos de centro-derecha (Partido Liberal), y/o centro-izquierda (Partido Republicano, Partido Social Demócrata y, más tarde también, el Partido Socialista) más el opositor Partido Comunista, el cual, pese a contar con un amplio apoyo electoral y gobernar en muchas ciudades y regiones, ha

sido siempre excluido del gobierno nacional. Desde principios de los noventa, tras la caída del Muro de Berlín y la investigación de Manos Limpias, asistimos a muchos cambios en la *oferta política*, cambios que quizás hayan sido más de forma que de fondo.

En este sentido, la campaña para las elecciones generales del 13 y 14 de abril de 2008 muestra un panorama político renovado de manera significativa en comparación con el de las precedentes votaciones de 2006. Los comicios son convocados a sólo dos años de las últimas elecciones después de la caída del gobierno de centro-izquierda liderado por Romano Prodi, quien había ganado apoyado por una, a decir verdad, quizás excesivamente va-

MASSIMILIANO VELLINI es licenciado en Ciencias Políticas por la Universidad de Pavia. Realizó la tesis doctoral, sobre la Filosofía de la Política, con el profesor Salvatore Veca.

Palabras clave:

- Política italiana
- Decimosexta legislatura
- Coalición
- Escándalo
- Berlusconi
- Monti
- Grillo
- Antipolitica
- *Governo Tecnico*

Keywords:

- Italian Politics
- Sixteenth term
- Coalition
- Scandal
- Berlusconi
- Monti
- Grillo
- Antipolitica
- *Governo Tecnico*

riada coalición de centro-izquierda llamada Unión.¹

En enero de 2008, tras la dimisión del ministro de Justicia y líder de la Udeur, Clemente Mastella,² el Primer Ministro decide someter su gobierno a un voto de confianza. El Gobierno obtiene la confianza de una de las cámaras del Parlamento, la Cámara de los Diputados, pero no de la otra, el Senado, donde le falta el apoyo de la Udeur y de los *diniani*, llamados así por su líder Lamberto Dini.³

1 La coalición, formada por una veintena de partidos, contaba con los Demócratas de Izquierda (DS), el principal partido político de la izquierda italiana y de tendencia socialdemócrata; La Margherita (DL), partido reformista de centro, de esencia liberal, católica popular y socialdemócrata; el Partido de la Refundación Comunista (PRC); el Partido de los Comunistas Italianos (PDCI); la Italia dei Valori (IDV), el movimiento legalista dirigido por el ex magistrado Antonio Di Pietro; los Socialistas Demócratas Italianos (SDI), un partido de la tradición socialista y reformista, nacido de la disolución del Partido Socialista Italiano (PSI); la Federación de los Verdes; el UDEUR, centrista y cristiano-demócrata; el Movimiento Europeo Republicano (MRE), nacido de una rama del Partido Republicano Italiano (PRI); el Partido Radical; los Socialistas Unidos, liderados por el hijo de Bettino Craxi, Bobo, escindidos de los ex socialista que tras el fin del PSI se unieron a la derecha; el Partido de los Pensionistas, que dejó la alianza meses después; la Democracia Cristiana, otro componente de la diáspora democristiana; el Partido Socialista Democrático Italiano (PSDI); los Democratici Cristiani Uniti (DCU); la Lista de Consumidores; el Südtiroler Volkspartei (SVP); la Liga para la autonomía Alleanza Lombarda (LAL); el Partito Democratico Meridionale (PDM) y la Liga Fronte Veneto.

2 Clemente Mastella, ex democristiano, ministro con Berlusconi (centro-derecha) y luego con el segundo gobierno de Prodi (centro-izquierda), es en la actualidad diputado en el Parlamento Europeo por el PdL y está siendo investigado por varios jueces por diversos delitos de diferente gravedad (desde fraude hasta abuso de poder).

3 Lamberto Dini fue durante quince años el Director General del Banco de Italia y entró luego en política como Ministro de Hacienda en el primer gobierno de Berlusconi (1994). En 1995, tras la caída del gobierno de Berlusconi fue nombrado para encabezar un nuevo gobierno, compuesto únicamente por técnicos. En las elecciones de 1996 formó su propia lista (Lista Dini) en apoyo al candidato de centro-izquierda Romano Prodi, que le dio el Ministerio de Relaciones Exteriores. Luego se unió a la Margherita, de la que salió en 2007 para crear su propio movimiento, el Liberal Democratici, que en 2008 dejó la coalición de centro-izquierda votando en contra la confianza al gobierno Prodi para fusionarse con la nueva entidad política del centroderecha, el Pueblo de la Libertad. A finales de 2008 el movimiento abandonó la coalición de centro-derecha y pasó a la oposición del nuevo gobierno de Berlusconi. En 2011 volvieron a apoyar el gobierno. Mientras tanto, Dini había abandonado el movimiento para entrar en el Pueblo de la Libertad.

Tras esta votación, dado que en Italia existe el llamado bicameralismo perfecto y ambas cámaras tienen las mismas funciones y las mismas prerrogativas, Prodi se ve obligado a dimitir al faltarle la confianza de una de ellas.⁴

Después de la caída del gobierno, la Unión se disuelve. La estructura del frente progresista en realidad empieza a cambiar ya antes de la caída del gobierno Prodi: en octubre de 2007 nace el Partido Democrático (PD), cuya asamblea constituyente elige al alcalde de Roma, Walter Veltroni, como secretario del partido. El PD nace de la fusión de los Demócratas de Izquierda⁵ con la Margherita⁶ y ve la adhesión de otras fuerzas menores y de diferentes personalidades de la sociedad civil.

**La XVI legislatura
resume muchos rasgos
de la historia reciente de
la política italiana:
il trasformismo, l'antipolitica,
la inestabilidad, la función
salvífica de los "técnicos"
supuestamente llamados
a salvar al país del desastre**

4 El diario *La Repubblica*, en su versión on-line, presenta una crónica detallada de los acontecimientos: <http://www.repubblica.it/2008/01/dirette/sezioni/politica/crisi-gov-erno-prodi/-24-gen/index.html>

5 Los Demócratas de Izquierda (DS) son los herederos del histórico Partido Comunista Italiano (PCI), el mayor partido comunista de Europa occidental. En 1991, en el Congreso de Rimini el Partido Comunista se disuelve y confluye en el Partido Democrático de la Izquierda (PDS). Un componente crítico deja el partido y funda el Movimiento de la Refundación Comunista, que luego se convierte en el Partido de la Refundación Comunista. En 1998, el PDS se une a otros partidos menores de matriz socialista, republicana y cristianosocial, dando lugar a los Demócratas de Izquierda (DS).

6 La Margherita fue fundada en 1998 como una coalición de fuerzas políticas centristas principalmente de origen democristiano. Se convirtió en un verdadero partido en 2002 con la fusión en ella del Partido Popular italiano (PPI), más Rinnovamento Italiano y el partido Democratici. La más importante de estas fuerzas, el Partido Popular Italiano (PPI), fue fundado en 1994 después de la disolución de la Democracia Cristiana, que era el partido más grande y había gobernado ininterrumpidamente desde la Segunda Guerra Mundial hasta 1994, año en que fue arrasado por la investigación denominada Manos Limpias, que sacudió la escena política italiana.

La aceleración dada por Veltroni al nacimiento del Partido Demócrata es considerada por algunos como una de las causas que contribuyen a la caída de una coalición excesivamente amplia (desde exberlusconianos hasta elementos de extrema izquierda) caracterizada desde los primeros meses de gobierno por disputas internas y por considerables diferencias tanto ideológicas como de programa. El nacimiento del Partido Demócrata, que se convierte claramente en la fuerza numéricamente dominante en el centroizquierda, es uno de los componentes que contribuyen al colapso del frágil equilibrio en el que se basaba la coalición y, por lo tanto, el gobierno. En particular, para los aliados del recién nacido PD son difícilmente aceptables las palabras pronunciadas por Veltroni en Orvieto el 19 de enero con las que el secretario anunció que, independientemente de la ley electoral que se adopte, su partido *correrà da solo* en las próximas elecciones. Dos días más tarde, tres días antes de la votación de confianza, el Udeur anuncia su salida de la mayoría que apoyaba al gobierno.

Walter Veltroni, en coherencia con sus palabras de Orvieto, decide no reavivar la coalición de la Unión y enfrentarse solo a la centroderecha, con la excepción de algunos candidatos del Partido Radical, que pasaron a formar parte de las listas del Partido Democrático, y de la Italia dei Valori de Antonio di Pietro, la única fuerza de la ex mayoría que formó alianza con el partido de Veltroni.

También el centroderecha, todavía guiado por el incombustible Silvio Berlusconi, se presenta bajo la bandera de una nueva entidad política, el Pueblo de la Libertad (Pdl). El Pdl proporciona la unificación de las dos fuerzas principales del centroderecha: Forza Italia⁷ y

7 Forza Italia es el movimiento político que Silvio Berlusconi creó entre finales de 1993 y principios de 1994. Entre los fundadores del partido había estrechos colaboradores de Berlusconi en Fininvest y en Publitalia, como Cesare Previti, Marcello Dell'Utri o Giuliano Urbani. El partido nació con la idea de ocupar el espacio dejado por la desintegración de las fuerzas del *pentapartido* arrasadas por las investigaciones de Manos Limpias en claro contraste con la izquierda post-comunista. Aunque oficialmente en política desde 1994, hacía tiempo que *Il Cavaliere* estaba trabajando en el proyecto; de hecho, con motivo de la elección del alcalde de Roma, en noviembre de 1993, Berlusconi ya había hecho su explícita entrada en el mundo de la política declarando su apoyo a Gianfranco Fini, candidato del Movimiento Social Italiano, fuerza de derecha que no ocultaba su inspiración en el partido fascista. Forza Italia, aliado con la Liga Norte y Alianza Nacional (anteriormente MSI), ganó las elecciones parlamentarias de 1994 y fue el partido más votado.

Alianza Nazionale,⁸ a las que se añaden otras fuerzas menores. El nacimiento del nuevo grupo se anuncia de manera inusual por parte de Silvio Berlusconi, el 18 de noviembre de 2007, subido al estribo de su coche.

Esta aceleración repentina e inesperada dada por Berlusconi a la creación de un partido único de centroderecha causa gran revuelo en AN, el cual se apresura a negar, con una declaración oficial, su intención de unirse al nuevo partido. Este comunicado es a su vez desmentido por los acontecimientos sucesivos; de hecho, después de muchas fricciones entre los dos aliados, en febrero de 2008 AN acepta entrar en el Pdl. La coalición la vienen a completar la Liga Norte y el Movimiento por la Autonomía (MPA).

Además de las dos facciones principales, PD (con IDV) y el Pueblo de la Libertad (con la Liga Norte y MPA), se presentan a las elecciones, de forma individual o en coalición, otras fuerzas políticas: entre ellas, algunos grupos de izquierda (como Rifondazione Comunista, Verdes, PDCI o Izquierda Democrática) que, excluidos de una posible coalición con el PD, se unen en la coalición denominada Sinistra Arcobaleno; los centristas de la Unión de Centro (UDC), que se presentan solos con la candidatura a primer ministro de Pier Ferdinando Casini; y, por último, fuerzas de extrema derecha, más o menos encubiertamente neofascistas como Forza Nuova o La Destra, quienes en 2011 formalizaron su alianza con el Pdl al conseguir un subsecretario en el gobierno Berlusconi IV.

Los comicios ven una clara victoria del centroderecha, que obtiene una muy amplia mayoría en el Parlamento gracias también a la discutida ley electoral, rebautizada como *porcellum* después de que uno de sus propios

8 Alianza Nacional fue fundada en enero de 1994 con vista a las elecciones de marzo a partir de las cenizas del post-fascista Movimiento Social Italiano. También confluieron en ella antiguos dirigentes de la Democracia Cristiana (Gustavo Selva, Publio Fiori) y personalidades de reconocida filiación de centroderecha como Domenico Fisichella. Como se indica en la nota anterior, la entrada en juego del post-fascista MSI comenzó con el apoyo de Berlusconi a su líder en la votación para el cargo de Alcalde de Roma. Hasta entonces, el MSI, fuerza considerada fuera del espectro constitucional, había estado siempre en la oposición. La única excepción fue en 1960, cuando Fernando Tambroni era el jefe de un gobierno demócratacristiano que se basaba en el "apoyo externo" del MSI, pero el experimento duró sólo unos meses, tanto para las oposiciones dentro de la misma DC, que, para una serie de manifestaciones populares.

creadores, Roberto Calderoli de la Liga Norte, la calificara como *una porcata*.

En la Cámara de los Diputados el centro-derecha (PdL, la Liga Norte, MPA) obtiene el 46,8% de los votos, el centroizquierda (PD y IDV) el 37,5%, UDC 5,6%, y la Sinistra Arcobaleno el 3,1%. En función del sistema electoral italiano los 630 escaños de la Cámara de Diputados son repartidos del siguiente modo: PdL – Liga Norte – MPA: 344 escaños; PD- IdV: 246 escaños; Udc: 36 escaños. La izquierda y los partidos menores no obtuvieron ningún escaño.⁹

En el Senado el centro-derecha (PdL, la Liga Norte, MPA) gana con un 47,3% de los votos válidos, el centroizquierda (PD y IDV) obtiene el 38%, el UDC el 5,7%, y la Sinistra Arcobaleno el 3, 2%. Según el sistema electoral los 315 escaños del Senado se reparten del siguiente modo: PdL – Liga Norte - MPA: 174 escaños; PD-IDV: 132 escaños; CDU: 3 escaños. Otros partidos menores localistas 6 escaños.¹⁰ Tampoco en el Senado la Sinistra Arcobaleno obtiene escaños, quedándose fuera del Parlamento.¹¹

La situación es inmejorable para Silvio Berlusconi, quien tiene una muy amplia mayoría tanto en el Senado como en la Cámara, sin olvidar por ello el lugar crucial que gana la Liga Norte, con 60 diputados y 25 senadores.

En la Cámara de los Diputados el centro-derecha (PdL, la Liga Norte, MPA) obtiene el 46,8% de los votos, el centro-izquierda (PD y IDV) el 37,5%, UDC 5,6%, y la Sinistra Arcobaleno el 3,1%

9 En la web del Ministerio de Interior está disponible el resumen completo de la Cámara: <http://elezionistorico.interno.it/index.php?tpel=C&dtel=13/04/2008&tpa=I&tpe=A&levo=0&levsuto=0&eso=S&ms=S>

10 En la web del Ministerio de Interior se puede ver el resumen completo del Senado: <http://elezionistorico.interno.it/index.php?tpel=S&dtel=13/04/2008&tpa=I&tpes=A&levo=0&levsuto=0&eso=S&ms=S>

11 En la web del periódico *La Repubblica* hay un interesante análisis del flujo electoral <http://www.repubblica.it/2008/04/sezioni/politica/elezioni-2008-tre/i-flussi-elettorali/i-flussi-elettorali.html>. Cabe destacar también el efecto de que el aumento de la abstención ha tenido sobre las fuerzas de la coalición de izquierda.

El 8 de mayo nace, pues, el cuarto gobierno Berlusconi, del que entran a formar parte Umberto Bossi, el líder de la Liga Norte, mientras que el exlíder de AN Gianfranco Fini viene a desarrollar funciones institucionales. Por primera vez en la historia italiana un posfascista ocupa un cargo institucional de tanta importancia, siendo considerado este puesto como el tercer cargo más importante del Estado después del de Presidente de la República y el de Presidente del Senado.

Berlusconi deja el Ministerio de Justicia para el fiel Alfano, mientras que Tremonti es nombrado ministro de Economía y Hacienda. En este reparto de cargos¹², genera un especial revuelo el nombramiento como Ministra de Igualdad de Mara Carfagna, una ex candidata en el concurso de Miss Italia y antigua *soubrette* de la televisión, quien protagonizará, pocos meses después, el primero de los muchos *sexgate* que salpicaron Berlusconi en la última fase de su carrera política.¹³

El Gobierno tendrá que enfrentarse de inmediato a dos cuestiones de gran urgencia: la crisis de la basura en Nápoles y la crisis de la aerolínea nacional Alitalia. El primero de estos problemas, la crisis en la gestión de los residuos de Nápoles y la región de Campania, de larga duración y ciertamente compleja resolución, representa un ejemplo interesante de la forma de actuar del líder del Pueblo de la Libertad.

Para hacer frente a la crisis de los residuos se nombra como comisario *ad hoc* al director de Protección Civil, Guido Bertolaso¹⁴ y en julio Berlusconi declara que el problema está solucionado.¹⁵ Sin embargo, por desgracia para *Il Cavaliere* (como ocurrirá a menudo en

12 La composición está disponible en <http://www.governo.it/Governo/Governi/berlusconi4.html>

13 El escándalo llegará más allá de las fronteras nacionales, por ejemplo el diario argentino Clarín, disponible en <http://edant.clarin.com/diario/2008/07/05/elmundo/i-01708762.htm>

14 Figura controvertida, Bertolaso fue nombrado más tarde comisario extraordinario tras el terremoto de L'Aquila. En 2010 recibió un *avviso di garanzia* para la gestión de los contratos necesarios para completar el G8 de isla de La Maddalena (donde, sin embargo, al final no se celebró ninguna reunión del G-8) y en 2012 otro para el terremoto de L'Aquila. A finales de 2010 dejó su puesto en la Protección Civil y en el gobierno.

15 La información en <http://www.repubblica.it/2008/07/sezioni/cronaca/rifiuti-13/berlusconi-emergenza/berlusconi-emergenza.html>

sus casi veinte años de actividad política), los hechos acaban refutando sus afirmaciones ya que en 2010 el problema se repite: en marzo se pueden ver los primeros signos y en junio la ciudad se encuentra ya en medio de una nueva emergencia. Pese a que el 22 de octubre el Presidente del Gobierno asegura que "en diez días todo estará solucionado" y el 28 envidia de nuevo diciendo que "en tres días limpiaremos Nápoles", desafortunadamente a principios de diciembre el incansable primer ministro se ve obligado a volver de nuevo al tema y señalar que "estamos en condiciones de devolver Nápoles a su debido esplendor en unos pocos días". A pesar de sus declaraciones en mayo de 2011 Berlusconi se ve obligado a anunciar el envío del ejército para limpiar las calles de Nápoles. El problema, aunque en menor medida, vuelve a reavivarse durante ese mismo verano.¹⁶

También la gestión de la crisis de Alitalia suscita controversias y polémicas. Ya durante la campaña electoral, *Il Cavaliere* había hablado de Alitalia (a punto de ser adquirida por Air France) asegurando la existencia de un consorcio de empresarios italianos que estaban dispuestos a impedir que la empresa aeronáutica italiana fuera comprada por los franceses. De este modo, a finales de marzo Berlusconi expresa su oposición a la compra por los franceses. Una vez roto el acuerdo con Air France, la compañía se divide en dos, y mientras que una *bad company* se queda a cargo del Estado, ciertos *assets* de Alitalia son comprados por el consorcio denominado Compagnia Aerea Italiana, capitaneado por el banco Intesa San Paolo.

Simultáneamente, el gobierno se mueve con rapidez en un frente que afecta directamente al Cavaliere: el tema de la justicia. En julio se aprueba el muy discutido Lodo Alfano, que intenta paralizar los procedimientos judiciales de los más altos cargos del Estado, y que el Tribunal Constitucional declarará inconstitucional unos meses más tarde.

En abril de 2010 se aprueba la llamada ley de *legittimo impedimento*, que permite al Jefe de Gobierno y a los ministros negarse a participar en las audiencias de procesos judiciales cuando éstas sean concomitantes con compromisos institucionales. También esta ley

será declarada parcialmente nula por el Tribunal Constitucional, para luego ser abrogada tras un referéndum en 2011.

Para muchos, tanto el Lodo Alfano como la ley de *legittimo impedimento*, son los últimos intentos de hacer leyes *ad personam* aprobadas por el Parlamento para defender al primer ministro de las numerosas *atenciones* que le prestan los jueces. Además, la última fase de la experiencia en el gobierno de Berlusconi está marcada por las investigaciones que le conciernen y que se entrelazan con los numerosos escándalos sexuales que configuran el telón de fondo de estos años: la corrupción del abogado inglés Mills,¹⁷ el Rubygate, las presiones indebidas (ilegales, según el juez de Trani) destinadas a suspender la retransmisión del histórico programa de la RAI Anno Zero, así como los presuntos vínculos con la Mafia.¹⁸

Berlusconi y sus aliados, sin embargo, todavía disfrutaban de un amplio apoyo popular y las elecciones regionales de marzo de 2010 marcan el paso de dos importantes regiones, el Piemonte y el Lazio, al centroderecha, así como la reafirmación del PdL en la Lombardía, la región más rica de Italia, donde vuelve a ganar

17 El abogado británico David Mills fue condenado en 2009 por haber recibido 600.000 € de Silvio Berlusconi a través de un intermediario con el fin de declarar en falso en dos juicios contra *Il Cavaliere*. Como en otros casos, el juicio terminó con la prescripción en 2012.

18 Marcello Dell'Utri, uno de los colaboradores más cercanos de Berlusconi (primero en Publitalia, luego en Fininvest y finalmente en Forza Italia, de la que fue fundador), fue condenado a siete años de prisión en 2010 por complicidad con la Mafia. Pese a señalar como *probatoriamente dimostrato* que Dell'Utri colaboró "en fortalecer la asociación mafiosa hasta una fecha determinada, desviando a Cosa Nostra dinero de Fininvest", el Tribunal Supremo se vio obligado a anular la condena por falta de pruebas "para el período en el que dejó Fininvest para ir a trabajar por Filippo Alberto Rapisarda, entre 1977 y 1982". Aún así, quedó también plenamente confirmada la reunión de 1974 entre Berlusconi, Dell'Utri y los jefes de la mafia Francesco Di Carlo, Stefano Bontate y Mimmo Teresi, así como "el tema de la contratación -a través de Dell'Utri - de Mangano en Arcore como el resultado de la convergencia de intereses de Berlusconi y Cosa Nostra". Vittorio Mangano, jefe de la mafia de la familia de Pippo Calò, trabajó en la villa de Arcore de Berlusconi, al parecer como capataz, de 1973 a 1976. Un análisis de la sentencia del Tribunal Supremo, en http://www.penale-contemporaneo.it/area/3-/17-/-/1472-la_sentenza_della_cassazione_sul_caso_dell_utri_una_pr-ima_guida_alla_lettura/

Dell'Utri también estuvo en el centro de muchos otros procedimientos judiciales, el último de los cuales por unas supuestas negociaciones entre el Estado y la mafia en los años 1992-1993, por lo que se le abrió una causa recientemente.

16 Más información en http://napoli.repubblica.it/cronaca/2012/07/03/news/torna_1_incubo_rifiuti_tr_a_vomero_e_arenella-38419497/

el saliente gobernador Roberto Formigoni. Antiguo líder de la poderosa organización católica Comunità y Liberación, gobernador desde el año 1995 y personaje de primera línea primero en Forza Italia y luego en el PdL, Formigoni parece a punto de emprender el vuelo desde su Lombardía para desarrollar un papel destacado en la política nacional. En su cuarto mandato, sin embargo, se habla más de él por los problemas legales que oscurecen su mayoría que por su acción política.

El primer problema se presenta incluso antes de la apertura de las urnas: el sistema electoral para las consultas regionales requiere que las listas de los candidatos a las elecciones sean apoyadas por un determinado número de firmas de suscriptores, pero las posteriores comprobaciones por parte de la autoridad competente revelan numerosas y graves irregularidades en las firmas de las listas de los que apoyan a Formigoni. Y aunque en un principio se excluye su lista de los comicios, finalmente el Tribunal Administrativo Regional la readmitirá, pese a que un informe caligráfico demuestra que muchas firmas fueron escritas por la misma mano y que 926 presuntos signatarios, llamados en el tribunal, declararán no haber sido ellos los que firmaron la lista de apoyo a Formigoni.¹⁹ Varias encuestas después golpean primero al presidente del Consejo Regional, el leghista Boni, y luego a varios *Assessori* y *Consiglieri* regionales, para, finalmente, alcanzar al mismo Formigoni, acusado de corrupción.

Además, en 2010 son elegidas en el Consejo Regional de Lombardía dos personas que en los próximos años serán señaladas por muchos, con razón o sin ella, como arquetipos de la deriva de la política italiana, donde más que el mérito o los conocimientos se valoran otros requisitos de distinta naturaleza: Renzo Bossi y Nicole Minetti. El primero de ellos, Renzo Bossi, nacido en 1988, elegido en las filas de la Liga Norte, es el hijo de Umberto, fundador e indiscutible (al menos entonces) líder carismático del partido.

A pesar de su falta de experiencia política (aparte de ser el entrenador del equipo de fútbol *nacional* de la Padania) y de poseer un currículum escolar no exactamente brillante (obtu-

vo su diploma de secundaria con 4 años de retraso), el *Trucha*, apodado por su mismo padre, consigue un gran éxito personal al recibir cerca de 13.000 votos de los miembros de su partido. En abril de 2012, tras un escándalo que abruma a la Liga Norte, se ve obligado a dimitir después de haber dejado pocas huellas de su presencia en el Consejo Regional, del que estuvo ausente en 51 de las 58 sesiones celebradas en el período en que ejerció, por así decirlo, su responsabilidad.

En 2010 son elegidas en el Consejo Regional de Lombardía dos personas que en los próximos años serán señaladas como arquetipos de la deriva de la política italiana: Renzo Bossi y Nicole Minetti

En cuanto a Nicole Minetti, nacida en 1985, sólo se puede decir que es una higienista dental sin ninguna experiencia política previa a su elección en el Consejo Regional de Lombardía, siendo conocida tan sólo por su participación como bailarina en unas cuantas retransmisiones televisivas en los canales propiedad de *Il Cavaliere*. En contraste con el *Trucha* Bossi, Minetti ni siquiera necesita obtener el voto de preferencia personal, ya que su nombre es incluido en la denominada *lista regional bloqueada*, es decir, entre el pequeño número de candidatos que son elegidos para el Consejo Regional automáticamente junto al candidato presidencial ganador. De la Minetti se hablará mucho en relación con el caso Rubygate, a partir del cual sale a la luz una impresionante cantidad de chicas jóvenes (y muy jóvenes, en muchos casos) que asistían regularmente, y bien pagadas, a las fiestas organizadas por el Presidente del Gobierno. A pesar de la presión recibida en los últimos meses, incluso por miembros de su partido, Nicole Minetti aún no ha dimitido de su cargo.

Analizando con más detalle los datos de las elecciones regionales se observa, por otro lado, que mientras que los resultados globales son motivo de indudable satisfacción para el centroderecha, se evidencia una primera caída de consenso para el Pueblo de la Libertad, que obtuvo el 31% de los votos. Al mismo tiempo, dentro de la mayoría se fortalece la Liga Norte, mientras que en la oposición el Partido Demó-

19 El caso fue planteado por el Partido Radical, quien ofrece en su página web una cronología de los eventos: <http://www-radi-cali.it/contenuto/cronologia-completa-del-caso-firmigoni>

crata crece con respecto a las elecciones europeas de 2009, aunque aún lejos de los datos de 2008 (27,1%). Se confirma además el buen resultado de IdV (7%) y de las fuerzas de la izquierda denominada extraparlamentaria.²⁰

El marco político y el gobierno parecen bastante estables, pero pronto comenzará la larga agonía que lleva a la caída del gobierno de Berlusconi. A finales de abril, durante una reunión de la Dirección Nacional del PdL, llega la hora del enfrentamiento público entre los dos co-fundadores del partido, Silvio Berlusconi y Gianfranco Fini, aliados históricos pero destinados a una segura colisión desde hacía tiempo.²¹

Mientras tanto, en los meses siguientes diversos escándalos legales llevan a la dimisión a los ministros Scajola y Brancher (quien permaneció en el cargo sólo tres semanas), así como al poderoso líder del partido de Campania, el subsecretario Nicola Cosentino, investigado por sus relaciones con la Camorra y señalado por un juez de instrucción de Nápoles como "il referente nazionale del clan dei Casalesi".²²

Finalmente el 30 de julio se llega a la primera fase de la lenta salida de Fini y de los llamados *finiani*, antes del partido y luego de la mayoría que apoya al gobierno: 33 diputados y 10 senadores se van de los grupos parlamentarios del PdL y crean el grupo de Futuro e Libertà. Per l'Italia. También se adhieren al nuevo grupo un ministro, un viceministro y tres subsecretarios. El 22 de septiembre el mismo Nicola Cosentino ocupa el centro del caso que hace explícita la distancia entre el grupo de FLI y el PdL, ya que en la Cámara de los Diputados

20 En la página De Corriere.it figura un interesante análisis de los resultados http://www.corriere.it/politica/speciali/2010/elezioni/notizie/mannheimer-PdL-vittoria-con-molte-cadute_7d178e10-3c-8c-11df-80-do-00-144f02aabe.shtml

En las elecciones europeas de 2009 aparece por primera vez Sinistra Ecologia e Libertà (SEL), entonces sólo como cartel electoral. Más tarde se transformó en partido, y jugará un papel clave en las elecciones de 2011 y de 2012 y en el frente del centroizquierda en general.

21 En el Corriere.it la crónica de la reunión y el video en el que Fini pregunta a Berlusconi, "¿Qué haces, me hechas?" http://www.corriere.it/politica/10_aprile_22/direzione-PdL-confronto-berlus-c-oni-fini_-e970e194-4de2-11df-b72f-0014-4f02aabe-.shtml

22 En enero de 2012, por votación secreta, la cámara rechazó la solicitud de arresto contra Cosentino realizada por el Tribunal de Nápoles, arresto pedido justamente por su relación con los Casalesi.

se vota la posibilidad de que los jueces puedan utilizar en sus procedimientos las escuchas realizadas al propio Cosentino. Mientras que el PdL se opone a su uso, el FLI es favorable. En la votación sale reforzada la postura del gobierno, que defiende el veto a tal tipo de escuchas, pero políticamente es ahora clara la distancia de los *finiani* de la mayoría que apoya al gobierno.

Una semana después Berlusconi presenta a la Cámara una moción de confianza y el centroderecha se recompacta de nuevo en la votación. También el FLI vota a favor del gobierno, pero la mayoría que había ganado las elecciones ya no existe: el 12 de noviembre el MPA (la tercera fuerza que formó parte de la coalición junto al PdL y la Liga) abandona el gobierno. Sin los votos del MPA y del FLI, Berlusconi está lejos de la mayoría de 316 diputados. Finalmente en octubre se completa la ruptura del PdL y el grupo de FLI decide crear un nuevo partido político.

Mientras tanto estalla otro escándalo de repercusión internacional sin precedentes en el que se ve involucrado el jefe de gobierno, acusado de abuso de autoridad y de propiciar la prostitución de menores.²³ En mayo de 2010 una prostituta menor de edad de origen marroquí (y de evocador nombre artístico, Ruby Rubacuori) es arrestada por robo, pero su arresto dura poco: a la comisaría de policía donde está detenida llegan dos llamadas telefónicas del primer ministro, quien presiona a los funcionarios para que liberen a la joven y la den en tutela (en tanto menor de edad) a la concejala regional Nicole Minetti, alegando que la menor es la nieta del Presidente egipcio Mubarak. La chica es puesta en libertad y tutelada por Nicole Minetti, la cual, sin embargo, la deja esa misma noche en la casa que Ruby comparte con otra prostituta. La acusación de abuso de autoridad para Berlusconi viene motivada por el hecho de que supuestamente ejerció presión sobre los funcionarios usando su cargo de jefe de gobierno para liberar a Ruby con el fin de evitar que se descubriera su relación con ella.

Durante el mes de abril siguiente el Parlamento votará plantear ante el Tribunal Constitucional el espinoso tema del conflicto de competencias, ya que, según la mayoría de

23 Una pequeña selección de las reacciones de la prensa internacional pueden encontrarse fácilmente en publicaciones como The York Times, The Guardian o Le Figaro.

centroderecha (y de acuerdo a la versión del Primer Ministro), la investigación debería ser responsabilidad del Tribunal de Ministros²⁴ y no de los tribunales ordinarios, puesto que Berlusconi estaba realmente convencido de que la joven detenida era la sobrina de Mubarak e hizo las llamadas para evitar tan sólo el estallido de un conflicto internacional. Obviamente, esta versión fue calificada como improbable tanto por la prensa italiana como por la internacional.²⁵ El escándalo pone además de manifiesto el tema de las fiestas (sobre cuyo desarrollo la versión de Berlusconi y la de muchas de las participantes difieren significativamente) organizadas por el propio Primer Ministro, en las que, por desgracia, se acuña el término universalmente conocido de *bunga - bunga*.

El 30 de julio se llega a la primera fase de la lenta salida de Fini y los *finiani*, antes del partido y luego de la mayoría que apoya al gobierno: 33 diputados y 10 senadores se van de los grupos parlamentarios del PdL y crean Futuro e Libertà

En el sentido estrictamente político siguen varias semanas en las que se intensifican los contactos con diputados de la oposición para intentar ampliar el área de consenso para el gobierno. El 14 de diciembre el día del ajuste de cuentas llega por fin: se someterá a votación una moción de censura contra el gobierno presentada por FLI, UDC y PD. Las consultas son frenéticas, e incierto el resultado. Sobre el papel, el gobierno no tiene el respaldo suficiente, a pesar de la inclusión en su mayoría de algunos diputados elegidos en las filas de la oposición. El resultado final es de 314 votos en con-

tra de la moción de censura y 311 a favor: la moción queda rechazada.

Son cruciales para la supervivencia del gobierno, los votos de dos tráfugas del PD, Cesario y Callearo, dos del Idv, Razzi²⁶ y Scilipoti y de unos pocos *Finiani* que vuelven al área de la mayoría.²⁷ La forma en que el gobierno consigue la confianza suscita, por otro lado, muchas controversias, y se habla incluso abiertamente de una *campana de adquisición* librada por las fuerzas de la mayoría entre los diputados de la oposición y el FLI. El gobierno, sin embargo, tiene todavía la mayoría en el Parlamento aunque en el país el aire ha cambiado: la confianza en el ejecutivo está en caída libre y las encuestas, desde siempre tan importantes por *Il Cavaliere*, lo certifican inequívocamente.²⁸

La nueva mayoría en el Parlamento está compuesta ahora por el PdL, la Liga Norte y el recién nacido grupo Iniziativa Responsabile, que reúne a los tráfugas de PD, IdV y FLI que el 14 de diciembre dieron voto de confianza al gobierno. Empiezan también, sin embargo, las primeras fricciones con la Liga Norte como consecuencia de la fallida aprobación en la Comisión Bicameral para la ejecución del federalismo, de un decreto actuativo del federalismo fiscal, caballo de batalla de la Liga Norte. Bossi, líder histórico de la Liga y ministro del gobierno, amenaza con retirar la confianza al ejecutivo en caso de no aprobarse el texto, lo que obliga al gobierno a emitir un decreto especial que suscita fuertes críticas por parte del Jefe de Estado Giorgio Napolitano, el cual lo reenvía al Parlamento para su aprobación. Además, otro foco de fuerte discrepancia entre los dos aliados, el PdL y la Liga Norte, será la intervención en Libia.

Ahora no hay paz para el gobierno, el Ministerio de Cultura Sandro Bondi, ex alcalde comunista de un pequeño pueblo de la Toscana, luego Berlusconiano fiel, se ve obligado a dimitir después de la áspera controversia pro-

24 Es decir, un tribunal especial compuesto por jueces elegidos por sorteo que se encarga de los delitos cometidos por el presidente del gobierno o por los ministros en el ejercicio de sus funciones. El tribunal, una vez acabadas las investigaciones oportunas, puede desestimar el caso o pedir a la Cámara la autorización para proceder contra él.

25 Un interesante resumen del periodista Marco Travaglio, uno de los más feroces "antiberlusconiani", en <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/02/12/ruby-nipote-di-mu-barak-ma-chi-ci-crede/9-1659/>

26 Unas pocas semanas antes el mismo Razzi denunció los intentos de unos diputados de la mayoría de comprar el voto de diputados de la oposición. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=wW8KeiFvV7U>

27 Disponible en la página del diario, http://www.repubblica.it/politica/2010/12/14/dirette/diretta_fiducia_mart-ed-1-016527-5/

28 Más información en el diario La Repubblica en: http://www.repubblica.it/staticpm3/rep-locali/repubblica/speciale/2010/son-dag-gi_ipr/fiducia_governo_luglio.html

vocada tras los repetidos derrumbes en el yacimiento arqueológico de Pompeya. En mayo Berlusconi busca reforzar su débil mayoría nombrando nueve nuevos subsecretarios que se unen al gobierno. Pero, sin duda, los acontecimientos políticos más importantes de la primavera son las elecciones que se celebran este mismo mes en muchos ayuntamientos (incluyendo grandes ciudades como Milán, Nápoles, Bolonia, Turín y Cagliari), así como el posterior referéndum del mes de junio. Las elecciones locales suponen una estrepitosa derrota para el centroderecha, el cual pierde en todas las grandes demarcaciones que estaban llamadas a las urnas.

El ejemplo más llamativo es el de Milán, donde el entonces alcalde Letizia Moratti del PdL pierde contra todo pronóstico contra Giuliano Pisapia, un respetado abogado candidato de un pequeño partido de izquierda, Sinistra Ecología e Libertà (SEL), quien ganó las primarias de coalición para después, con el apoyo de todo el centroizquierda, ganar la batalla electoral a Letizia Moratti. Dentro de una victoria muy clara de la coalición de centroizquierda sorprende cómo candidatos considerados de la izquierda radical (es decir, fuerzas políticas que están a la izquierda del Partido Demócrata) a menudo consiguen ganar en las primarias y luego, con el respaldo de toda la coalición, derrotar al candidato del centroderecha. Igual que en Milán sucede por ejemplo en Nápoles y Cagliari.

Para el centroderecha la debacle es durísima y después de un par de semanas también el referéndum de junio se convierte en una derrota para la mayoría gobernante. Las preguntas lanzadas en el referéndum son cuatro: dos en contra de la privatización de los servicios del agua, una en contra del retorno de Italia a la energía nuclear y una cuarta sobre la revocación de la llamada ley de *legittimo impedimento*. Para que el resultado del referéndum tenga validez, la legislación italiana exige que participen en la consulta el 50% más uno de los votantes. El último referéndum que superó el quórum del 50% fue en el año 1995 y desde entonces 24 preguntas de referéndum no habían alcanzado tal nivel de participación y, por tanto, no tuvieron efecto.

Mientras que la oposición se une para votar a favor de las cuatro preguntas, la mayoría deja formalmente la libertad de voto (o de no voto) a sus seguidores, pero el referéndum afecta a decisiones tomadas por el gobierno y

Berlusconi declara la consulta innecesaria. Inevitablemente, por tanto, el insperado quórum y la victoria aplastante del SI para la derogación de las cuatro normas en cuestión se leen como una derrota para el gobierno.

La situación se torna tensa en el PdL, el partido se divide y se multiplican las disputas internas. El 1 de julio Angelino Alfano es proclamado secretario del partido, pero la tarea de mantener unido el PdL es difícil. Además, se agrava la crisis económica y ahora todo el mundo en Italia se ve obligado, se quiera o no, a familiarizarse con el hasta ahora desconocido término *spread*, cada vez más presente desde junio. Al mismo tiempo, se vuelven más y más fuertes, por un lado, las presiones de la Troyka y, por el otro, el descontento dentro de una mayoría que se tambalea más que nunca: el 10 de octubre, el gobierno es derrotado en la votación llevada a cabo para aprobar el *Rendiconto Generale dello Stato*, hecho casi sin precedentes en la historia de la República.²⁹

Berlusconi, sin embargo, no se da por vencido y después de cuatro días vuelve a presentar a la Cámara un voto de confianza que una vez más consigue ganar. Pero la situación ya está comprometida, y en los días previos a la cumbre del G-20, durante una conferencia de prensa, Merkel y Sarkozy tienen una actitud claramente irónica acerca de la garantía ofrecida por Berlusconi sobre los esfuerzos del gobierno italiano para hacer frente a la crisis.³⁰

Con el *spread* disparándose, la presión sobre Italia en la reunión del G-20 se hace aún más fuerte³¹ y su impacto en el gobierno es inmediato: nuevos diputados anuncian la intención de abandonar la mayoría. Finalmente, el gobierno obtiene en el Parlamento la aprobación del *Rendiconto Generale* pero con sólo 308 votos a favor, muy lejos de los 316 necesarios para tener mayoría en la Cámara de Diputados. Esa misma noche, Berlusconi tiene que constatar que había perdido la amplia mayoría que tenía al principio de la legislatura y se ve

29 El único precedente causó la caída del Gobierno Goria en 1988.

30 Una parte de la rueda de prensa de Merkel y Sarkozy se encuentra en <http://video.corriere.it/sarkozy-merkel-rid-acchiano-ber-lusconi/c9d7bafo-fd9b-1-1e0-aa26-262e7-0cd401e>

31 Un artículo de The Guardian sobre las presiones que recibió el gobierno italiano en la cumbre disponible en <http://www.guardian.co.uk/world/2011/nov/04/g20-it-aly-imf-checks-cuts>

obligado a anunciar que tras la aprobación de la Ley de Estabilidad dimitirá. La dimisión tiene lugar la noche del 12 de noviembre; mientras Berlusconi va al Quirinal, miles de personas salen espontáneamente a la calle para celebrarlo.

Después de una rápida consulta, el Presidente de la República encarga a Mario Monti formar un nuevo gobierno integrado por técnicos que consigue el apoyo en el Parlamento de PdL, PD, y del centro (UDC, FLI y API). En el centroderecha la Liga Norte, y el IDV en el centroizquierda rompen con sus aliados y se oponen al nuevo gobierno. El mandato de Monti es claro: aplicar las medidas solicitadas por el BCE, el FMI y la CE. El gobierno de los profesores (muchos de los cuales provienen de la privada Universidad Bocconi de Milán, de la cual Monti fue rector y más tarde presidente) nace en un clima de profunda desconfianza de la opinión pública respecto a la clase política.

La llamada *antipolítica*³² es un tema antiguo y recurrente en la historia de Italia, desde el Fronte dell'Uomo Qualunque nacido tras la guerra, pasando por la Liga Norte y la misma Forza Italia que Berlusconi presenta como un movimiento que se oponía a los políticos profesionales, hasta la actualidad del Movimiento 5 Estrellas (M5S) de Beppe Grillo.³³

Mientras que la confianza en el gobierno de los técnicos está disminuyendo gradualmente (una encuesta reciente señala que sólo el 37% de los encuestados tiene confianza en el ejecutivo, frente al 54% a inicios del mandato), la simpatía hacia el M5S crece rápidamente. Las elecciones locales de 2012 entregan al movimiento creado por Beppe Grillo la primera alcaldía de una ciudad, la de Parma. El M5S ve en Beppe Grillo no sólo a su fundador, sino a un carismático e indiscutible líder.

Es difícil colocar el M5S en la tradicional división entre izquierda y derecha. Sus temas son, entre otros, la defensa del medio ambiente y una postura *antipartitocratica*, mientras que

en algunas cuestiones (derechos civiles, inmigración) su posición es claramente conservadora. El movimiento, sin duda, está siendo capaz de establecer un cierto consenso entre personas decepcionadas por la política y los partidos, contándose entre sus filas muchos activistas entusiastas que siguen ciegamente la línea dictada por el líder.

Además de los resultados del M5S, las consultas marcan en general una buena afirmación del centroizquierda y otro colapso del centroderecha, caída que esta vez también afecta a la Liga Norte, por vía del escándalo que ha estallado en primavera y salpica directamente a Umberto Bossi, su familia y sus más cercanos colaboradores.³⁴ Y otra vez SEL, cuyo fundador y líder Nichi Vendola³⁵ es sin duda una de las figuras más interesantes de la política italiana de hoy, demuestra ser capaz de obtener un gran consenso en torno al candidato conquistando la alcaldía de Génova.

Con este telón de fondo nos estamos preparando para las próximas elecciones parlamentarias, previstas para la primavera de 2013, con un gobierno que continúa con una política de austeridad dictada por Europa, con las diversas facciones discutiendo por una nueva ley electoral, con unos nuevos escándalos que abruma el PdL forzando la dimisión del gobernador del Lazio, Renata Polverini y del mismo Formigoni, y con las discusiones acerca de posibles alianzas que hacen que la situación siga siendo tremendamente fluida. En este contexto son impredecibles (como a menudo ha sido la política italiana en los últimos años) los posibles desarrollos futuros.

34 En la web de Repubblica hay disponible un exhaustivo dossier del escándalo: http://www.repubblica.it/topics/news/lega_scandalo-32743095/

35 Vendola comenzó su actividad política en el PCI y después en Rifondazione Comunista, que abandonó en 2009, cuando fundó SEL. Abiertamente gay y católico practicante, alcanzó notoriedad en la política nacional en 2005 cuando, contra todo pronóstico, ganó las primarias de coalición del centroizquierda para la candidatura a gobernador de la región de Puglia, su región de origen, y luego derrotó al entonces gobernador del centroderecha. En 2010 fue reelegido gobernador de nuevo después de ganar las primarias. Vendola es uno de los principales candidatos del centroizquierda para las próximas elecciones generales.

32 Una corta historia de la antipolítica redactada por el periodista conservador PierLuigi Battista está en http://www.-corriere.it/cultura/12_aprile_26/battista-uo-mo-qualunque-movi-me-nto-stelle_-00c4-b970-8fa3-11e1-b563-51-839-86f3-49a.shtml

33 Beppe Grillo obtuvo gran notoriedad como cómico de televisión desde los años 80. En los años 90 comenzó sus actividades ambientales y después como blogger. Su movimiento ve la luz en 2005 y se afirma con fuerza con el primer gran evento público, el llamado "Vaffanculo Day" el 8 de septiembre de 2007.

DI LUI COSA NE SAI. UNA PANORÁMICA DEL CINE ITALIANO DEL SIGLO XXI

*Di lui cosa ne sai. A general view
of the Italian cinema in the XXIst century*

PAOLINO NAPPI

Más allá del indudable declive del cine italiano, acosado por la monopolización y dependiente de la televisión, los primeros años del siglo XXI han visto la afirmación de nuevos cineastas así como una relativa recuperación de la industria cinematográfica italiana. Gracias al éxito de películas como *Il divo* o *Gomorra*, parece que el interés mediático por el cine italiano ha aumentado considerablemente. En este contexto, numerosos directores han iniciado o continuado su carrera en los últimos años a lo largo de todo el país, mientras que directores ya consagrados trabajan todavía produciendo películas de gran calidad.

Beyond the unquestionable decline of Italian cinema, pestered by increasing monopolization and financially supported by television, the first years of the XXIst century have seen the emergence of new directors along with the relative recovery of the Italian film industry. Due to the success of films such as Il divo or Gomorra, it seems that the interest of the media towards Italian cinema has increased considerably. In this context, directors across the country have started or continued their career, and other well-established directors are still working and producing high quality films.

*Fecha de envío: 23 de septiembre de 2012
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2012*

En la Mostra de Venecia del año 2009, en el marco de las “Jornadas de los autores”, se presentó una película del director romano Valerio Jalongo cuyo curioso título era *Di me cosa ne sai* (Qué sabes de mí). Basada en entrevistas a directores, productores, guionistas y otros representantes del cine italiano, la encuesta intentaba contestar a unas preguntas tan sencillas como desconsoladoras: ¿Quién acabó con el cine italiano? ¿Cómo se pasó del cine más bonito del mundo a la peor televisión del globo? En un país que en la larga *era berlusconiana* iba perdiendo cada día más libertad de información y prestigio internacional – una situación sistemáticamente registrada por informes internacionales y clasificaciones en los cuales Italia se hallaba por debajo de países

como Namibia o las Islas Salomón¹, la larga trayectoria declinante del cine se podía convertir en la metáfora perfecta de la decadencia de la cultura de una nación entera.

Según una visión algo apocalíptica pero sustancialmente cierta, ese cine vital y central para la vida cultural de un país y para su imagen al extranjero que había caracterizado la edad de oro de los sesenta (Fellini, Antonioni, Visconti, Pasolini...), año tras año, crisis tras crisis, después de la deriva del cine de género setentero y ochentero, había sido sustituido definitivamente por la televisión. Un infausto relevo que tendría su acmé entre los años

¹ Véase el informe de Freedom House del año 2009 en <http://www.freedomhouse.org/report/freedom-press-2009/italy>

PAOLINO NAPPI es licenciado en Cine y Comunicaciones por la Universidad Roma Tre de Roma y en Letras Modernas por la Universidad Federico II de Nápoles. Actualmente es doctorando en Lenguas y Literaturas en la Universitat de València.

Palabras clave:

- Cine italiano
- Nuevos cineastas
- Película
- Trayectoria

Keywords:

- Italian cinema
- New directors
- Film
- Career

ochenta y noventa, gracias a la afirmación del duopolio Rai-Mediaset, empresas convertidas en receptáculos de una televisión homologada, de baja calidad, interesada casi únicamente en el acaparamiento de cuotas de mercado publicitario. Una dictadura absoluta del índice de audiencia a la que la televisión de estado – antes modelada sobre el noble ejemplo de la BBC – había acabado por sucumbir.

En este contexto en el año 1985 tuvo lugar la batalla, verdaderamente simbólica, combatida por Federico Fellini frente a Mediaset en contra de las interrupciones publicitarias durante la transmisión de películas de cine; en la pugna entre el creador de *La dolce vita* y el *tycoon* Silvio Berlusconi (en cierto sentido dos visiones del mundo enfrentadas) no es difícil imaginar cuál de los dos acabó ganando. Los años noventa, después de la terrible década anterior, habían visto efectivamente la afirmación de nuevos autores –entre otros, Giuseppe Tornatore, Gabriele Salvatores, Mario Martone, Paolo Virzì, Silvio Soldini, los independientes Paolo Benvenuti, Daniele Cipri y Franco Maresco: todos activos también en el decenio siguiente– pero en el contexto de un cine definitivamente reajustado, tanto desde el punto de vista industrial, como con respecto a su repercusión en el tejido cultural de la nación.

Hoy en día en Cinecittà, donde Fellini rodó una buena parte de sus obras maestras, se realizan sobre todo programas de televisión, *Grande Fratello* incluido. Incluso en los últimos meses se discute, entre las comprensibles protestas de los trabajadores –allí donde un tiempo trabajaban los profesionales del “Hollywood en el Tíber”–, sobre qué hacer de este lugar simbólico condenado quizá a convertirse en ruinas de la antigua gloria.

Hoy, cuando solo el 10% de las películas recupera los costes de producción gracias a las entradas –el público en las salas ha disminuido el 90% respecto al de los años sesenta–, el cine italiano depende financieramente de la televisión. El duopolio de la pequeña pantalla tiene, en el ámbito cinematográfico, su correspondiente en el dominio de Rai Cinema y de Medusa, propiedad de Mediaset. En un contexto completamente revolucionado (o involucionado) si lo comparamos con la época áurea, los productores de cine casi nunca invierten dinero propio, actuando esencialmente de mediadores entre la financiación (con dinero que procede sobre todo de las ayudas del Estado o de las dos “hermanas”) y los directores. Se

producen pocas películas fuera de este marco. Algunos productores-mediadores de éxito (Domenico Procacci de Fandango, Riccardo Tozzi de Cattleya) se han convertido en autores *sui generis*, hasta el punto que es posible detectar estilos propios y unas constantes en sus producciones.² No obstante, siguen subsistiendo, entre muchísimas dificultades, agónicos productores independientes, así como cineastas que se autofinancian proponiendo un cine noblemente artesanal.

En 2011, gracias sobre todo al éxito de un puñado de comedias, la presencia en el mercado del cine italiano ha aumentado sensiblemente, quitando espacio a la siempre hegemónica producción americana. Con 132 películas producidas enteramente con capitales italianos, la cuota de mercado alcanzada el año pasado fue del 35% (contra el 46% de películas americanas, el 8% de inglesas y el 2% de francesas). En cierto sentido un verdadero récord: unos datos que parecen en parte confirmados en lo que va de 2012.³ Pero sería ilusorio cantar victoria. Las últimas obras de Nanni Moretti o Paolo Sorrentino han tenido un buen resultado en la taquilla, mientras que el cine de autor más periférico ha contribuido poco a alcanzar ese admirable porcentaje, ya que las verdaderas “revelaciones” comerciales resultan ser sobre todo comedias generacionales o de espíritu televisivo: *Immaturi*, de Paolo Genovese; *Che bella giornata*, de Gennaro Nunziante; *Qualunque sia*, de Giulio Manfredonia (dignas seguidoras de *Benvenuti al Sud*, el gran éxito de 2010 que llegó a verse también en pantallas españolas).⁴ Otra cuestión crucial es la distribución: para muchos jóvenes directores el problema principal no es tanto –o no es solo– realizar una película, sino conseguir

² 'Lo stile dei produttori. I veri autori del cinema italiano', *Brancaleone*, 1, (2006), L'Ancora del Mediterraneo, Nápoles.

³ *Il cinema italiano in numeri. Anno solare 2011*, MiBac Direzione Generale per il Cinema, ANICA, Roma, 2012.

⁴ Estas comedias se podrían situar a medio camino entre los llamados *cine-panettoni* que se estrenan puntualmente en navidad (películas de una comicidad vulgar, estereotipada, a veces escatológica, que apuntan con éxito a un público televisivo normalmente ajeno a las salas de cine) y las comedias más estructuradas y ambiciosas de Carlo Verdone, un veterano del género, y sobre todo Paolo Virzì, para muchos el verdadero heredero de la tradición de la comedia italiana de los años sesenta y setenta (véase por ejemplo la reciente *La prima cosa bella*, de 2010).

que su obra encuentre el público en las salas. Las nuevas tecnologías, como el cine *on line*, pueden ser un recurso precioso, aunque en Italia estos nuevos circuitos distributivos sufren cierto retraso. Mucho trabajo queda por hacer. El cine italiano, por otro lado, raramente consigue salir de sus fronteras: el caso de España, donde las películas italianas apenas superan el 2% del mercado, es muy representativo.⁵

¿Quién acabó con el cine italiano?

¿Cómo se pasó del cine más bonito del mundo a la peor televisión del globo?

En este contexto de atomización industrial, con muchos elementos de debilidad, algunas señales de homologación que repercuten en la taquilla y mucha incertidumbre hacia el futuro, el cine italiano del nuevo milenio ha podido presentar también a unos jóvenes directores originales, nuevas miradas sobre una realidad en continua transformación o sobre un pasado más o menos reciente, la atención a territorios inéditos, así como ha visto el retorno (o la confirmación) de cineastas prestigiosos.

En nuestro breve recorrido, sin omitir los autores ya conocidos a nivel internacional y los viejos maestros, también focalizaremos nuestra atención sobre una producción en parte poco visible incluso en su país de origen, intentando dibujar un cuadro sintético –y necesariamente muy parcial: por razones de espacio no incluiremos el cine documental, un sector muy importante cuantitativa y cualitativamente⁶ de los nombres, los títulos y las tendencias más destacables de un cine que tal vez ha dejado de ser "grande" sin dejar de ser, al mismo tiempo, un cine vivo y, ¿por qué no?, necesario.

⁵ Los datos del año 2011 sobre las cuotas de mercado se encuentran disponibles en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en la siguiente página: <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2011/CineCuota.html>

⁶ Sobre el *cine de lo real* italiano de los últimos años, riquísimo de nombres y de obras aunque condenado por el sistema distributivo a un *estatus* de semi-invisibilidad, véase el reciente *Il reale allo specchio. Il documentario italiano contemporaneo*, ed. de Giovanni Spagnoletti, Marsilio, Venecia, 2012.

DE UN FANTASMA Y DE NUEVAS MIRADAS. En el primer lustro de siglo, algo nuevo pareció asomarse al panorama cinematográfico italiano. Algunos directores, con nombres más o menos inéditos para el gran público, realizaron obras de sorprendente éxito que en unos pocos casos consiguieron salir también de los lindes nacionales: Ferzan Özpetek, con *Le fate ignoranti* (2001) y sobre todo *La finestra di fronte* (2003); Gabriele Muccino, con *L'ultimo bacio* (2001); Alessandro D'Alatri, con *Casomai* (2003); Sergio Castellitto, un actor muy popular pasado detrás de la cámara ya desde 1999, con *Non ti muovere* (2003). A éstos se pueden añadir otros directores y otros títulos, asimilables a los precedentes por cierta atinencia temática o tonal, aunque no tan exitosos en la taquilla: Giuseppe Piccioni (*Luce dei miei occhi*, 2002; *La vita che vorrei*, 2004), Michele Placido (*Ovunque sei*, 2004); Cristina Comencini (*La bestia nel cuore*, 2005); Roberto Faenza (*I giorni dell'abbandono*, 2005).

Se trataba de un cine que se dirigía en su mayoría a un público relativamente culto con una buena presencia de mujeres, un público "nuevo" de lectores de periódicos y de libros (en un país que leía y sigue leyendo cada vez menos) que probablemente desdeñaban la vulgaridad de los espectáculos televisivos. Las historias contadas eran las de treintañeros en crisis sentimental y existencial que acaban enamorándose de adolescentes (*L'ultimo bacio*), publicitarios en búsqueda del amor y del sentido de la vida (*Casomai*), supervivientes del holocausto que hacen buenas migas con vecinas infelices y mal casadas (*La finestra di fronte*), mujeres en crisis que flirtean con el submundo *queer* de una Roma aparentemente transgresora (*Le fate ignoranti*), hombres, mujeres y familias asolados por traumas terribles, aburrimiento, infidelidad o todo a la vez (*La bestia nel cuore*, *Non ti muovere*, *I giorni dell'abbandono*, *Ovunque sei*), y así sucesivamente. Los rostros de los actores protagonistas, como los *plots*, también parecían intercambiables: Luigi Lo Cascio, Sergio Castellitto, Margherita Buy, Stefano Accorsi.

Algunos críticos, no tomando en serio una paradoja conceptual como la expresión "producto medio de autor" que fue afianzándose en tiempos de optimismo, identifican a estos nuevos y exitosos directores de *Weltanschauung* neo-burguesa con escritores presumiblemente en boga entre el mismo público, tipo Susanna Tamaro, Margaret Mazzantini,

Stefano Benni, Melania Mazzucco y –símbolo de la nueva narrativa de calidad a la medida del público *midcult*– Alessandro Baricco.⁷ Una vez desenmascarado lo *politically correct* de sus contenidos, revelado el conservadurismo de sus estrategias retóricas y estilísticas, estas obras dejaron de ser el signo de una nueva época cinematográfica. Los cineastas tomaron, como era previsible, caminos propios, bien insistiendo en su universo “poético” (Özpetek) o variando temas, estilos e incluso territorios de acción (Muccino, por ejemplo, ya afincado en Hollywood desde 2006, en 2010 volvió a la patria para realizar la secuela de su gran éxito, *Baciami ancora*).

El cine italiano del nuevo milenio ha podido presentar también a unos jóvenes directores originales, nuevas miradas sobre una realidad en continua transformación o sobre un pasado más o menos reciente, la atención a territorios inéditos, así como ha visto el retorno (o la confirmación) de cineastas prestigiosos

Si el “cine medio de autor” se revela pues un fantasma adecuado a tiempos de pseudo-autoralidad difusa, otras obras y otros nombres mucho más relevantes han ido emergiendo en el panorama del cine italiano de este comienzo de milenio. Muchos de estos cineastas, aunque muy distintos por estilo, formación o personalidad, sin embargo se asemejan en algo: el redescubrimiento de la realidad, la búsqueda de una relación nueva con el mundo, la atención constante por la sociedad que les rodea. Mientras que la gran lección del neorrealismo, la mayor aportación del cine italiano a la cultura mundial, sigue vigente (para muchos jóvenes directores el gran maestro es todavía Rossellini), las mejores películas de estos años no proponen una imposible vuelta a los orígenes, sino que buscan un “cuerpo a cuerpo” con lo real a partir de su elaboración-representación más

allá de los códigos del naturalismo; esto es, proponen una nueva visión.

De ahí también la eclosión del documental y su hibridación con otras formas: ya no se trata del “hermano menor” del cine de ficción, sino de una herramienta fundamental para relacionarse con lugares, hombres e historias.

En este sentido, el mejor cine italiano del siglo XXI presupone un corte radical con las tendencias mayoritarias de las dos décadas precedentes (intimismo, minimalismo, fuga de la realidad) y con el mencionado “producto medio” que a ellas volvían, en una fase histórica que quizá esté ya fuera de la posmodernidad.

Escribe Giovanna Taviani:

ai cocomeri e i tulipani di tanto cinema intimistico, ripiegato su se stesso entro i confini delle proprie mura domestiche, si oppongono ora paesi, lavoro, mondi, fabbriche, albanesi, uomini. In tutti si sente forte il desiderio, quasi viscerale, di uscire dal nichilismo morbido che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta; di portare l'occhio della macchina da presa lontano dai bagliori delle vetrine e dal chiasso della società dello spettacolo, per riscoprire il grigiore delle periferie, il male che si annida fuori e dentro le case, l'esistenza di popolazioni altre –albanesi, macedoni, maghrebini–, che rappresentano da sempre il rimosso del nostro cinema.⁸

Un momento de rara atención mediática internacional fue sin duda el Festival de Cannes de 2008, donde dos películas italianas, *Il divo* de Paolo Sorrentino y *Gomorra* de Matteo Garrone, se llevaron dos premios del concurso oficial. Como ocurre en estos casos, la prensa italiana quiso saludar el doble evento como el signo de un renacimiento del séptimo arte nacional. Sin ir más lejos, es incuestionable que las dos grandes novedades del cine de autor italiano de estos últimos años llevan los nombres de Garrone y Sorrentino (nacidos en 1968 y 1970 respectivamente), cuyas obras galardonadas en el festival francés representan en cierto sentido la *summa* de las respectivas ideas de cine. Y de su relación con lo real.

Il divo reconstruye con una puesta en escena barroca y una narración a veces laberíntica, pero siempre prodigiosamente controlada, algunos años críticos de la carrera política de Giulio Andreotti (encarnado por el actor sím-

⁷ Véase, por ejemplo, VINCENZO BUCCHERI, 'L'età neobaricca. Note sul prodotto medio d'autore', *Brancaleone*, 1, (2006) L'Ancora del Mediterraneo, Nápoles.

⁸ GIOVANNA TAVIANI, 'Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano', *Allegoria*, 57, año XXX (enero-junio de 2008), pp. 82-83.

bolo del cine italiano de los últimos años, Toni Servillo), entre el ocaso del régimen democristiano bajo los golpes de la magistratura y el épico juicio por mafia al que el *divo* Giulio tuvo que someterse. Sin miedo al exceso estilístico y expresivo, Sorrentino dibuja un cuadro abrumador de los entrelazamientos de poderes oficiales y ocultos que caracterizó una parte de la historia republicana de Italia, focalizando despiadadamente su atención sobre la figura, enigmática e inquietante a la vez, más representativa, entre símbolo e iconografía, de cuarenta años de sustancial monopartidismo. Las obras precedentes del director napolitano contenían ya los caracteres más reconocibles de un autor con una identidad muy fuerte: *L'uomo in più* (2001), *Le conseguenze dell'amore* (2004), *L'amico di famiglia* (2006) son apólogos de una humanidad que se sitúa entre lo aparentemente "banal" y lo *borderline*, constituida por personajes paradójicos pero también profundamente humanos, cuyas historias, más allá de cualquier verosimilitud, son contadas con un estilo agresivo, exuberante. En este sentido, la última *This Must Be the Place* (2011), una rica coproducción internacional rodada entre Irlanda y EEUU y protagonizada por la estrella Sean Penn, con su mezcla de patetismo y manierismo, puede representar el repliegue sobre sí misma de una visión peculiar del mundo y del cine.

Las dos grandes novedades del cine de autor italiano de estos últimos años llevan los nombres de Garrone y Sorrentino (nacidos en 1968 y 1970 respectivamente)

Gomorra de Matteo Garrone, inspirada en el best-seller de Roberto Saviano (*Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, 2004), es otra obra auténticamente visionaria, pero en un sentido opuesto respecto al cine de Sorrentino. Enfrentándose sin prejuicios al infierno de la camorra napolitana, en los lugares reales de su dominio (el barrio de Scampia de Nápoles, el *hinterland* de la capital de Campania, la provincia de Caserta), Garrone consigue hacer *tabula rasa* de las representaciones mediáticas del fenómeno mafioso. Combinando de manera magistral una mirada antropológica que filma de cerca los rostros (la mayoría de los actores son no

profesionales), el lenguaje (los personajes hablan casi siempre en napolitano y la película circuló en Italia con subtítulos) y los territorios, con una puesta en escena rigurosísima al límite del formalismo, *Gomorra* congela el universo concentracionario del peonaje de la criminalidad organizada, despojándolo no solamente del halo mítico de gran parte de la ficción sobre la mafia, sino también de cualquier elemento atractivo y auto-justificativo. Con *Gomorra*, Matteo Garrone se autoproclama el verdadero nuevo autor "internacional" del cine italiano. Por otro lado, el perfil de un cineasta auténticamente innovador estaba ya perfectamente formado con el conjunto de sus películas anteriores: desde las semi-documentalistas *Terra di mezzo* (1996), *Ospiti* (1998), sobre el tema de los migrantes, y *Estate romana* (2000), con una visión inédita de la capital que se preparaba al Jubileo, hasta las más estructuradas *L'imbalsamatore* (2002), también ambientada en los alrededores de Nápoles, y la "norteña" *Primo amore* (2004), originalísimas y perturbadoras relecturas del *noir* desde un espíritu hiperrealista. La reciente *Reality* (2012), la historia de un pescadero napolitano y de su pérdida progresiva del contacto con lo real a través de una suerte de paranoia del Gran Hermano, nuevamente galardonada en la última edición del Festival de Cannes, es la confirmación de un nombre que ya no pertenece solo al cine italiano.

Dicho esto de las dos personalidades (relativamente) más conocidas del nuevo cine italiano de autor, nos queda una empresa imposible: dar constancia de los muchos nombres que, aunque no tan visibles, están contribuyendo en estos años a renovar trayectorias y representaciones. En un listado que será necesariamente muy limitado, no podemos excluir un cineasta tan riguroso como original, el milanés de origen sureño Michelangelo Frammartino (1968). Con solo dos largometrajes realizados, *Il dono* (2003) y *Le quattro volte* (2010), ha podido darse a conocer en los ambientes festivaleros europeos (Locarno, Cannes, Annecy) y a los *happy few* de un público de buena voluntad.⁹ Frammartino persigue un cine contagiado por el documental, donde la atención por las cosas, los seres vivos y los lu-

⁹ *Le quattro volte*, editada en España en DVD, se ha ganado en este país la atención de la crítica más atenta: véase, por ejemplo, SANTOS ZUNZUNEGUI, 'La naturaleza indiferente', *Caimán, Cuadernos de cine*, 52-1 (enero de 2012).

gares (la Calabria rural de los padres)¹⁰ diluye la estructura narrativa en un estilo “natural”, aparentemente imperturbable. En sus películas sin diálogos ni música, el espectáculo aparentemente casual del devenir de la vida y de la materia requiere un destinatario atento y paciente, finalmente liberado de los ritmos mediáticos dominantes.

Entre los directores que debutaron entre la última década del siglo pasado y los años dos mil, hallamos dos nombres de cierta fama: Emanuele Crialese (1965) y Daniele Vicari (1967). Crialese, después de haberse formado en EEUU (donde rueda una primera obra todavía inmadura, *Once We Were Strangers*, dedicada a la vida de los inmigrantes en Nueva York), se da a conocer al público y a la crítica con una película rodada en la remota isla de Lampedusa, *Respiro* (2002), en la que consigue unir una visión nueva del Sur –entendido más como lugar simbólico y existencial que en sus coordenadas históricas y geográficas– con el logrado retrato de una mujer anticonformista (gracias también a la interpretación de la actriz Valeria Golino). En las dos obras sucesivas, *Nuovomondo* (2006) y *Terraferma* (2011), ambas galardonadas en el Festival de Venecia, Crialese vuelve a su primera temática, la migración, vista en tiempos y lugares diferentes pero siempre desde una mirada simbólica, más allá de la historia o de la crónica: en la primera, el viaje de la esperanza de millones de italianos a principios del siglo XX; en la segunda, los desembarcos de “clandestinos” en las costas sicilianas (una vez más, Lampedusa) que suponen un encuentro entre dos Sures del mundo.

Como muchos otros directores recientes, Daniele Vicari en quince años de actividad ha ido alternando documentales con obras de ficción. Sus películas guardan una atención constante a la sociedad italiana, renovando la larga tradición del cine político (Francesco Rosi, Elio Petri, etc.). Después de *Velocità massima* (2002), una interesante ópera prima a medio camino entre cine de género y retrato social (la

historia se desarrolla alrededor del mundo de las carreras clandestinas en el extrarradio de Roma), Vicari ha rodado obras más ambiciosas, como *L'orizzonte degli eventi* (2005) e *Il passato è una terra straniera* (2008), adaptación de la homónima novela de Gianrico Carofiglio, ambientada en el *underworld* del juego de azar en Bari. Vicari también ha firmado documentales de gran interés, como el viaje en la Península *Il mio paese* (2006), que sigue las lejanas huellas del gran cineasta holandés Joris Ivens, quien en los años cincuenta había rodado el censurado documental *L'Italia non è un paese povero*, y el más reciente *La nave dolce* (2012), sobre la inmigración albanesa en los años noventa. La última película de Vicari, *Diaz* (2012), es una obra de alto presupuesto que reconstruye con pasión cívica, precisión y gran habilidad narrativa uno de los acontecimientos más controvertidos de la reciente historia italiana: la irrupción violenta de la policía en la escuela Diaz, en Génova, durante el G8 de 2001.

Entre otros directores emergentes dignos de mención encontramos a autores como Daniele Gaglianone, que después de dos pequeñas obras fuera de los esquemas (*I nostri anni*, 2000; *Nemmeno il destino*, 2004), ha alcanzado un delicado equilibrio aunando una mirada intensa y una sensibilidad documentalista en la reciente *Pietro* (2010); a Paolo Franchi, autor de obras esquivas pero siempre estimulantes como *La spettatrice* (2004) y *Nessuna qualità agli eroi* (2007); a Francesco Munzi, sobre todo por su primera película, *Saimir* (2004), duro *Bildungsroman* de un hijo de inmigrado dividido entre la tentación de la ilegalidad y un amor imposible; o a Alessandro Angelini con su drama carcelero *L'aria salata* (2007), una historia de padres e hijos irreconciliados.

Cerramos este rápido recorrido mencionando tres fulgurantes debuts de los últimos años: Saverio Costanzo y su tensa *tranche de vie* palestina (rodada en Calabria), *Private* (2004); la sorprendente incursión tras la cámara del actor Kim Rossi Stuart, *Anche libero va bene* (2006), historia de un frágil *padre padrone* de nuestro tiempo; Pietro Reggiani con *L'estate di mio fratello*, una de las mejores películas sobre la infancia del nuevo cine italiano. Se trata de obras distintas, que dirigen sus miradas sobre mundos, personajes y situaciones no reconducibles a un común denominador, pero basadas en la búsqueda común de una visión del mundo a partir del dato real.

¹⁰ Por cierta consonancia de lugares, temas y poéticas, se puede detectar un sutil hilo rojo que une las películas de Frammartino y la obra de un cineasta independiente fundamental, aunque poco conocido en España, Vittorio De Seta. Fallecido en 2011, después de haberse retirado en Calabria, De Seta dejó un puñado de películas profundamente innovadoras y en algunas de ellas (por ejemplo, la imprescindible *Diario di un maestro*, 1972, rodada para la televisión) investigó sobre ese territorio tan feo que se sitúa a caballo entre documental y ficción.

GEOGRAFÍAS E HISTORIAS. No solamente desde el punto de vista productivo, sino también en términos de paisaje narrativo y humano, el eje geográfico del cine italiano siempre ha sido Roma. En un género tan típico y clásico como la así llamada *commedia all'italiana*, la capital proporcionaba la mayoría de caracteres, lenguajes y escenarios que asumían, por así decirlo, una dimensión metonímica para retratar vicios, defectos y malas costumbres nacionales. Si bien es cierto que sobre todo el cine cómico ha ampliado su abanico dialectal o vernáculo (los toscanos Roberto Benigni, Leonardo Pieraccioni, Massimo Ceccherini; el pullés Checco Zalone; el napolitano Alessandro Siani, etc.), por otro lado el cine “medio” –a pesar de la crisis de Cinecittà– sigue siendo esencialmente romano-céntrico. Sin embargo, en territorios productivos menos trillados, es indudable que en los últimos años la geografía cinematográfica se ha ampliado sensiblemente y muy a menudo con una fuerte presencia de hablas locales no adaptadas –en el pasado se prefería casi siempre un más moderado y accesible “color” dialectal– y la única mediación de los subtítulos.

El Sur está particularmente presente en las películas de algunos nuevos cineastas. Si ya en los noventa se había manifestado una pequeña *nouvelle vague* napolitana con la afirmación de directores importantes (Mario Martone, Giuseppe M. Gaudino, Antonio Capuano, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo), la principal ciudad del Sur y muy a menudo sus territorios aledaños siguen encontrándose en obras reveladoras. A parte de las ya mencionadas películas de Garrone, cabe recordar el debut de Francesco Patierno, *Pater familias* (2003), ambientada en el contexto de degradación social de un pueblo de los alrededores de Nápoles. Otro director napolitano de gran interés es Vincenzo Marra quien, además de documentales, firma obras de ficción como *Tornando a casa* (2001) y *Vento di terra* (2004), en las que manifiesta la cercanía a una humanidad *verghiana* de pescadores y militares derrotados por un destino hostil.

En la región de Apulia se desarrollan las primeras dos películas de Alessandro Piva, la mágica y “artesanal” *LaCapaGira* (2000) y la comedia *Mio cognato* (2003), ambas inmersiones –también lingüísticas– en la peculiar antropología criminal de Bari, así como la obra de Edoardo Winspeare, quien en películas como *Sangue vivo* (2000) e *Il miracolo* (2003)

conecta el legado de la tradición de la *otra* Europa con la inquietud de los tiempos presentes.

En los últimos años la geografía cinematográfica se ha ampliado sensiblemente y muy a menudo con una fuerte presencia de hablas locales no adaptadas y la única mediación de los subtítulos

Los lugares del Sur llegan a ser incluso intercambiables: en la reciente *È stato il figlio* (2012), primera obra solitaria de Daniele Cipri después de una larga y fundamental filmografía junto con Franco Maresco, Brindisi hace las veces de una creíble y tangible Palermo. Por otro lado, Sicilia está presente en el cine contemporáneo sobre todo en sus microcosmos más alejados: la ya mencionada Lampedusa de Crialese; la isla de Favignana en *L'isola* (2003), interesante ópera prima de Costanza Quatriglio; las tierras interiores de Pasquale Scimeca (*Il cavaliere Sole*, 2009). Roberta Torre, milanesa afincada en Palermo, ha dedicado algunas de sus últimas obras a personajes femeninos emblemáticos: *Angela* (2002) es la historia de la mujer de un *boss* de la mafia; *I baci mai dati* (2010) cuenta las vicisitudes de una adolescente que la credulidad de sus paisanos ha convertido en una especie de santona.

Desde la remota y cinematográficamente casi invisible Cerdeña, proceden Salvatore Mereu, autor de obras interesantes como *Ballo a tre passi* (2003), *Sonetàula* (2008), doloroso cuento de iniciación a la vida de un pastor en los años a caballo del último conflicto mundial, y la reciente *Bellas mariposas* (2012), así como Enrico Pau, que en 2001 debutó con *Pesi leggeri*, ambientada en el mundo de los boxeadores de Cagliari.

En nuestro viaje por la península, dirigiéndonos hacia los Alpes, encontramos Turín, una ciudad que en los últimos años ha acogido numerosas producciones de cine, también gracias a la obra eficiente de una de las mejores Film Commissions del país. Davide Ferrario en su sorprendente éxito *Dopo mezzanotte* (2004) firma una lograda comedia metacine-matográfica que se desarrolla en los ambientes sugestivos de la Mole Antonelliana que acoge el Museo del Cine, mientras que los animados cuentos generacionales de Marco Ponti, *Santa Maradona* (2001) y *A/R Andata + Ritorno* (2004), se presentan también como una suerte

de redescubrimiento, a veces superficial, de los lugares de la ciudad. La capital piemontesa se muestra en cambio mucho más opaca, o incluso irreconocible, en las ya mencionadas obras de Paolo Franchi y Daniele Gaglianone.

En la misma región, pero en un contexto cultural y geográfico completamente distinto, encontramos el afortunado debut de Giorgio Diritti, *Il vento fa il suo giro* (2005). Ambientada, sin mencionarlos explícitamente, en los Valles Occitanos de la provincia de Cuneo, la película exhibe una inédita miscelánea lingüística –los actores actúan en italiano, francés y occitano– para contar, con ojo antropológico y poético, la historia de una integración fallida.

La laguna véneta y Chioggia son los lugares en los que se desarrolla la delicada historia de *Io solo Li* (2010), primera obra de ficción del documentalista Andrea Segre recientemente distribuida en España. La amistad entre una mujer china inmigrada y un pescador poeta oriundo de la ex-Yugoslavia ya afincado en la pequeña ciudad, es una muestra de una temática recurrente en el cine italiano reciente: la del encuentro entre culturas y sensibilidades en un país que se enfrenta cada día más a una realidad multicultural.

Milán, la segunda ciudad de Italia, no ha tenido en el cine una presencia adecuada a su importancia cultural e histórica. Directores emergentes en los años ochenta y sobre todo en los noventa, como Gabriele Salvatores y Silvio Soldini, han contribuido a cambiar la imagen de la ciudad más allá de los estereotipos, pero su visibilidad sigue siendo intermitente en la gran pantalla. Una poderosa representación coral de la ciudad contemporánea, finamente analizada como el escenario de una balzaquiana *comédie humaine* alrededor del tema del dinero, se encuentra en *A casa nostra* (2006), de Cristina Comencini. Una obra independiente, *Fame chimica* (2003), de Antonio Bocola y Sandro Vari, aunque imperfecta y no siempre calibrada en la puesta en escena, muestra en cambio el Milán del extrarradio, cuya vida fluye entre el aburrimiento, la pequeña criminalidad y la ilusión de la fuga. Marina Spada en *Come l'ombra* (2006) presenta la capital lombarda como el marco de una historia de soledad y de otro encuentro de almas y culturas que no desemboca en un desenlace reconciliador.

Junto a geografías “nuevas”, el cine italiano reciente también se ha enfrentado al tratamiento de la memoria colectiva. Es más, en

algunos casos una perspectiva geográfica periférica se ha unido de forma fecunda con el relato histórico. Es lo que se observa en la obra más interesante de este ámbito –la mayor contribución del cine en la celebración del centésimo quincuagésimo aniversario de la unificación nacional–: *Noi credevamo* (2010), de Mario Martone. Acogida con escasa atención en el Festival de Venecia de aquel año, en más de tres horas de duración la película cuenta la historia, articulada y accidentada, de tres jóvenes procedentes de Cilento, una región rural del Sur, y de su tricenal militancia en las luchas por un estado italiano unificado y republicano. Novela histórica cinematográfica (el guion corre a cargo del director y de Giancarlo De Cataldo a partir de la novela homónima de Anna Banti), es una obra difícil porque decide no contar directamente los grandes eventos del Risorgimento, centrándose más bien en las distintas trayectorias, los errores, sobre todo la pasión y la consiguiente desilusión de los tres protagonistas, cuyas acciones a lo largo del tiempo se entrelazan, desde abajo, con hechos y personajes contados por los manuales de historia (y transferidos borrosamente a la memoria del italiano “medio” llamado en 2011 a la celebración nacional, entre los vientos blandos de un revisionismo sensacionalista que describe la unificación italiana como una desgracia absoluta para el Sur).¹¹

Il resto di niente (2004), de la directora napolitana Antonietta De Lillo, inspirada en la homónima novela de Enzo Striano sobre la vida de Eleonora Pimentel Fonseca, noble portuguesa que se inmoló por la crucial Revolución napolitana del 1799, se decanta por un estilo más contemporáneo, lejano de los códigos del cine histórico.

A una historia más reciente mira, en cambio, *L'uomo che verrà* (2009), de Giorgio Diritti, que recuerda la masacre de Marzabotto a manos de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial desde el punto de vista de una niña y de su familia de campesinos.

El mismo Giancarlo De Cataldo de *Noi credevamo*, uno de los escritores más conocidos del panorama literario italiano, es también el guionista de la adaptación de su propia novela, *Romanzo criminale* (2005), dirigida por Michele Placido. Partiendo del filtro de la no-

¹¹ Véase por ejemplo el exitoso “panfleto” PINO APRILE, *Tutto quello che è stato fatto perché gli italiani del Sud diventassero «meridionali»*, Piemme, Milano, 2010.

vela policiaca, en la estela de un sector de éxito de la literatura italiana de los últimos años, De Cataldo y Placido dan vida a un intricado *noir* metropolitano que cuenta las empresas criminales de los miembros de la Banda de la Magliana, todos presentados con *appeal* novelesco, y sus relaciones con los poderes ocultos de todo tipo, desde la masonería y la mafia hasta el Vaticano.

Romanzo criminale, por otro lado, propone apelar a la memoria colectiva –siempre insuficiente en un país que olvida a menudo las páginas más negras de su pasado–, adaptando al *noir* quince años de historia italiana: mientras que el resultado funciona muy bien desde el punto de vista espectacular y narrativo, no siempre parece adecuado, por la misma rigidez de la codificación genérica, para una narración histórica *sui generis*.

En la más reciente *Vallanzasca – Gli angeli del male* (2010), sobre el epónimo criminal milanés de los años setenta, Placido, esta vez sin la colaboración de De Cataldo, sigue en la estela del exitoso *Romanzo*.

Un cine de compromiso político atento a la historia reciente es también el de Marco Tullio Giordana. Después de haber contado la historia de Peppino Impastato en *I cento passi* (2000), el director milanés, junto con los guionistas veteranos Stefano Rulli y Sandro Petraglia, ha creado una suerte de gran novela popular bajo el título pasoliniano de *La meglio gioventù* (2003).¹²

El cine italiano vive hoy también de nombres ya afianzados, autores de distintas generaciones que pueden contar con una filmografía prestigiosa, con premios importantes y, en ciertas ocasiones, con una prolífica “segunda juventud”. Es el caso de Ermanno Olmi, Bellocchio, Gianni Amelio o Bertolucci

Abarcando desde los años sesenta hasta el presente, la película (rodada inicialmente

para la televisión y luego estrenada en las salas con buen éxito) gira en torno a las vicisitudes de dos hermanos muy distintos entre ellos, un psiquiatra y un policía, en tanto *excursus* de las etapas principales de la historia republicana: las protestas de los años sesenta, el terrorismo, la crisis industrial, el escándalo Tangentopoli, etc. En *Romanzo di una strage* (2012), Giordana vuelve a otro episodio traumático de la historia reciente, el atentado terrorista de Piazza Fontana en Milán, que en 1969 marcó para Italia la fecha de inicio de los así llamados años de plomo.

LOS HÁBITOS NUEVOS DE LOS MAESTROS. El cine italiano vive hoy también de nombres ya afianzados, autores de distintas generaciones que pueden contar con una filmografía prestigiosa, con premios importantes (algunos de ellos tributados a la carrera) y, en ciertas ocasiones, con una prolífica “segunda juventud”.

Es el caso de Ermanno Olmi (1931), quien todavía nos ha ofrecido películas valiosas y, sobre todo, muy originales. Después de un decenio, los noventa, pobre en obras (el cineasta lombardo rodó solo *Il segreto del bosco vecchio* y la televisiva *Genesi: La creazione e il diluvio*), Olmi irrumpe silenciosamente en el nuevo siglo con una película difícil y severa como *Il mestiere delle armi* (2001), que narra con cierto ascetismo formal las últimas vicisitudes de un condotiero del siglo XVI, Giovanni de las Bandas Negras, durante el pasaje histórico que vio la introducción de las armas de fuego en el arte de la guerra. Ambientada en el paisaje casi abstracto de la Pianura Padana, a pesar de un estilo anti-espectacular y de un argumento aparentemente peregrino, la película consigue ganar cierto favor tanto de crítica como de público. La sucesiva *Cantando dietro i paraventi* (2003) retoma las temáticas de la guerra y de la paz, de la traición, de la pérdida de equilibrio entre hombre y cosmos, transfiriéndolas a una China teatralizada y fabulística, donde pueden felizmente encontrarse sugerencias *à la* Borges (el título y el argumento proceden de un cuento de *Historia universal de la infamia*), además de contar con la “reinención” de un actor acostumbrado a otros contextos cinematográficos: Carlo Pedersoli, alias Bud Spencer. El gusto al apólogo y también la alternancia entre lenguaje austero y *détournements* de paradójica ligereza convierten *Centochiodi* (2007) en la obra más repre-

¹² Encontramos el afortunado título también en un volumen sobre el cine italiano de principios de siglo: *La meglio gioventù. Nuovo Cinema. Italiano 2000-2006*, ed. de Vito Zaggarro, Marsilio, Venecia, 2006.

sentativa del último Olmi. Suerte de actualización del itinerario cristológico a orillas del río Po, el film narra la parábola protagonizada por un profesor de filosofía (Raz Degan, ex modelo israelí: otra elección original) que, tras haber *crucificado* decenas de libros en la biblioteca de su universidad (los cien clavos del título), decide entregarse a una vida sin superestructuras ideológico-culturales en pos de la posibilidad de refundar las relaciones entre hombre y divinidad fuera de cualquier tipo de iglesia. Una espiritualidad “herética” que se traduce en la necesidad de acoger al otro también caracteriza la última obra de Ermanno Olmi, *Il villaggio di cartone* (2010). Transgrediendo su promesa de dedicarse únicamente al cine documental (el año anterior había rodado las “rurales” *Terra madre y Rupi del vino*), Olmi pone en escena el personaje de un viejo cura en crisis (interpretado por el actor inglés Richard Lonsdale) que decide montar un campamento de clandestinos en su iglesia. Con estas dos últimas películas, Olmi vuelve a los temas más personales, típicos de su mejor inspiración, los mismos que habían definido su obra maestra *L'albero degli zoccoli* (1978), pero los mezcla con elementos espurios, con una estética del desplazamiento que se adapta a los tiempos en que vivimos.

Ocho años más joven que Olmi, Marco Bellocchio (1939) es quizá el “maestro” más sorprendente de los últimos tres lustros. Los años ochenta y parte de los noventa habían supuesto una suerte de clausura para su cine: los temas de siempre –la crítica a las instituciones sociales, *in primis* la familia, la fuerza de las pulsiones físicas y psíquicas, la aportación vital del universo onírico– habían sido encauzados en un estilo más recóndito, cerebral, fuertemente deudor de sugerencias psicoanalíticas, una tendencia que culmina en la colaboración con el psiquiatra Massimo Fagioli. A partir de dos adaptaciones literarias realizadas entre clasicismo y renovación, el von Kleist de *Il principe di Homburg* (1996) y el Luigi Pirandello de *La balia* (1999), el cine de Bellocchio pareció tomar un nuevo impulso que dura hasta hoy y que, afortunadamente, no da señales de cansancio. Los años dos mil empiezan con una gran obra, *L'ora di religione* (2002), en la que el cineasta –también autor del guion– vuelve al espíritu y a la fuerza de su primera película, la inolvidable *I pugni in tasca* (1965), narrando con una magistral mezcla de elementos grotesco, poesía y ensoñación, la

historia del pintor Picciafuoco (Sergio Castellitto), hijo *malgré lui* de una presunta santa. De un año más tarde es *Buongiorno, notte* (2003), una extraordinaria reconstrucción-reinvención de uno de los episodios más traumáticos de la historia reciente de Italia, el secuestro y asesinato de Aldo Moro. Hibridando de manera inextricable realidad onírica y discurso histórico, Bellocchio crea una obra política de gran originalidad y eficacia. Lo mismo se podría decir de *Vincere* (2009), donde se evoca la historia de Benito Albino Dalser, hijo ilegítimo de Mussolini y de Ida Irene Dalser, y el trágico epílogo de la relación entre la mujer y el futuro dictador. El hecho de que el mismo actor, Filippo Timi, dé vida al personaje de Mussolini (que en un momento dado desaparece de la ficción para “materializarse” únicamente en imágenes de archivo) y al hijo enfermo mental, crea un cortocircuito que revela la fuerza única de un cine que reivindica una vez más la imaginación al poder. En 2006 y en 2010 Bellocchio da a luz dos títulos aparentemente “menores” y tal vez más experimentales (el primero es una reflexión sobre el cine y la creación, el segundo es una peculiar película rodada “en familia”), respectivamente *Il regista di matrimoni* y *Sorelle mai*, mientras que la última obra, *Bella addormentata* (2012), vuelve nuevamente a un cine de valor social pero siempre profundamente *sui generis*: con una estructura compleja, estratificada y una historia que llama a la memoria del espectador el caso muy conocido de Eluana Englaro, Bellocchio se enfrenta al tema de la eutanasia y de la responsabilidad personal y colectiva con respecto al derecho a una muerte digna.

De una generación sucesiva a la de Bellocchio, Nanni Moretti (1953) es uno de los cineastas italianos más apreciados, tanto en su país como en el resto de Europa, y sobre todo en Francia, donde fue presidente de jurado en el Festival de Cannes de 2012. En 2001, en el mismo Cannes, el director romano se llevó la Palma de oro con *La stanza del figlio*: marcando un cambio sensible con respecto a las obras del precedente decenio (*Caro diario*, de 1993, y *Aprile*, de 1998, habían presentando un cine ensayístico en el que se fundía autobiografía, ironía, libertad poética y discurso civil), la película de principios de siglo se enfrenta con un tema hartado difícil, el dolor por la muerte de un hijo. El luto del protagonista, un psicoanalista interpretado por el mismo Moretti –que renuncia a muchos de los tics e idiosincrasias de

su alter ego ficcional-, y de la familia constituida por su mujer y la hija adolescente, es narrado con un estilo antinaturalista que excava en la cotidianidad, los gestos y los detalles nimios, para acercarse a una condición psicológica por otro lado “impenetrable”. Si esta manera de acercarse al dolor no es siempre eficaz a lo largo de la narración, en cambio el epílogo deja el espacio para una posibilidad de catarsis, un momento de auténtica, aunque púdica, emoción. Es sabido que Moretti es un cineasta perfeccionista, que prepara sus proyectos con mucho detenimiento guardando sobre ellos, hasta el último momento, un cuidadoso silencio. Después de *La stanza del figlio*, tuvieron que pasar cinco años antes de la entrega de una nueva obra: *Il caimano* (2006) es una película muy peculiar, una vez más su autor sorprende público y crítica presentando una criatura agudamente metacineamatográfica. Es la historia de un productor de película de serie B que se enfrenta con las hipocresías y las mezquindades del mundo del cine (personificado por algunos logrados personajes de segundo plano), y con la dificultades de una vida sentimental y familiar al borde del fracaso, persiguiendo el proyecto de una directora novel: una película sobre Silvio Berlusconi (interpretado por el mismo Moretti). A pesar de algunas polémicas que en un principio le habían frenado, en 2007 Moretti acepta la dirección del importante Torino Film Festival, escaparate del mejor cine independiente, no solo italiano. El año siguiente participa, como actor y guionista, en *Caos calmo* (2008), una adaptación de cierto éxito de la homónima novela de Sandro Veronesi dirigida por Antonello Grimaldi. Habrá que esperar hasta 2011 para ver una nueva obra del cineasta: *Habemus papam*, protagonizada por un extraordinario Michel Piccoli, es la historia de un pontífice reluciente, metáfora dramática y polisémica detrás de la cual se pueden vislumbrar, entre otras cosas, la disolución generalizada del sentido de responsabilidad de los supuestos poderosos y la falta de guías, no solo espirituales, en una sociedad que parece haber perdido cualquier tipo de coordenada. *Habemus papam* continúa el discurso sobre el poder empezado por la película anterior, de la que conserva una alta tensión dramática y un estilo sugestivo, lúcidamente visionario.

El calabrés Gianni Amelio (1945) se ha convertido desde 2008 en el sucesor de Moretti en la dirección artística del Torino Film Festival.

Después de tres auténticas obras maestras rodadas a lo largo de la última década del siglo XX (*Il ladro di bambini*, 1992, *Lamerica*, 1994, *Così ridevano*, 1999), en el nuevo milenio el director sigue trabajando sobre la idea de un cine riguroso, humanista, abierto a la historia y a la sociedad. Después de un óptimo documental para la televisión dedicado a la memoria del terrible seísmo que en el noviembre de 1980 afectó las poblaciones de Campania y Basilicata, *La terra è fatta così* (2002), Amelio vuelve a la ficción con el delicado *Le chiavi di casa* (2004), libremente inspirado en la novela *Nati due volte*, de Giuseppe Pontiggia. Es la historia de un padre treintañero que encuentra después de muchos años al hijo adolescente que padece una grave discapacidad motora. Amelio traza con precisión la “crónica” de un acercamiento recíproco narrada sin concesiones a lo espectacular o a lo patético. Otro encuentro y otro itinerario de “formación” adulta encontramos en *La stella che non c'è* (2006), cuyo *plot* también se inspira en una obra literaria, *La dismissione* de Ermanno Rea. El viaje a través de China del ex obrero especializado Renato Buonavolontà, en búsqueda de un alto horno defectuoso procedente de la acería donde trabaja un tiempo, es también una historia de amor imposible entre un hombre que ya no tiene su propio lugar en el mundo y una mujer, una traductora china que había conocido en Italia y que encuentra fortuitamente en Shanghai. La última película de Amelio, una coproducción entre Francia, Italia e Argelia, es una enésima adaptación: el cineasta abandona temporalmente la literatura italiana para poner en escena, conservando el título, la novela póstuma de Albert Camus, *Le Premier homme* (2011). La búsqueda del padre, un tema central en el cine de Amelio desde siempre, es el punto de partida para contar la guerra de independencia argelina en una película donde la Historia se cruza dramáticamente con los devenires personales del joven protagonista.

Si Olmi, Bellocchio, Moretti y Amelio en estos primeros años del siglo siguen realizando sus obras como en las décadas precedentes, alcanzando en muchos casos resultados excelentes, otros maestros del cine italiano (por ejemplo, el fundamental Ettore Scola, coetáneo de Olmi, cuya última obra fue la interesante *Gente di Roma*, de 2003), ya sea por su edad o por las modificaciones de las condiciones pro-

ductivas, han reducido año tras año su actividad hasta el silencio.

Mientras a finales de 2012 se espera el estreno comercial de *Io e te*, el retorno a la dirección de Bernardo Bertolucci (1941) –que adapta la novela homónima de Niccolò Ammaniti– a casi diez años de distancia de *The Dreamers* (2003), al principio del año ha tocado a los hermanos Paolo y Vittorio Taviani (nacidos respectivamente en 1931 y 1929) estar en la cresta de la ola. Después de algunos trabajos para la televisión italiana, los dos cineastas volvieron a la gran pantalla con una coproducción internacional, *La masseria delle allodole* (2007): protagonizada por la española Paz Vega y el alemán Moritz Bleibtreu, la película se enfrentaba a un argumento importante y difícil como el genocidio armenio. Pero es la reciente *Cesare non deve morire* (2012), que ganó la competición del último Festival del cine de Berlín, la obra con la que los Taviani han podido ganarse meritoriamente un espacio en las crónicas cinematográficas internacionales. Los dos directores, a partir de la puesta en escena del *Julio César* de Shakespeare por parte de un grupo de presos de la cárcel de Rebibbia, mezclan una vez más cine y teatro, vida y ficción, representación y extrañamiento “brechtiano”.

Imposible no mencionar, en este recorrido entre lo viejo y lo nuevo, tres grandes directores que nos han dejado en los últimos cinco años: Mario Monicelli, fallecido en el 2010; Dino Risi, que le precedió en dos años; y, naturalmente, Michelangelo Antonioni, muerto en el 2007. Éste, aunque debilitado por una larga enfermedad, había vuelto detrás de la cámara con un episodio de la película colectiva *Eros* (2004), junto con Wong Kar-wai y Steven Soderbergh. Vulgarmente considerados los “padres” de la comedia italiana, Monicelli y Risi fueron dos grandes maestros de cine, autores de obras fundamentales como *I soliti ignoti* (1958), *La grande guerra* (1959), *L'armata Brancaleone* (1966), el primero, y *Una vita difficile* (1961), *Il sorpasso* (1962), el segundo.

Mientras que Dino Risi en los últimos años había preferido dedicarse a la escritura (la deliciosa autobiografía *I miei mostri* fue publicada por Mondadori en 2004), Monicelli dirigió en 2006 su último largometraje, *Le rose del deserto*. A partir de una novela de Mario Tobino, el cineasta nos contaba algunos episodios y personajes “menores” de la guerra en Libia, con esa mirada a la vez irónica y humana tan típica de toda su filmografía, siempre *du côté de los perdedores* de la vida y de la historia.

GEOGRAFÍA DEL DELITO. EL GIALLO Y EL NOIR ITALIANO EN ESPAÑA

Geography of crime.
Italian *giallo* and *noir* in Spain

JUAN PÉREZ ANDRÉS

El creciente éxito de la novela negra y sus diferentes subgéneros en Italia en las últimas dos décadas puede verse como la consecuencia de motivos tanto literarios como sociales. Estos factores pueden también explicar la evolución del género a lo largo del siglo XX, así como la gran influencia de los escritores franceses del *néo-polar* y de los escritores americanos políticamente comprometidos de los años veinte. Desafortunadamente, sólo unas pocas novelas y escritores italianos se conocen en España, y los traducidos no son capaces de mostrar ni las dimensiones verdaderas del fenómeno ni el gran número de tendencias actuales.

The increasing success of crime fiction and its different subgenres in Italy during the last two decades can be seen as the consequence of both literary and social reasons. These factors can also explain the evolution of the genre throughout the XXth century, as well as the strong influence of French néo-polar novelists and those politically committed American writers of the twenties. Unfortunately, just a few Italian novels and writers are known in Spain, and those translated into Spanish are not able to show either the real dimensions of the phenomenon, or the high number of current trends.

Fecha de envío: 23 de septiembre de 2012
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2012

No, davvero, signore, non ho rimorsi a scrivere oggi romanzi polizieschi. È un far versi anche questo. Anche al problema e all'enigma occorrono le rime. E se il rimario di cui ci si serve è il manuale di criminologia o il trattato di Tardieu sui sintomi e sul decorso dei veleni, siamo sempre poeti.

AUGUSTO DE ANGELIS

Con las estanterías saturadas de innumerables copias del último autor nórdico y las cada vez más numerosas colecciones dedicadas a media docena de *best-sellers* de indudable aunque no siempre justificada fama, en las librerías españolas apenas parece quedar hueco, salvo excepciones, para los grandes nombres de la novela negra francesa e italiana.

Pero mientras que gracias a colecciones como la extinta Etiqueta Negra de la editorial Júcar se pudo disfrutar en España de algunos de los autores de la llamada escuela *néo-polar* francesa iniciada en los ochenta (como es el caso del pionero Jean-Patrick Manchette, o de Didier Daeninckx, Jean-François Villar o Thierry Jonquet), en el caso italiano no parece ni mucho menos que el ingente volumen de

JUAN PÉREZ ANDRÉS, licenciado en Filología Inglesa e Italiana por la Universidad de Valencia, es profesor de instituto de Lengua Castellana y Literatura. Actualmente cursa estudios de posgrado en el ámbito de la Investigación teatral en el contexto europeo.

Palabras clave:

- Literatura italiana
- Traducción
- Subgéneros
- *Noir*
- *Giallo*

Keywords:

- Italian literature
- Translation
- Subgenres
- *Noir*
- *Giallo*

obras y autores del *giallo*, verdadero fenómeno social y editorial en Italia en los últimos años, haya tenido en nuestro país un gran seguimiento más allá de algunos casos no demasiado representativos. Y ello a pesar de que la historia del género negro en sus diferentes variedades cuenta en Italia, al igual que en Francia, con una historia de más de cien años.

QUANDO? BREVE GENEALOGÍA DEL GÉNERO. Basta echar un vistazo a la historia del género en Italia para constatar (véase Luca Crovi y su *Tutti i colori del giallo*)¹ cómo el gusto por historias cuya trama gira en torno a la resolución de un delito eran ya moneda corriente a finales del siglo XIX. Es el caso de novelas, la mayoría seriadas, como *La mano nera* (1883) de Cletto Arrighi, la interesante *Ladri di cadaveri* (1884) de Edoardo Scarfoglio, protagonizada por el primero de los múltiples investigadores italianos, el comisario Lucertolo, o *Il cappello del prete* (1887) de Emilio De Marchi, publicada en España en 1907 por La Novela Ilustrada con el título de *El sombrero del cura Cirilo*.²

El clima de receptividad hacia estas producciones, verdadero origen del género, venía además abonado por el éxito que gozaban ya en las décadas precedentes toda una serie de *misteri* de ambientación urbana y factura folletinesca que seguían las pautas del exitoso modelo acuñado por Ponson du Terrail y Eugenio Sue, con su *Les Mysteres de Paris*.

Suelen considerarse a algunos de estos *misteri* como verdadero origen del género, como es el caso de *I Misteri di Roma* de B. Del Vecchio, *I Misteri di Palermo* de Benedetto Narelli, o *I Misteri di Livorno* de Cesare Monteverde. Junto a ellos figura de forma destacada la obra del todavía recordado Francesco Mastriani, escritor de la que para algunos es la primera protonovela negra italiana propiamente dicha, *Il mio cadavere*, de 1853. Mastriani será, además, uno de los primeros autores en gozar de una traducción al español, gracias a la publicación de *La cieca di Sorrento*, dada a la luz por Maucci en 1903 con tra-

ducción de F. Luis Obiols con el título *La ciega de Sorrento*.

Gracias también a la editorial Maucci aparecerán en España durante las dos primeras décadas del siglo XX hasta media docena de novelas de Carolina Invernizio (la llamada *casalinga di Voghera*) quien, junto a Matilde Serao, inauguran la lista de las conocidas como *damas del giallo* italiano. Sus novelas, repletas de asesinatos pasionales y conflictos escabrosos muchas veces ambientados en los barrios más sórdidos de las grandes ciudades, ayudarán a extender la afición al género tanto entre las clases más bajas como entre el público femenino.³

Pero si bien el primer impulso al género se cimenta en la popularidad del folletín francés, el espaldarazo definitivo lo propiciará el éxito de las *detective stories* a manos de autores anglosajones como Conan Doyle o Wilkie Collins dentro de la línea iniciada por el Augusto Dupin de E. Allan Poe. Aunque no siempre se trató de una simple copia de modelos extranjeros, ya que en los mismos años en que se publicaba la novela de De Marchi (en Milán en junio de 1887, en Nápoles en abril de 1888), salía a la luz en Inglaterra *Estudio en escarlata* de Conan Doyle, uno de los textos más emblemáticos de Sherlock Holmes.

No será hasta la segunda década del siglo XX cuando aparezcan las primeras editoriales dedicadas exclusivamente al género negro: entre otras, I Romanzi Polizieschi de la editorial milanese Sonzogno, iniciada en 1914; la Collezione di Avventure Poliziesche de la florentina Bemporad, a partir de 1921; Il Romanzo Poliziesco de la editorial milanese Varietas, también en 1921; y, especialmente, I Libri Gialli de Mondadori, desde septiembre de 1929. Será esta colección, diseñada expresamente para distinguirla de otras colecciones con unas llamativas tapas de color amarillo (*giallo* en italiano), la que con el tiempo acabe dando nombre, por metonimia, a todo el género.

Estos años de efervescencia editorial suponen también una novedad temática y formal, dado que a la ya mencionada influencia de la literatura detectivesca anglosajona se irá sumando poco a poco el avasallador modelo

¹ LUCA CROVI, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Milán, 2002.

² Una traducción más reciente es *El sombrero del cura*, trad. Rubén López, Ginger Ape Books&Films, Almería, 2012.

³ YOLANDA ROMANO MARÍN, 'La novela policíaca italiana entre 1930-1970: ediciones y traducciones', *La traducción en las relaciones italo-españolas: lengua, literatura y cultura*, ed. Assumpta Camps, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2012, p.252.

salido de las *dime novels* y los *pulp magazines* norteamericanos. De hecho, desde finales de los años veinte la influencia de autores ingleses y americanos será tan grande que pocos escritores italianos se resistirán a no firmar con un sonoro seudónimo americano o a situar sus novelas en el extranjero, algo muy del gusto del público del momento.

La situación sólo cambiará cuando a partir de 1931, y con el chovinismo propio de los regímenes totalitarios, los fascistas impongan a las editoriales un cupo de un quince por ciento de autores italianos en sus colecciones. Esto propiciará un verdadero *boom* editorial con autores de la talla de Arturo Lanocita, Antonio Spagnol (con su don Poldo, versión italiana del Padre Brown), el creador y crítico Augusto De Angelis (con su célebre comisario De Vincenzi) o Alessandro Varaldo, cuya obra *Il sette bello*, la primera de un autor italiano publicada en I Libri Gialli, viene a ser considerada como la primera novela negra en toda la extensión del género.

En los mismos años en que se publicaba la novela de De Marchi (en Milán en junio de 1887, en Nápoles en abril de 1888) salía a la luz en Inglaterra *Estudio en escarlata* de Conan Doyle, uno de los textos más emblemáticos de Sherlock Holmes

Esta nueva afluencia de autores nacionales y temáticas diversas no supuso, por otro lado, que estos autores y sus creaciones gozaran de la relativa consideración crítica y social que poco a poco fueron ganando tras la Segunda Guerra Mundial, cuando autores de primer nivel como Leonardo Sciascia, Carlo Emilio Gadda, Gesualdo Bufalino o Piero Chiara se acercaron de forma más o menos directa al género y a sus recursos.

La presión ejercida por las clases conservadoras y los críticos más inflexibles era constante; de hecho, la discusión en torno a la dudosa ética subyacente en muchas de las obras (verdadero “*frutto rosso di sangue della nostra epoca*”, en palabras de De Angelis) fue una de las razones que motivaron que el mismo Mussolini decidiera diez años más tarde, el 30 de agosto de 1941, cerrar la colección de Mondadori al calor de la polémica suscitada tras la salvaje irrupción de un grupo de adolescentes en una villa milanesa.

En algunos casos, los fascistas fueron incluso más allá de la censura y el cierre de las colecciones. Baste recordar la trágica muerte de un Augusto De Angelis debilitado tras sus repetidas estancias en la cárcel a causa de las graves lesiones producidas por la paliza propinada por un *repubblichino* fascista. En contraposición, y como ejemplo del uso partidista del género, cabe mencionar en tanto curiosidad a autores como Ferruccio Buratti o Romualdo Natoli, quienes tomaron prestados los temas y técnicas del género para propagar en sus novelas las virtudes nacionales ensalzadas por el régimen de Mussolini.

Suspendida la actividad de I Libri Gialli en 1941, la colección no será retomada hasta seis años más tarde, en 1947, gracias a la dedicación y empeño de Alberto Tedeschi, figura de relevancia similar a la del factótum de la célebre *Serie Noire* de Gallimard, el francés Marcel Duhamel.

Pese a ello, Mondadori siguió ejerciendo la misma influencia que venía ejerciendo desde muy temprano, especialmente en las editoriales españolas. Es el caso de la Serie Amarilla de Biblioteca Oro de la editorial Molino, iniciada a partir de diciembre de 1933 con la publicación de *La banda de la rana*, de Edgar Wallace, o la Colección Amarilla de Maucci, la cual adoptó a partir de 1932, siguiendo I Libri Gialli, un diseño de la portada consistente en un dibujo central enmarcado en un círculo sobre fondo amarillo.

Ambas colecciones, la Colección Amarilla de Maucci y la Serie Amarilla de la editorial Molino, son de obligada visita para quienes quieran acercarse a las traducciones de novelas negras italianas traducidas en España en los años treinta y cuarenta, aunque la gran mayoría de las editoriales, volcadas por lo general en la publicación de autores extranjeros, sobre todo anglosajones, apenas prestaron atención a los cada vez más autores italianos, a los que se podrían añadir los nombres de Remo Fusilli, Aldo Bruno o Cesare Sacchetti.

Excepción suponen la media docena de narradores aparecidos en la Colección Amarilla de Maucci, encargada de la publicación en nuestro país de parte del catálogo de Mondadori. Así, en los casi cinco años en que la colección estuvo en funcionamiento, de 1941 a 1945, en al menos una decena de ocasiones los autores italianos de esta primera hornada de *giallisti* encontraron un hueco entre los 51

títulos publicados. Es el caso de Ferruccio Buratti (*La bruja blanca*, nº22), E. Gemignani (*El sobre cerrado*, nº34), Magda A. Cocchia (*El práctico del "Martín Tromp"*, nº35), Ezio d'Errico (*La desaparición del delfín*, nº43) o el más publicado de todos, T.A. Spagnol (con *La noche imposible*, nº37; *Bajo las cenizas*, nº41; y *Uno, dos, tres*, nº42).

Menor será su presencia en la Serie Amarilla de Molino, un tanto difícil de seguir dada la doble numeración que siguió tras su traslado a Argentina al estallar la Guerra Civil. De entre los 344 títulos publicados entre 1933 y 1956, apenas figura una novela de Ezio d'Errico, *El trapecio de plata* (nº240), y una de Augusto de Angelis, *Un alfiler en el corazón* (nº237).

En algunas ocasiones la compra de catálogos enteros por varias editoriales supuso que una misma novela se encuentre en ocasiones simultáneamente en dos colecciones distintas.

Es el caso de la novela de Enzo d'Errico *Il quaranta-tre-sei-sei non risponde*, de 1939, que apareció con el título *El cuarenta, tres, seis, seis no contesta* tanto en la Colección Amarilla de Maucci (nº38) como en Serie Amarilla de Biblioteca Oro (nº249).

CHI? EL CASO SCERBANENCO. Tendrán que pasar varias décadas para que aparezcan en España las primeras novelas del que es sin lugar a duda el verdadero padre de la moderna novela negra italiana, el prolijo Giorgio Scerbanenco, autor de más de medio centenar de novelas en las que explora las posibilidades de la literatura de género, destacando en el western, la novela rosa y la ciencia ficción.

Su aparición en España tendrá lugar en la extensa colección Esfinge de Ediciones Noguer donde, de entre los 657 títulos publicados de 1964 a 1986, pueden encontrarse hasta once de sus novelas (en su mayor parte traducidas por Fernando Gutiérrez), algunas de ellas tan relevantes para la evolución del género como *I milanesi ammazzano al sabato* (1969; *Los milaneses matan en sábado*), *Traditori di tutti* (1966; *Traidores a todo*) y, sobre todo, *Venere privata* (1966; *Venus privada*).

Esta última, publicada originariamente por Garzanti en 1966, supone no sólo la primera aparición del célebre médico exconvicto Duca Lamberti, sino que tiene el mérito de marcar el alejamiento de los patrones pura-

mente detectivescos basados en asesinatos en *cuartos cerrados* (de acuerdo al patrón del *whodunnit* de la tradición anglosajona al estilo de Rex Stout, Agatha Christie, Dorothy Sawyers o Ellery Queen) para adentrarse en la senda más comprometida e incómoda de los *tough-writers* norteamericanos según el modelo de Dashiell Hammett o Raymond Chandler.

El recurso a la crónica negra más escabrosa, la descripción meticulosa de la ciudad como lugar de conflicto personal y social, la falta de fe en unos procedimientos judiciales que en ocasiones exoneran a los culpables más adinerados o la exploración sin tapujos del universo criminal, son, además de las señas de identidad de la prosa de Scerbanenco, algunos de los elementos que permiten conectarlo con la descarnada temática puesta en juego por el movimiento *néo-polar* francés iniciado por Jean-Patrick Manchette con su obra *L'affaire N'Gustro* (1971; *El asunto N'Gustro*, trad. Janine Muls De Liaràs, Editorial Laia, 1975).

La coincidencia formal y temática no es más que el reflejo de la constatación común de que, según Manchette,

en la novela criminal violenta y realista a la americana (novela negra) el orden del derecho no es bueno, es transitorio, y entra en contradicción consigo mismo. En otras palabras: el Mal domina históricamente. La dominación del Mal es social y política.⁴

Valga en este sentido un famoso fragmento de *Traditori di tutti* de Scerbanenco, novela galardonada en Francia con el Grand Prix de la Littérature Policière en 1968:

Hay algunos que aún no han comprendido que Milán es una ciudad grande... A una ciudad grande como Milán, llegan sinvergüenzas de todos los rincones del mundo, y locos y alcoholizados, drogados, o simplemente desesperados en busca de dinero, que consiguen que alguien les alquile una pistola, roban un coche y saltan el mostrador de un banco gritando: ¡Todos al suelo!, como han oído decir que tienen que hacer. El crecimiento de las ciudades produce muchas ventajas, pero provoca cambios que dan que pensar.⁵

⁴*La feria del crimen. Nueva narrativa negra francesa*, ed. de J. L. Sánchez-Silva, Lengua de Trapo, Madrid, 2007, p.11.

⁵GIORGIO SERBANENCO, *Traidores a todo*, trad. Esther Sechi, Planeta, col. Best Sellers Serie Negra, Barcelona, 1986, p.130.

La constante reedición de la tetralogía protagonizada por Duca Lamberti (las tres novelas mencionadas más *I ragazzi del massacro*, de 1968; *Muerte en la escuela*, col. Esfinge) dan fe de la capacidad de Scerbanenco para atrapar al lector en unas elaboradas tramas que no escatiman detalles a la hora de reflejar los aspectos más sórdidos de la sociedad. La brutalidad humana mostrada en el asesinato de una maestra a manos de sus pupilos en un reformatorio (*I ragazzi del massacro*), el inhumano asesinato de una adolescente disminuida psíquica raptada por una banda dedicada a la prostitución de alto nivel (*I milanesi ammazzano al sabato*), el desmantelamiento de una red de prostitución y trata de blancas (*Venere privata*) o el sucio juego del tráfico de armas y estupefacientes (*Traditori di tutti*), son un buen ejemplo de ello.

Por lo demás, la fuerte personalidad de Duca Lamberti (expulsado del colegio de médicos tras practicar la eutanasia a una viejecita terminal) y la relación que mantiene a lo largo de las cuatro novelas con las personas que le rodean (con el comisario Carrua, que le ofrece un puesto en la policía al salir de la cárcel, o con Livia, quien ayudándole en las investigaciones llevadas a cabo en *Venere privata* acaba horriblemente desfigurada) ayudan a enriquecer unos relatos precisos y detallados en los que destaca el cuidado puesto en la descripción de la personalidad de los personajes y sus reacciones.

Desafortunadamente, exceptuando un par de títulos en la ya mencionada colección Esfinge como *Ritratto di provincia in rosso* de Paolo Levi (1975; *Retrato de provincia en rojo*, trad. Esteban Riambau), y *La mazzetta*, de Attilio Veraldi (1976; *El sobre*, trad. Attilio Pentimalli), además de la reedición de cinco novelas de Scerbanenco en la breve Bestsellers Serie Negra de Planeta a mediados de los ochenta (entre ellas, *Milán, calibre 9*, que cierra la colección), los autores italianos estarán fuera de las grandes colecciones dedicadas al género desde finales de los setenta hasta principios de los noventa.

De hecho, ningún autor italiano aparece entre los algo más de sesenta títulos de El Búho de Plaza & Janés (1979-1984), ni en los ciento treinta y seis de Etiqueta Negra de Júcar (1986-1991), ni en los cincuenta de Crimen&Cía. de Versal (1987-1989), ni en los treinta y uno de Cosecha Roja de Ediciones B (1988-1990), así como tampoco en los veinti-

tres volúmenes de La Genuina Novela Negra, la colección que Javier Coma dirigió entre 1990 y 1993. Tampoco figura ningún autor italiano, a excepción de Scerbanenco, en la colección Club del Misterio que Bruguera publicó entre 1980 y 1983.

Sin ser exhaustiva, y pudiendo haber algún nombre omitido digno de mención, la lista no deja de ser significativa.⁶

Fuera de estas grandes colecciones suponen una excepción dos obras conjuntas escritas por los prolíficos y siempre interesantes Carlo Fruttero y Franco Lucentini: *La donna della domenica* (1972; *La mujer del domingo*, trad. Beatriz Podestá, Noguer, 1974) y *A che punto è la notte* (1979; *La noche del gran mafioso*, trad. Carlos Peralta, Bruguera, 1981), ambas consideradas obras maestras del *giallo* italiano de todos los tiempos.

Ambientadas en un Turín en el que diferentes grupos de poder como la Iglesia, la mafia y algunas grandes corporaciones como la FIAT se entremezclan hasta casi confundirse, las novelas de Fruttero y Lucentini despliegan una prosa lenta y detallada en la que tal vez no interesa tanto la resolución de un conflicto concreto, en ocasiones complejo por su misma simplicidad, como la plasmación de la corrupción moral de una sociedad arrastrada por intereses particulares. Es el caso de *A che punto è la notte*, donde el comisario Santamaria tendrá que investigar el asesinato del ambiguo párroco don Alfonso Pezza al estallar una bomba en la pequeña iglesia en la que oficia la misa, iglesia por la que desfila entremezclada gran parte de la sociedad turinesa del momento.

Fuera también de las colecciones dedicadas al género negro aparecerá otra novela de Attilio Veraldi, *Naso di cane* (1976; *Bulldog*, trad. Carmen Artal, Arcos Vergara, 1985), en la que el comisario Apicella tendrá que vérselas con el ambiente criminal de la camorra napolitana en una narración deudora del más puro estilo *hard-boiled* norteamericano.

⁶Ello no quita, por otro lado, que la lista de autores extranjeros traducidos en estas colecciones sea lo suficientemente amplia como para abarcar desde clásicos de principios del siglo XX como Erle Stanley Gardner, Rex Stout, Gaston Leroux o Maurice Leblanc, hasta las grandes aportaciones de autores como Horace McCoy, Chester Himes, David Goodis, Donald Westlake, Ross McDonald o Jim Thompson, por no repetir los nombres de los autores franceses ya mencionados.

Considerado con apenas ocho novelas como uno de los fundadores del nuevo *giallo* italiano, destaca especialmente en Attilio Veraldi el cuidado de las descripciones en una prosa que revela su amplia experiencia como traductor.

También de mediados de los setenta es una de las novelas más interesantes de la década, *I duri a Marsiglia*, del polifacético Giancarlo Fusco (1974; *Los duros de Marsella*, trad. Jordi Marfà, Laia, 1989). Reivindicada por ciertos autores actuales como obra clave en la evolución de la novela negra italiana, esta falsa autobiografía comparte con ciertos autores franceses como Manchette y Jean-Claude Izzo tanto el impulso antifascista que subyace en partes de la trama, como la localización de la trama en una idealizada Marsella de los años treinta. Nexo de unión entre el *giallo* italiano y el *noir* francés, a Giancarlo Fusco se le enmarca usualmente en el llamado *noir mediterráneo*, etiqueta que suele acompañar al español Vázquez Montalbán o al griego Petros Márkaris.

PERCHÉ? LA ECLOSIÓN DEL GÉNERO EN LOS NOVENTA. Si bien la presencia de *giallisti* es constante desde la década de los treinta, la verdadera eclosión del género en Italia no se producirá hasta mediados de los años noventa. Una eclosión que, si bien ya va dando signos de agotamiento, llega hasta actualidad. Basta observar los datos ofrecidos por el ISTAT (el Istituto Nazionale di Statistica) en su informe sobre la producción de libros en 2010 y 2011: para este período, y pese al notable descenso en la producción que ya se empieza a observar, el ISTAT cifra en 1738 los títulos anuales dedicados exclusivamente a la novela negra y a la novela de aventuras, lo cual supone el 2'7 por ciento de los títulos publicados y el 5'8 por ciento del total de libros impresos.⁷ De las dimensiones que ha alcanzado el género en los últimos años dan cuenta también las decenas de nuevas colecciones dedicadas al género tanto en grandes editoriales (Vertigo de Einaudi, Black de Marsilio, Neonoir de Minotauro...) como en otras menores volcadas en exclusiva al género o a autores más expe-

rimentales (Meridiano Zero, Stampa Alternativa o Datanews).

Y ello por no mencionar la avalancha de material disponible en periódicos y revistas, tesis, premios literarios, congresos, seminarios universitarios, programas de radio y televisión, adaptaciones cinematográficas o las numerosas páginas web dedicadas al género (*Milano Nera*, *Profondo Rosso* o *Mucchio Selvaggio*) además de las páginas personales de numerosos escritores (como las de Carlo Lucarelli, Massimo Carlotto, Alda Teodorani o Lorian Macchiavelli).

¿A qué se debe este fenómeno? Una explicación global a esta cuestión requeriría tanto un acercamiento literario como uno puramente sociológico, pues mientras para unos obedece simplemente a efectivas estrategias editoriales, para otros son insoslayables ciertas razones subyacentes de orden político-social. En este sentido, parece bastante claro que parte del auge del género se debe, y la referencia es inevitable, al poso de desencanto que dejaron los años setenta, los conocidos como *anni di piombo* (los años de plomo), y a la descorazonadora impunidad con que se resolvieron los numerosos crímenes de estado durante los oscuros años de la *strategia della tensione* (estrategia de la tensión).

Especie de catarsis colectiva, tanto la difusión del género como su orientación más comprometida de tendencia *noir* vendrían a ser la tardía respuesta al clima de desilusión generado por unas estructuras sociales y políticas que no pudieron, y no quisieron, sanar las múltiples heridas abiertas en los setenta, dejando a su paso un rastro de víctimas sin culpables por toda la geografía italiana, desde la bomba de Piazza Fontana en Milán en diciembre de 1969 hasta la de la estación de Boloña, en agosto de 1980.

Tal vez porque, como ya había anticipado el comisario Francesco Ingravallo de Carlo Emilio Gadda (*Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, 1957; *El zafarrancho aquel de via Merulana*, trad. Juan Ramón Masoliver, Seix Barral, 1965), la realidad no deja de ser un *pasticciaccio*, un caos que escapa a la racionalidad en el que, como en toda buena novela negra, pocas veces los culpables son llevados ante la justicia aunque se conozcan.

A ello, ciertamente, se podrían sumar dos motivos estrictamente literarios. En pri-

⁷ISTAT, *La produzione e la lettura di libri in Italia, anni 2010 e 2011*, en <http://www.is-tat.it/it/archivio/62518>

mer lugar, como señala Elisabetta Mondello,⁸ la difusión del fenómeno *pulp* que supuso el éxito de la antología *Gioventù Cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo* (Einaudi, 1996; *Juventud caníbal*, trad. Juan Antonio Vivanco, Mondadori, 1998) que no sólo significó dar un paso más en la tolerancia respecto a lo que se consideraba macabro, sino que abrió las puertas a nuevas editoriales y a autores noveles en muchos casos notablemente influenciados por la cultura audiovisual americana del momento, desde las series B resucitadas por Quentin Tarantino pasando por los *serial-killers* tipo Hannibal Lecter.

En segundo lugar cabe señalar que empezaron a dar fruto en diversas capitales los esfuerzos de gran número de escritores que desde los setenta venían trabajando para otorgar al género de una infraestructura editorial y de difusión en consonancia con la pujante producción. Sirva de ejemplo el caso de Lorian Macchiavelli, núcleo central del grupo de Boloña, quien además de programar el Festival del Giallo e del Mistero en Cattolica en 1975 (más tarde Mystfest), venía intentando crear una asociación de escritores propia (como la breve SIGMA, Scrittori del Giallo e del Mistero Associati, en 1981) al tiempo que pretendía consolidar, junto a Franco Enna, Paolo Levi, Secondo Signorini o Attilio Veraldi, una nueva colección de autores exclusivamente italianos hasta entonces más o menos inconexos.

En tres ciudades y en sus respectivos grupos, el Gruppo 13 de Boloña, la Scuola dei Duri de Milán y el grupo Neonoir de Roma, se pueden situar algunos de los autores de mayor resonancia de los últimos años

El objetivo de estos autores, conseguido solo una década después, quedaba definido en un significativo manifiesto de agosto de 1985 que ponía el acento, no en la cantidad de autores y obras, sino en la falta de editoriales y campañas de promoción:

Pensamos, pues, que debemos afirmar la existencia de una verdadera y propia escuela de *giallo* italiano. Lo que ha faltado hasta ahora ha sido una política editorial; los autores han permanecido aislados, cada libro es un hecho en sí. En un mercado en el que las promociones y la publicidad tienen una importancia fundamental para imponerse y llamar la atención del consumidor, la dispersión de los autores y de los títulos no ha permitido que se formase una imagen, la de la escuela italiana del *giallo*.⁹

DOVE? LAS CIUDADES DEL CRIMEN. En este sentido, no hay duda de que parte del éxito del género se debe a la creación de activas agrupaciones de autores en determinadas capitales que sirvieron para agrupar a autores hasta entonces dispersos y crear al mismo tiempo unas vías de difusión determinadas. De hecho, en tres de estas ciudades y en sus respectivos grupos, el Gruppo 13 de Boloña, la Scuola dei Duri de Milán y el grupo Neonoir de Roma, se pueden situar algunos de los autores de mayor resonancia de los últimos años.

Es el caso del Gruppo 13, fundado en Boloña en 1990 a propuesta de Danila Comastri Montanari y Carlo Lucarelli, donde han venido a reunirse autores de la calidad de Pino Cacucci, Loris Marzaduri, Marcello Fois o el ya decano de la novela negra, Lorian Macchiavelli.

Si bien la mayoría son prácticamente desconocidos en España, como es Lorian Macchiavelli, creador del célebre comisario Sarti Antonio y autor de medio centenar de novelas, algunas a cuatro manos con el cantante y poeta Francesco Guccini (como la interesantísima *Macaroni, romanzo di santi e delinquenti*, Mondadori, 1997), unos pocos sí han tenido cierto eco en España.

En estos casos la acogida varía desde la discreta recepción de las novelas de Marcello Fois, como su *Sempre caro* (trad. Elena de Grau Aznar, Salamandra, 2001) al relativo éxito de Carlo Lucarelli, de quien se han publicado algo más de media docena de obras como la exitosa *Almost blue* (trad. Mercedes Corral, Mondadori, 1999), protagonizada por la inspectora Grazia Nero, su mayor creación junto a Marco Coliandro, *L'isola dell'angelo caduto* (*La isla del ángel caído*, trad. Juan Manuel Salmerón, Mondadori, 2001) o *El*

⁸ELISABETTA MONDELLO, 'Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano', disponible en http://www.romanoir.it/pdf/Mondello_11%20Neonoir.pdf

⁹ LORIANO MACCHIAVELLI, 'Appunti per una storia del giallo italiano. Testimone d'accusa: io c'ero', conferencia pronunciada en Lione el 3 de marzo de 2001, en <http://www.lorianomacchiavelli.it>

comisario De Luca (trad. Carmen Llerena, Tropismos, 2006), donde se reúnen tres de las andanzas de este comisario boloñés en la Italia de la posguerra, *Carta bianca*, *L'estate torbida* y *Via delle Oche*.

Se debe a la editorial Suma de Letras la publicación de dos novelas de la escritora Danila Comastri Montanari, *Cave canem* y *Moriturus te salutant*, ambas aparecidas en 2005 con traducción de Nuria Martínez, dos de las más de una docena de novelas protagonizadas por el senador romano Publio Aurelio Stazio. El éxito de esta saga le ha valido a la autora un lugar preeminente entre los escritores de la llamada novela negra histórica (*giallo storico*), un interesante subgénero en el que cabe también mencionar la obra del romano Giulio Leoni, presente en España con *Los crímenes del mosaico* (trad. Nuria Martínez, Suma de Letras, 2005) y *El ritual de Orfeo* (trad. María Prior, Algaida Ediciones, 2011).

El auge de la novela histórica en España ha propiciado, sin duda, la traducción de obras de un subgénero que merecería un espacio aparte dada la larga evolución que ha experimentado en las últimas décadas y el ingente volumen de obras publicadas. Ello pone además en evidencia el amplio espectro que supone la etiqueta de literatura *gialla*.

Menos fortuna aún en España ha tenido la Scuola dei Duri, grupo que nace en Milán con la publicación de la antología-manifiesto *Crimine Milano giallo-nera. Raccolta di inediti della Scuola dei Duri* en 1995 tras la propuesta de Andrea G. Pinketts de escribir sobre algún crimen ocurrido en la ciudad. El objetivo, en palabras de Andrea Pinketts, era bastante claro:

En 1993 me di cuenta de que faltaba el baremo necesario para tomar el pulso a la ciudad a través del crimen que había existido en Italia en los años '60, cuando Giorgio Scerbanenco describía los años del boom a través de sus delitos. Lancé, pues, una especie de desafío con el fin de que aspirantes a escritores se pusieran a prueba a partir de este único tema: la ciudad, en concreto Milán, y el delito. Llegaron 150 cuentos, elegimos 30 que aparecieron en una antología publicada por Stampa Alternativa: *Crimine, racconti della scuola dei duri*. De 30 autores que participaron, 20 han seguido otros caminos, 10 han continuado y, de estos, 5 se han convertido en escritores consagrados.¹⁰

Entre estos escritores consagrados se cuentan Gaetano Cappelli, Alessandro Riva, Lorenzo Viganò y el mismo Andrea G. Pinketts (creador en 1992 del famoso comisario Lazzaro Santandrea en *Lazzaro vieni fuori*), todos ellos inexistentes en ediciones españolas al igual que gran parte de los autores anteriores que ya habían ambientado sus novelas en la capital lombarda, verdadera ciudad del delito, como Antonio Perria (*Incidente sul lavoro*, 1974) o Secondo Signorini.

Excepuando al ya nombrado Giorgio Scerbanenco, las novelas ambientadas en Milán no han tenido demasiada fortuna con las traducciones. De hecho, sólo dos autores de generaciones distintas que han ambientado sus tramas en Milán han visto sus obras publicadas en español: por un lado, Renato Olivieri, creador del comisario Giulio Ambrosio, del que se publicó hace ya unos años su interesante *Piazza pulita (Operación limpieza)*, trad. Juan Antonio Vivanco, Grijalbo, 1994) y, por otro, Paolo Roversi, que con su segunda incursión en el género negro, *La mano sinistra del diavolo (La mano izquierda del diablo)*, trad. Carmen Ternero, ViaMagma Ediciones, 2009), es considerado como uno de los máximos exponentes del antes mencionado *noir metropolitano*.

También Roma ha sido un núcleo determinante en la evolución del género, especialmente tras la creación en 1994 de uno de los grupos más activos, el Neonoir, autoclasiificado como *movimento-non movimento* por una serie de novelistas, guionistas y directores reunidos en torno al programa radiofónico *Appuntamento in nero* en Radio Città Aperta. Con la intención de dar a la luz textos fuera de los circuitos comerciales, autores como Aldo Mussi, Alda Teodorani, Nicola Lombardi o Pino Blassone han venido desarrollando una importante y polifacética labor en diversos medios en favor de la consolidación del género en su vertiente más comprometida. Todos los autores de este grupo son inencontrables en castellano.

Obviamente estos tres grupos no agotan las posibilidades geográficas de un género que ha tenido desde sus inicios un afán especial por ambientar sus novelas de forma realista en grandes capitales.

Ejemplos más recientes los encontramos en las novelas napolitanas de Massimo Siviero (como su *Vendesi Napoli*, Dario Flaccovio Editore, 2005) o en la presencia de Bari en las

¹⁰Entrevista publicada en *Strane Storie*, 9 (2002), disponible en http://www.fantascienza.net/strane_storie/inter-viste-.htm

novelas del magistrado antimafia Gianrico Carofiglio, quien con más de media docena de obras traducidas al castellano (entre otras *Testigo involuntario*, trad. Valentí Gómez, Umbriel, 2007, o *El silencio de la ola*, trad. Isabel Prieto, Esfera de libros, 2012) se enmarca, junto a Gianluca Arrighi, en el subgénero denominado *thiller legal*.

A ellas se ha de añadir la Florencia de los sesenta por la que se pasea el comisario Bordelli, el personaje central de la media docena de novelas traducidas de Marco Vichi, como *El comisario Bordelli*, trad. Cristina Zelich, Tropismo, 2004; *El recién llegado*, trad. Cristina Zelich, Tropismo, 2005; o *Muerte en Florencia*, trad. Patricia Orts, Duomo Ediciones, 2011. En ellas Vichi ha conseguido configurar un interesante personaje que, con su tendencia a la melancolía, sus contactos más amistosos que laborales con la cara amable de los bajos fondos y su gusto por la buena mesa, viene a sumarse a la larga tipología de investigadores al más puro estilo mediterráneo encabezado por el Carvalho de Montalbán.

También en Toscana, en este caso en una población costera cercana a Livorno, se sitúa una de las últimas aportaciones al género, *La briscola in cinque* (2007; *La brisca de cinco*, trad. Juan Carlos Gentile, Destino, 2012) de Marco Malvaldi, joven y prolífico autor con seis títulos publicados por Sellerio en los últimos tres años. Primera novela de la serie ambientada en el peculiar BarLume, de pronta aparición en España, la obra tiene la peculiaridad de alejarse de los estereotipos para configurar una simpática trama en la que no serán ni los investigadores ni los criminales los ejes de la narración, sino el dueño del bar quien, al calor de las charlas sostenidas con sus jubilados compañeros de brisca, acabará por dar con la pista final que lleva a la detención del asesino de una joven del pueblo.

Algo más al sur, por Nápoles, se mueve el comisario Ricciardi de *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi* (Graus, 2006; *El invierno del comisario Ricciardi*, trad. Celia Filipetto, Lumen, 2011), protagonista absoluto de la casi decena de obras en las que el escritor Maurizio de Giovanni recrea el ambiente delictivo del Nápoles fascista de los años treinta. En este caso, y partiendo siempre de la capacidad del protagonista de hablar con el espectro de los asesinados, el comisario

Ricciardi debe resolver el asesinato de un famoso tenor durante una representación.

Un enfoque distinto subyace en otro de los últimos títulos traducidos, la interesante *Tu sei il male (Tú eres el mal*, trad. Juan Antonio Vivanco y Mercedes Corral, Grijalbo, 2012) de Roberto Costantini, todo un éxito de crítica y público. Primera entrega de una trilogía de la que en Italia se ha publicado ya la segunda parte (*Alle radici del male*, Marsilio, 2012), en su debut literario Costantini ha elaborado una compleja trama de más de seiscientas páginas que siguen el devenir del interesante comisario romano Balistreri a lo largo de un arco temporal de más de veinte años, destacando el cuidado tratamiento de la evolución del personaje.

Obviamente este breve repaso no quedaría completo sin mencionar los espacios más o menos simbólicos de dos de los autores de mayor éxito de la última década. Por un lado, el incierto Nordest (*Nordest*, Edizioni e/o, Roma, 2005) de referencias vénetas de Massimo Carlotto, un activo autor que ha protagonizado una de las sagas más interesantes de los últimos años, la dedicada al exconvicto metido a investigador Marco Buratti, alias *l'Alligatore*, el caimán. Al par de novelas de la saga que se han traducido al español sobre las andanzas del protagonista por las calles de Padua (*La verdad del caimán*, trad. A. Pissone y E. Martínez, Barataria, 2005; *El misterio de Mangiabarche*, trad. Elena Martínez, Barataria, 2006) se han de añadir, entre otros textos, dos novelas de cierto éxito en las que, como con el resto de su producción, Carlotto demuestra su interés por mostrar los aspectos más desagradables de una sociedad alienada en la que los poderes fácticos y la podredumbre moral se erigen como el objetivo principal (*Hasta nunca, mi amor*, trad. M^a Ángeles Cabré, Emecé, 2008; o *La oscura inmensidad de la muerte*, trad. Cristina Serna, Emecé, 2010). Activista en su juventud de Lotta Continua y él mismo protagonista de un turbio caso de homicidio que le supuso una condena de 18 años de cárcel más tarde suspendida y la huida durante varios años a México, Carlotto viene desarrollando una interesante labor de difusor y teórico del género negro en diferentes medios, siendo su página web una fuente de inestimable información.

Por último, sería imperdonable no mencionar al Salvo Montalbano de Andrea Camilleri y la ciudad por la que se mueve, esa Viga-

ta fácilmente rastreable en tanto trasunto de los alrededores de Agrigento. Montalbano, mezcla y suma de todos los tics, virtudes y defectos de la larga saga de comisarios e investigadores privados no sólo italianos sino mediterráneos (sobra mencionar el homenaje rendido a Vázquez Montalbán ya en el mismo nombre del personaje), es sin duda el personaje de toda la narrativa negra italiana que mayor difusión ha tenido, siendo Camilleri el autor más veces publicado en España con una decena de obras en Destino (Planeta) y más de veinte en Salamandra.

Del imparable éxito cosechado por Camilleri desde la publicación en 1994 por Sellerio de la primera novela de Montalbano, *La forma dell'acqua* (*La forma del agua*, Salamandra, 2010) dan muestra las casi 150 entradas que hasta 2012 registra la Agencia Española del ISBN para este autor, incluyendo traducciones a otras lenguas oficiales y reediciones. Esta fama, que en España se ha ido extendiendo con novelas como *La voce del violino* (1997; *La voz del violín*, Salamandra, 2000) o *La luna di carta* (2005; *La luna de papel*, Salamandra, 2007), todas ellas traducidas al castellano por María Antonia Menini, han ensombrecido la que para algunos es la mejor narrativa de Camilleri, la que inició en 1980 con la pequeña obra maestra *Un filo di fumo* (*Un hilo de humo*, trad. Juan Carlos Gentile, Destino, 2001), sobre la vida en torno a las minas de azufre de una Vigata a finales del XIX. En esa narrativa ensombrecida parcialmente por la figura de Montalbano destacan sin duda obras como *Maruzza Musumeci* (Sellerio, 2007) o ese pequeño diccionario de la mafia que es *Voi non sapete. Gli amici, i nemici, la mafia, il mondo nei pizzini di Bernardo Provenzano* (Mondadori, 2007; *Vosotros no sabéis*, trad. M^a Antonia Menini, Salamandra, 2008), interesantísimo texto escrito en parte a partir de las notitas (*pizzini*) incautadas al jefe mafioso Bernardo Provenzano tras su arresto en su Corleone natal en 2006, después de cuatro décadas huido de la justicia y más de doce como jefe máximo de la organización.

Por lo demás, este breve elenco no deja de poner en evidencia dos aspectos fundamentales de la situación de la narrativa negra italiana en España: por un lado, la dispersión editorial y la falta de estructuración genérica de muchas editoriales que publican novelas de género sin disponer de una colección propia

dedicada a la novela negra; por otro, la escasez de autores italianos en las colecciones existentes.

Todo ello hace que al lector le resulte difícil vertebrar una imagen completa del género más allá del conocimiento de algunos autores de mayor resonancia. La rapidez con la que se suceden las novedades en las librerías y la celeridad con que entran y salen títulos de las estanterías, hacen que esta tarea sea especialmente difícil.

¿Se puede hablar de un cambio en los últimos años respecto a la producción anterior más allá del mero hecho cuantitativo? ¿Cuáles son las señas de identidad del nuevo *giallo* italiano?

Por lo que parece, no hay indicios de que las nuevas colecciones vayan a contar con los grandes nombres del *giallo* italiano. Un caso es la excelente colección Serie Negra que Anike Lapointe viene dirigiendo para RBA desde 2001: en los 237 volúmenes publicados hasta finales de 2012 apenas ha habido espacio más que para una novela de un autor italiano, de nuevo una obra de Andrea Camilleri, *La rizzagliata* (*La muerte de Amalia Sacerdote*, trad. Juan Carlos Gentile, RBA, 2009), novela galardonada con el Premio Internacional de Novela Negra otorgado por la misma editorial un año antes.

CON QUALI MEZZI? EL NUEVO GIALLO Y EL NOIR ITALIANO. Pero vista la ingente nómina de autores y tendencias de las últimas décadas, ¿se puede hablar realmente de un cambio en los últimos años respecto a la producción anterior más allá del mero hecho cuantitativo? ¿Cuáles son las señas de identidad del nuevo *giallo* italiano?

La primera diferencia notable es, sin duda, la presencia de los autores y sus tramas en diversos medios, siendo frecuente que un mismo autor participe en programas de radio y televisión, así como en la escritura de guiones para el cine, el teatro o el mundo del cómic. Esto, especialmente válido para los escritores del grupo romano, es práctica común en muchos autores, como es el caso del polifacético y prolífico Carlo Lucarelli. Director de programas de radio (como *Radiobellabu* o *RadioDeeGiallo*) y de televisión (como los

celebrados *Blu Notte* o *Le chiavi del mistero*), Lucarelli es también autor, además de las novelas ya mencionadas, de media docena de piezas teatrales (algunas adaptadas de sus propias novelas, otras originales, como *Autotrada*, escrita junto a Marcello Fois y Luigi Gozzi, o *Pasolini, un mistero italiano*) así como de guiones para cómics (como *Strada verso il nulla*, entrega de Dylan Dog escrita junto a Tiziano Sclavi y Giovanni Fregghieri; o *Nuove nere*, con Mauro Smocovich).

Otro caso podría ser Andrea Pinketts, creador del comisario Lazzaro Santandrea, un personaje capaz de protagonizar más de media docena de novelas y aparecer ocasionalmente en cómics de indudable éxito y difusión como *Mister No* o el clásico *Martin Mystère*.

Esto evidencia un punto de vista abierto a la discusión en torno al género y a los límites, hoy en día difícilmente trazables, entre la novela de misterio tradicional (a la inglesa), los subgéneros negros clásicos, la corriente más puramente *noir* y los nuevos subgéneros de influencia básicamente norteamericana, tanto literarios como televisivos (entre otros, el *thriller* legal, el *thriller* psicológico, o la literatura de terror).

Es, de hecho, fácil de constatar la frecuencia con que técnicas, temas y recursos caracterizadores de diferentes subgéneros son puestos en acción dentro de una misma novela, siendo común encontrar en una misma obra elementos propios del *police procedural* clásico (basado en la recreación de los procedimientos policiales al estilo de Ed McBain), junto a otros tomados del subgénero *crime psychology* (focalizado en la reconstrucción del perfil del criminal, según el modelo de Horace McCoy o Jim Thompson), pasando por la actualización del perfil del detective *hard-boiled* de los cincuenta (tipo Mickey Spillane) o la casi infinita saga de *serial-killers* más o menos recientes.¹¹

No cabe duda de que la contaminación entre los diferentes subgéneros, así como con otros tipos de textos, permite, tanto desde el punto de vista temático como formal, una mayor experimentación a la hora de acercarse al verdadero objetivo: la descripción de la supervivencia en los márgenes de la sociedad y las

atrocidades de las que es capaz el hombre llevado por las pulsiones más primarias.

No faltan, por otro lado, los autores que reivindicaban esta contaminación como uno de los ejes centrales de la evolución, no sólo de la narrativa negra, sino de la narrativa italiana en general, desde la propuesta de los *oggetti narrativi non identificati* por Wu Ming I,¹² pasando por Carlo Lucarelli, quien afirma sin dudar que el futuro del género negro se encuentra en:

...la fusión, la contaminación, el enriquecimiento. Utilizar los medios técnicos de la experimentación narrativa para contar ciertas cosas del mejor modo. Una especie de cámara oscura que el escritor puede atravesar sin salir necesariamente cubierto de etiquetas. Ahora ya se leen novelas negras de consolidados y orgullosos escritores que podrían definirse mejor como novelas históricas o sentimentales, y se leen novelas intimistas o generacionales que podrían aparecer en los estantes dedicados a la novela *gialla* de cualquier librería. Basta pensar en los motivos *noir* de una autora que nadie podría definir como de género como Simona Vinci, o una novela histórica como la muy reciente *Q* de Luther Blissett. Creo que el futuro del *giallo*, como el de todos los géneros, sea ver su propio color en una especie de bellísimo arcoíris.¹³

Ejemplos de esta unión de recursos de tipologías distintas podrían ser, sin ir más lejos, dos de las novelas de mayor calado de los últimos tiempos: *Gomorra, viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* de Roberto Saviano (2006; *Gomorra*, trad. F.J. Ramos, Debate, 2008) y *Romanzo criminale* de Giancarlo De Cataldo (2002; *Una novela criminal*, trad. Patricia Orts, Roca, 2007). A medio camino entre el ensayo, el periodismo de investigación y la novela, en ambos casos se ponen en juego recursos de diferente naturaleza para describir los intrincados vericuetos de las mafias napolitanas, la primera, y las conexiones entre la famosa Banda della Magliana y el poder estatal en los años setenta, la segunda.

Un segundo elemento diferenciador de gran parte de esta nueva hornada de escritores es el recurso al horror gratuito y despiadado a manos de personajes negativos (o cuanto menos ambiguos) en tramas que no requieren, a diferencia de la novela detectivesca, una reconstrucción racional de los mecanismos delictivos o policiales para la resolución del caso.

¹¹Un interesante repaso a gran parte de estos subgéneros se puede encontrar en JAVIER COMA, *Diccionario de novela negra norteamericana*, Anagrama, Barcelona, 1986.

¹²WU MING I, *New Italian Epic*, Einaudi, Turín, 2009.

¹³CARLO LUCARELLI, 'Io scuro, prevedo l'arcobaleno', en <http://www.carlolucarelli.net/~curiosita.htm>

Alejados de un desarrollo maniqueo de los personajes, la nueva narrativa negra de orientación *noir* no busca recrear la atmósfera del delito, ni seguir los pormenores de la investigación, como tampoco busca la identificación de un culpable que, finalmente, restituya el orden social. Más bien al contrario. Lo que se pretende es dejar abierto en la mente del lector un universo espeluznante y angustioso donde muchas veces la individualización del culpable no es posible o relevante porque o bien el crimen obedece a un impulso gratuito a manos de un personaje trastornado (como es la Iguana, el psicópata asesino de *Almost Blue* de Lucarelli) o bien es un delito de orden social, con lo que el estatus elevado del culpable le permite, mediante tretas legales, salir indemne (como en *Nordest* de Massimo Carlotto, en torno a las empresas ilegales de vertidos tóxicos que gestionan los supuestamente respetables hombres de negocios de la zona).

De un modo similar a los modelos de la *crime psychology* (*The killer inside me* o *Pop. 1280* de Jim Thompson) así como los *serial-killers* más recientes (Thomas Harris, Bret Easton Ellis) late en estas novelas el deseo de acercarse de la forma más realista posible tanto a la mente del criminal como al de la víctima, utilizando para ello con frecuencia la primera persona. El objetivo, en palabras de Elisabetta Mondello, es "guardare la realtà nel corpo e nelle emozioni di chi ne vive il lato oscuro".¹⁴

En cierto sentido, en la auténtica narrativa gialla y noir se acusa el deseo de exorcizar el lado más oscuro de la historia italiana reciente desde un sentido cívico que permite conectarlo con la literatura comprometida de autores como el Leonardo Sciascia

Por ello, en muchas novelas ni la trama, ni las pesquisas, son lineales o lógicas, avanzando muchas veces a trompicones, y llegando incluso en ocasiones a desaparecer. En cierto sentido, en la auténtica narrativa *gialla* y *noir* se acusa el deseo de exorcizar el lado más oscuro de la historia italiana reciente desde un

sentido cívico que permite conectarlo con la literatura comprometida de autores como el Leonardo Sciascia de *Il giorno de la civetta* (1961; *El día de la lechuza*, trad. Esther Benítez, Alianza, 1990) o *L'affaire Moro* (1976; *El caso Moro*, trad. Atilio Pentimalli, Destino, 1996).

La toma de posición del escritor frente a los problemas sociales se impone, pues, como una asunción de responsabilidades que para muchos, como en la New Italian Epic postulada por Wu Ming I, marca el verdadero signo de la moderna narrativa italiana.¹⁵

En este sentido, y dentro de la ya mencionada contaminación de géneros, se explicaría el uso en novelas de eminente carácter histórico de recursos propios del género negro para posicionarse políticamente y narrar los abusos de poder en diferentes épocas. De este modo, tomando en muchas ocasiones la recreación del pasado como un reflejo la situación de la Italia actual, es frecuente encontrar el tratamiento de temas actuales que van desde la depredación del medio ambiente hasta los supuestos problemas que conlleva la inmigración o el estado de abandono de las ciudades. Ejemplo de ello podrían ser *L'ottava vibrazione* de Carlo Lucarelli, sobre la época del colonialismo en África, *Le irregolari* de Massimo Carlotto, en torno a la desaparición de opositores políticos durante la dictadura argentina (no por nada es sobrino de Estela Carlotto, presidenta de la Asociación Abuelas de la Plaza de Mayo), o *Memoria del vuoto*, de Marcello Fois, centrada en la recreación de la sociedad sarda a través de las peripecias de un bandido a principios del siglo XX.

Late en gran parte de la narrativa italiana el deseo de trascender las tramas más o menos banales para ofrecer a los lectores una visión no cercenada de la realidad, una visión que supere las interesadas limitaciones de los medios de comunicación. Ya que, como señala Bruno Arpaia, autor de la muy interesante *Tempo perso* (Marco Tropea, 1997; *Tiempo perdido*, trad. Silvia Borri, Ediciones B, 1999) ambientada en la revolución asturiana previa a la Guerra Civil española, "es justamente en la mentira, en la libertad que el novelista puede tomarse frente a la historia, donde paradó-

¹⁴ELISABETTA MONDELLO, 'Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano', p.4.

¹⁵WU MING I, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, disponible en <http://www.wumingfoundation.com>

jicamente reside la verdad de la ficción novelesca".¹⁶

IN CHE MODO? IL TEMPO A VENIRE. Por lo demás, no todas las voces son tan autocomplacientes ni con el desarrollo del género ni con las perspectivas futuras.

Así, mientras una figura clave de la novela italiana actual como Valerio Evangelisti, creador de novelas a medio camino entre la ciencia ficción, la novela histórica y la novela negra (como *Las cadenas de Eymerich*, trad. Francisco Amella, Grijalbo, 2000), afirma la victoria del género constatando que hoy "nessun critico sensato discrimina più un romanzo solo perché tratta di delitti o di astronavi, di gangster o di pirati",¹⁷ surgen voces más críticas intentan poner freno a esta especie de brindis al sol protagonizado por los autores más recientes dedicados a la literatura de género.

Por lo demás, no todas las voces son tan autocomplacientes ni con el desarrollo del género ni con las perspectivas futuras

Uno de ellos es el crítico Giuseppe Petronio quien ha señalado, entre otros aspectos, la excesiva tendencia de muchos novelistas a dejarse llevar por esquemas repetitivos llenos de golpes de efecto. Así, apuntando de forma directa a Salvo Montalbano, acusa al superventas Camilleri de que "rellena sus páginas de recetas y comidas, mezcla las investigaciones con las vivencias sentimentales de su héroe y las condimenta con una pizca de erotismo, se esfuerza por inventar un marco que atraiga a los lectores y haga discutir a los críticos, trabaja, en definitiva, como quiere el mercado", de forma que los relatos policiales acaban por ser "contenedores inertes, en los que el escritor mete de todo".¹⁸

En una línea similar apunta el profesor Giulio Ferroni, el cual, tratando la moda del género *noir*, señala que en general "se trata de material preconstituido (por lo general con

frecuencia tomado de la crónica negra), sostenido por esquemas narrativos calcados exteriormente de modelos cinematográficos" de modo que, a la larga, "la eventual capacidad artesanal de los autores excluye (salvo esporádicas excepciones) cualquier tensión lingüística, incluso cualquier remota posibilidad de estilo". De este modo, al tiempo que le deniega al género cualquier capacidad crítica y estilística, lo sitúa en un mero marco de entretenimiento en el que la producción negra no tiene otra función más allá de la de ofrecer "modelos de consumo al difuso cinismo y nihilismo de gran parte de la pequeña burguesía intelectual".¹⁹

Es sin duda este aspecto, el de la calidad literaria de los textos (su originalidad, técnica, estilo y objetivo último), el que, lejos de quedar anegado por la avalancha de títulos y firmas, se ha ido mostrando poco a poco como el verdadero punto débil no sólo del género, sino de gran parte de la narrativa actual tanto de género como *mainstream*.

Por ello, gran parte de los autores consideran estas críticas negativas no como un ataque directo, sino como resquicios de una visión de la literatura ya desaparecida ante la que la narrativa actual, en general, poco tiene que añadir. Tal vez es la resignada cuota que se debe pagar en un mercado editorial con una articulación de las editoriales muchas veces confusa, dentro de un contexto en el que el ciclo de vida de un libro es cada vez más rápido y en el que las librerías han ido evolucionando lentamente hasta convertirse en verdaderos supermercados de sucedáneos culturales.

Decir si los grandes escritores de *giallo* italianos son o no merecedores de ocupar un lugar en los estantes de las librerías es otra cuestión. De lo que no cabe duda es de que gran número de autores relevantes han quedado fuera del alcance del lector español. Aunque sólo sea a la espera de que alguien les haga un hueco entre el último autor nórdico y el enésimo best-seller de la temporada.

¹⁶LUIS SEPÚLVEDA, *Raccontare, resistere. Conversazioni con Bruno Arpaia*, TEA, Milán, 2002, p.70.

¹⁷VALERIO EVANGELISTI, *Distruggere Alphaville, L'Ancora del Mediterraneo*, Nápoles, 2006, p.7.

¹⁸GIUSEPPE PETRONIO, *L'Unità*, 12 de abril de 1999.

¹⁹GIULIO FERRONI, *Prima lezione di letteratura italiana*, Laterza, Roma, 2009, pp. 153-154.

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 n° 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 caballerescas 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 tropicaciones 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 Benasse *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 editoriales 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. (Íbid.)

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-policia 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 pleonismo. 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 recombinadas 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

Videojuegos. 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 alegoritmo 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

BENEDETTO CROCE, ENTRE ÉTICA Y POLÍTICA

Benedetto Croce, between Ethics and Politics

FRANCESC MORATÓ I PASTOR

Recuperar la vertiente política del Idealismo Italiano, más allá de la imagen localista que lo ha rodeado, del cual es muestra una figura tan europea como Croce, singular teórico y político, presente en grandes debates desde la crisis finisecular del marxismo y la alternativa sindicalista hasta el fin de la segunda guerra, crítico siempre con un pensar tendente al olvido del carácter histórico de todo lo real, no menos que de la inevitable tensión entre lo bueno y lo útil, la economía y la política.

To revisit the political side of Italian Idealism, beyond its narrow and nationalist image. Singular theorist and politician, a European figure like Croce, was present in great debates, from the crisis of marxism at the end of the century, until the days following of the 2nd World War. Always critical of a thought that neglects the History of everything we call real, as well as the unavoidable tension between good and useful, Economy and Politics.

FRANCESC MORATÓ I PASTOR debe su interés por el idealismo-historicismo italiano al magisterio de Emanuele Severino, del que fue alumno y al que dedicó su tesis doctoral, parcialmente publicada como *Una introducción al pensamiento de Emanuele Severino*. Alguno de sus trabajos sobre Croce y Gentile se han publicado en la revista *Res Pública*, mientras que su ensayo *Giovanni Gentile o el humanismo del devenir* forma parte del proyecto de investigación *Historia del humanismo* dirigido por Pedro Aullón de Haro (Verbum, Madrid, 2010).

Palabras clave:

- Benedetto Croce
- Giovanni Gentile
- Liberalismo
- Ideología
- Pensamiento político

Keywords:

- Benedetto Croce
- Giovanni Gentile
- Liberalism
- Ideology
- Political Thought

Fecha de envío: 15 de septiembre de 2012
Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2012

Su amigo de tantos años, Giovanni Gentile, dijo de él una vez que “a Benedetto no le interesa la política, al menos la real”.¹ Y quizás no le faltase razón. Esto sucedía a principios de los años veinte, en un momento en que Croce salía, más bien fracasado, del ministerio de educación del último gobierno Giolitti. Gentile no tardaría en ocupar el mismo puesto con Mussolini. Sin duda, aun en el peor de los casos, con más resonancia. Entre tanto, de una manera u otra, prosperaba la reforma

educativa que entrambos habían estado gestando a lo largo de los últimos veinte años.

Por otra parte, siempre hay algo arbitrario en la preferencia que una época experimenta por un autor y el olvido, cuando no la indiferencia, hacia otro. Las personas de mi generación hemos tenido el privilegio de contemplar cómo, desde nuestra juventud a nuestra madurez, ha cambiado la consideración hacia Weber. Desde luego no es, de momento, el caso de Croce. El liberal conservador que fue (se podría discutir hasta qué punto esto no sea un tópico) consiguió el respeto de las fuerzas democráticas, pero no corrió igual suerte su interés como pensador, forjado décadas antes del fascismo y de su posicionamiento

¹ Citado por J. Jacobelli, a partir de una conversación con G. de Ruggiero, en ‘Il fascismo diverso di G. Gentile’, *Giovanni Gentile, la filosofia, la politica, l'organizzazione della cultura*, Marsilio, Venecia, 1995.

frente a él con un sistema (quizás el último) concluido poco después de los cuarenta años, sostenido sobre la tetralogía de lo verdadero, lo bueno, lo bello y, lo más importante ahora para nosotros, lo útil en que, con carácter preferencial, se incluían la economía y la política.

Más aún de lo que sucede en Gentile —pues en éste resulta mucho más imperceptible la voluntad de hacer sistema— lo que despista en Croce es el lenguaje. Lo que en ambos casos tiende a quedar oculto —más por cuestión de un defecto actual de comprensión que por falta de claridad en sus autores— es que su idealismo y espiritualismo son el soporte de su inmanentismo, o sea, de un historicismo radical que no permite que nada quede fuera de su influencia.

En otro lugar (Morató, 1999: 205-216) he puesto de pasada el historicismo de Croce un paso por detrás del de Gentile, sobre todo por lo que hace a su fundamentación metafísica. A pesar de que sigo pensando que la fundamentación del historicismo está más elaborada en Gentile que en Croce, pienso también que el punto de partida es el mismo. La diferencia afecta más a las consecuencias: más praxísticas en Gentile, más contemplativistas en Croce. En este escrito, me propongo, justamente, reunir las razones de ese contemplativismo para en su caso, y aunque parezca un contrasentido, apelar a su carácter de útil para afrontar los cantos de sirenas ideológicas, más o menos interesadas o partidistas, que han recorrido los dos últimos siglos. Me parece injusto que el tiempo al que le ha tocado en suerte contemplar lo que queda tras la caída de las ideologías (quizás la restauración de la vieja ciencia de la política, tal como la entendieron Maquiavelo, Guicciardini y Vico, que los italianos tienden a ver como gran aportación de la cultura nacional) no reserve un lugar al viejo sabio napolitano. Procuraré hacer todo ello sin perder de vista las limitaciones propias de ese discurso que constantemente apela a la sensatez, a la imparcialidad, a la moderación; en una palabra, al realismo. Expondré, pues, hasta qué punto el rodillo historicista pasa también por encima de quien le es más incondicional.

LA IDEA DE LA LIBERTAD. En cualquier crónica del novecientos Croce aparecerá siempre como una de las voces indiscutibles del liberalismo. Sin embargo, a las dificultades derivadas del contenido semántico del tér-

mino —del cual algunos historiadores han llegado a afirmar su mero carácter nominal—, hay que añadir las propias de la adscripción a esta corriente de una personalidad y una obra como la de Croce. Leyendo algunos autores, y muchas páginas de Croce no están lejos de esta tendencia, da la impresión que para ser liberal basta con aceptar, aunque sólo sea *de facto*, que el antiguo régimen se ha hundido para siempre, es decir, basta con no ser nostálgico. Esa es al menos la impresión que se desprende de la lectura de uno de sus libros más bellos y aún hoy más leído: *La storia d'Europa nel secolo decimonono*. Por otra parte, debates tales como el de los dos liberalismos, el político o el económico (*liberismo*) (véase apéndice 1), la compatibilidad del liberalismo con el democratismo, el nacimiento de la sociedad de masas o el resurgir del nacionalismo, suelen aparecer en el pensamiento de Croce con carácter secundario. Lo que en su caso importa, antes que cualquier realización concreta de la misma, es la *idea* de la libertad. Ahora bien, si prevalece la mirada histórica o política, una de las formas de la utilidad, cuentan más las obras de la libertad que sus posibilidades aún espectrales; la actitud no puede ser otra que la de celebración por lo conseguido antes que el duelo por lo que no ha sido o, en esencia, nunca vaya a ser. Esto es, dependiendo del ámbito desde el que se hable, inmanentismo filosófico y, a la vez, realismo político. Así pues, la defensa a ultranza de la *idea* de la libertad, aun a riesgo de pasar por anacrónico, resulta ser algo más intencionado y con muchas más consecuencias de lo que cabría esperar, sin duda, desde cierta ingenuidad o estrechez de miras. La estricta separación que Croce efectúa entre *idea* y realizaciones empíricas de la libertad fundamenta por sí sola que ni historia ni libertad se agoten nunca, y sólo desde la imposibilidad de su existencia separada, puedan vivir una y otra. Cualquier palingénesis, religiosa o laica, supondría la ocultación de esta diada que, como tal, constituye el motor de lo vivo.

En ese sentido, podemos hablar de un historicismo muy seriamente tomado que no se permite flaqueza alguna ante la atracción sentimental, llame ésta hacia el optimismo liberal y progresista o hacia el pesimismo conservador. Como la mayor parte de la politología italiana, Croce está convencido que tiene en la propia tradición nacional los mejores maestros por lo que a política *real* se refiere.

Resulta pues chocante el juicio de Gentile, que compartía la misma admiración. O quizás todo el problema estriba en comprender cómo la historia juega a los dados, ni siquiera igual con todos, incluso con quienes más adhesión le profesan.

Como otros intelectuales italianos de principios de siglo, el primer combate que libraron fue dirigido contra el positivismo decimonónico, al que identificaron como coartada ideológica, más que como ideología propiamente dicha, de una nación rutinaria y sin objetivos. Con lo cual, paradójicamente, el primer Croce comenzaba rompiendo hostilidades con la escuela que más comúnmente se asocia al liberalismo, aun sin tratarse de una relación inextricable. Así, lo que en la etapa más plenamente política aparecería como liberalismo tuvo su origen en un historicismo-voluntarismo que, aunque no identificado, encontraba su razón de ser y su mejor interlocutor en el idealismo, a los ojos de todos uno de los componentes esenciales de uno de los estados con más fama de conservador en lo político (aunque quizás fuese cuestión óptica y el inmovilismo político resaltase más en contraste con el dinamismo económico): Prusia primero y, después, Alemania.

EL IDEAL DEL SABIO. Cierto, la del idealismo no fue la única manera de rescatar la libertad de la plaza o del mercado para preservarla como idea o espíritu. Tocqueville o Burckhardt sin compromiso con el idealismo, aún más: sin compromiso con filosofía alguna, a la que en principio temían, recelaron de una libertad popular. Como espíritus aristocráticos que eran, aunque muy lúcidos, apreciaban las obras humanas *sub specie eternitate*. La atalaya desde la que miraban era eterna, aunque no lo fuese lo que se acababa contemplando. A ese modo de pensar, en el fondo más clásico que el que se puede derivar del idealismo, la intimidad de la conciencia sirve de refugio eterno ante los avatares del tiempo y de la historia, la suya es ante todo (aunque no sólo) la libertad interior que trata de sustraerse a lo que se sabe inevitable. El suyo, un espiritualismo de vieja escuela. El del idealismo italiano, por el contrario, moderno y productivista. En Gentile completamente, en Croce, algo menos, en tanto que el rol de sabio sensato continua exigiendo sus derechos (apéndice 2). En conjunto, sin embargo, puede decirse que el suyo fue un paso gigantesco hacia la libera-

ción de las ataduras que la tradición quisiese imponer al devenir y a la plena conciencia de historicidad, desprovista de cualquier atenuante. Con ello, además, sentaron las condiciones para no quedar enzarzados en debates "del momento", como el que enfrentaba verdad natural a verdad histórica, reales sin duda, y muy provechosos, pero, quizás, tendentes a no ver más allá de sí mismos, a que se les escape —por tal de seguir con el ejemplo— que una y otra verdad difícilmente pueden ya negar su carácter, antes que naturalista u objetivista, fundamentalmente, voluntarista. Es en ese sentido, imagino, que R. Aron considera un obstáculo, en el caso de Weber, la presión ejercida por su formación neokantiana.² Ésta proveería de una apariencia de respetabilidad, como si se tratase de una problemática clásica en los términos familiares del momento, cuando, en realidad, se esconde algo menos clásico y familiar. Aunque Aron —en base al lamento por él expresado de que Weber no hubiese sacado más partido a la fenomenología en vez de al neokantismo— probablemente no llegue a tanto, es decir, no llegue a comprender que quien está detrás, a la espera del momento oportuno de abalanzarse sobre —podríamos decir— lo clásico decimonónico es Nietzsche.

Se nos objetará, sin duda, que tampoco Croce es Nietzsche. Y son muchos los aspectos en que las diferencias saltan a la vista. Sin embargo, aprovecho para, casi en forma de reto lanzado al conjunto del pensamiento contemporáneo, preguntar, tal como hace E. Severino, quién con más contundencia que Leopardi, Nietzsche y Gentile, han desvelado la caída de todos los inmutables de la tradición (incluidos los más recientes decimonónicos), el auténtico rostro del devenir, hasta ahora siempre contrastado en la historia de Occidente. Croce no figura en la tríada. La razón reside en el "algo menos" al que antes nos hemos referido. Justamente, es ese aspecto menos rompedor, más sensato, realista, nada utópico, lo que en teoría, está claro que sólo en teoría, debería empujar a nuestra época hacia Croce, tal como ha pasado con Weber. Por alguna razón, no es así.

² Texto de 1959 incluido a modo de introducción en la edición castellana al conocidísimo texto weberiano sobre la ciencia y la política como profesiones: MAX WEBER, *El político y el científico*, Madrid, Alianza, 1967.

EN EL CENTRO DE UN GRAN DEBATE. La implicación de Croce en la política *real* es relativamente tardía, su interés por la historia, en cambio, paralelo a su propio desarrollo intelectual, su primer método -en cierto sentido, nunca rechazado- el materialismo histórico, al que había accedido a través de las lecciones de Antonio Labriola. Tampoco el marxismo italiano y quizás lo mejor del mismo, carecían de su correspondiente corriente de ataque frontal al positivismo. Ésta, a su vez, surgió en el ambiente creado después de la primera -y quién sabe si con más consecuencias para la posterioridad- gran crisis en el seno del marxismo: la propiciada por Bernstein. Más que el debate acerca de la posibilidad o conveniencia de la revolución, o de la oportunidad de actuar en el seno del Estado *burgués*, lo que preocupó a hombres como Croce o Gentile -quien en 1899 publicó un estudio modélico sobre Marx- fue la amenaza, en todo ello contenida, de sustituir, en el marxismo, la filosofía por la ciencia, y la ética (la praxis) por la necesidad inherente a los acontecimientos históricos (apéndice 3). Si esto ocurría, se debía, desde su perspectiva, a la influencia que el positivismo ejercía en el seno de las corrientes triunfantes en el seno de los partidos socialistas. Los adversarios, casi por necesidad, tenían que buscar razones en el espiritualismo y en el idealismo, su praxismo y voluntarismo poco podían esperar de otra parte. En el fondo, era una manera de permanecer fieles a la famosa tesis XI.

Sin embargo, la batalla contra el positivismo no la libraron sólo profesores marxistas convencidos como Labriola, o no convencidos aunque “comprensivos” como Gentile, por la preocupación demostrada por la cuestión social, ni sabios como Croce. El ataque más representativo, y a la larga con más proyección social, era el de Sorel y el sindicalismo revolucionario (apéndice 4). Por esta vía es evidente que no podían continuar personajes con un talante como el de Croce y Gentile. Sin duda, por su conservadurismo; pero esto es decir muy poco. Epítetos tales como “con preocupación social” o “debido a reconocerse en una cierta élite política *risorgimentale*” podrían ayudar a perfilar el punto, pero continuaría pendiente lo más esencial: la escasa disposición por parte de estos idealistas, espiritualistas, praxistas, voluntaristas a reconocer mérito alguno al pensamiento del siglo XVIII, constantemente asociado al igualitarismo abs-

tracto, matematicismo, iusnaturalismo, democratismo etc.. Ciertamente, el ataque al siglo de las luces era otro tema recurrente. Los elitistas italianos, como Pareto o Mosca, lo convertían en un elemento imprescindible para despejar el camino a la *auténtica* ciencia de la política, la que debía liberarse de mitos tales como el del igualitarismo o el del eudaimonismo (apéndice 5). También es verdad que estos últimos actuaban, precisamente, a espaldas de la filosofía, por no decir nada, del espiritualismo, a los que consideraban máximos enmascaradores de la realidad que pretendían conceptualizar y elevar a ciencia.

Tenemos así personalidades muy distintas, que en muchas ocasiones correrán suertes opuestas, cuyos destinos se cruzan para no volverse a encontrar. No obstante, estoy convencido, de que se trató de un momento decisivo, quizás el único en que se logró alumbrar y elevar a conciencia uno de los problemas más serios con que, antes o después, se han de enfrentar todas las sociedades modernas: la incompatibilidad radical entre el elitismo inherente a la teoría política clásica (apéndice 6) y la existencia de la sociedad de masas. Creo, además, que de la falta de aprecio y atención hacia este momento nacen tanto la *sorpresa* propia de algunos acontecimientos que siguieron (los fascismos, su vinculación con la extrema izquierda sindical, lo arbitrario de la adscripción política de unos u otros que por un momento habían coincidido etc.) como alguna de las insuficiencias y anacronismos que aún hoy lastran la teoría y ciencia políticas. Evitar comprender qué pasó significa aquí, aún más que en otros casos, consentir la apariencia de que las aguas han vuelto a su cauce, mientras se niega la existencia de tempestades. Por otra parte, habría que diferenciar entre lo que acabo de llamar “elitismo inherente a la teoría política clásica” -conciencia más o menos difusa, pero profundamente enraizada, de que la autoridad es en esencia elitista- y las teorías elitistas que, en tanto que formuladas y claramente expuestas, de carácter más militante, positivista y antifilosófico (Pareto) o más contenido e idealista (Croce), son, por necesidad, más *abiertas*. (No es la misma la sociedad que tiene opción a enterarse de que las élites son inevitables que aquella que las sufre sin formularse siquiera la pregunta de si son o no evitables). Las teorías elitistas son, en este sentido, un fenómeno interno, no el único, al elitismo *real*.

Si excluimos a los “científicos” (que -lo acabamos de ver- al centrarnos en la cuestión del elitismo, no podemos perder de vista), tenemos que algo unía a estos hombres de temperamento tan diferente. Probablemente, si lo llamamos activismo o praxismo, los amantes de esquemas se queden tranquilos al incluirlos dentro del irracionalismo. Mi intención es, por el contrario, la de turbar esa tranquilidad, mostrando que la lista de términos, irracionalista o no, no está completa si no se añade el eticismo. Sólo después tendrá sentido preguntarse por la inevitable irracionalidad propia de la decisión ética o el carácter, a la vez elitista e inoperante de toda ética. Con el cariz tomado por los acontecimientos, se comprende que Sorel clamase, a la vez, por la superioridad de la minoría auténticamente revolucionaria, que no temía tomar decisiones auténticamente éticas, no sólo tácticas. También se comprende que Croce y Gentile, diferencias aparte, nunca dejasen de afirmar la superioridad de la ética y la política sobre la economía y la utilidad; pero, a su vez, desde nuestra perspectiva casi un siglo posterior, no podemos evitar la sospecha de que praxismo o eticismo perdieron la batalla. No nos engañemos: cualquiera que fuese el destino de los personajes, lo que se puso en la picota fue el sentido mismo de la ética, el hecho de que ésta hacía la realidad o, por el contrario, pasaba a su lado indiferente o, lo que es peor, la abandonaba a su suerte, al modo de ejercicio de una brutal astucia de la razón. Nos guste o no, tras las revoluciones bolchevique o fascista hubo no sólo grandes activistas, sino también grandes partidarios de la superioridad de la ética sobre cualquier otra consideración, del hacer sobre cualquier forma del ser. Queda por descubrir hasta qué punto su fracaso no es sólo el de esta o aquella ética, sino el de la voluntad ética en cuanto tal.

No todos sin embargo llegaron a este punto límite. Croce se replegó en la confección del sistema y provisto de él sorteó muchas de las trampas en que cayeron algunos de sus contemporáneos. De hecho, pasará a la historia como aquel que habiendo, en un momento u otro de sus vidas, coincidido con casi todos - y muchas veces habiéndose visto reclamado por ellos como influencia decisiva en su pensamiento y en su acción- consigue sin embargo esquivar la identificación. Sin duda, esto constituye una de las fuentes de dinamismo de su pensamiento político, pero, a la larga, yo no

excluiría que fuese, a su vez, una de los motivos de su caída en un cierto edificantismo, sobre todo en la última etapa de su pensamiento en los dramáticos primeros años cuarenta. Con todo, será esta imagen de liberal y (con posterioridad) demócrata a ultranza la que consolidará el mito y condenará al pensador a una especie de semipenumbra. Pienso, en sentido bien distinto, que el Croce político más interesante es el anterior al fascismo, el de las distancias y los equilibrios, paradójico, desapasionado y suprapolítico, pero, a la vez, crítico implacable de toda forma de racionalismo matematizante dieciochesco, sabedor de que nada hay menos realista que ignorar el papel de la pasión y de la implicación individual en la gesta de cualquier acción, pequeña o grande, pero más aún cuando es grande. Aquí está el origen de una de las etiquetas más reductoras y causantes de inapetencia hacia el idealismo italiano: la de neohegelianismo. La admiración hacia el prusiano eminente tiene aquí -en esta reivindicación de la pasión-, sí, su razón de ser, pero también son muchas las razones con las que el idealismo meridional hace su aportación a la historia del pensamiento.

LA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS. El sistema recibe una aportación fundamental en 1909 con la obra que, sin entrar de pleno en nuestro tema, sienta las bases de los *elementos* que aquí y allá, a lo largo de los años, se dirá acerca del mismo: *La filosofía de la pratica. Economia e Etica*. La convicción historicista había quedado suficientemente fundada en las obras anteriores, ahora se trataba de extraer consecuencias en un ámbito tan importante como el de lo *útil*, sin caer por ello en las diversas formas de utilitarismo ya aparecidas y, desgraciadamente, tocadas siempre de la necesidad de definir, de estructurar en leyes y sistemas lo que no es sino fluido vital, perpetuo devenir, caprichoso intercambio de disfraces y máscaras. Pensar la utilidad, sí, pero alejándose lo más posible de cualquier elemento último, portador de la *verdadera* esencia de lo útil. Ni darwinismo, ni economicismo, ni positivismo, del cual los dos primeros no constituyen sino versiones. En este sentido, no me cansaré de repetirlo, al menos hasta que caiga el anatema de anacronismo que todavía pende sobre esta página de la historia del pensamiento, el idealismo constituía el mejor método para dar cuenta de una histori-

cidad no detenida en ninguna categoría más o menos reificada (progreso, interés, egoísmo etc.), presto a captar la maleabilidad y el transformismo con que la variabilidad infinita de contenidos aparece.

Esto es, evidentemente, lo que se suele llamar: revisión idealista del marxismo, en sentido opuesto a la otra revisión, la de los años ochenta. Esta última resignada a hacer del conocimiento de la realidad social nada más que ciencia, mientras se dispone a colaborar en el seno de las instituciones del Estado, la otra denunciando que ese sentido de ciencia no es ciencia, sino categorización a priori de la realidad, provocada por el temor ante la inagotabilidad de sentido inmanente a cualquier fenómeno. La propuesta será, pues, la de volver a la ciencia del todo, a la *Wissenschaft*, a la metafísica que tiene por objetivo el abrazo con la historia, toda la historia, incluida aquella que no se deja embutir en las categorías corrientes que manejan utilitaristas, pragmáticos y positivistas en este cambio de siglo.

Croce, sin embargo, mantendrá siempre un postura cauta ante las grandes construcciones filosóficas, recurrirá a ellas cuando tenga que hacerlo, entretanto recomendará estudios sobre temas más acotados. En el fondo, postura plenamente coherente con su profundo historicismo y con la aplicación más difícil del mismo: la ejercida sobre las propias categorías de pensamiento ya en uso. De ahí la turbadora sensación de ambigüedad que se desprende de la lectura de este texto, *Filosofía della pratica* y de los otros textos políticos posteriores, los cuales, en cierto sentido, constituyen corolarios.

Texto destinado, ya desde su aparición, a no ser apreciado por nadie en su totalidad. Demasiados términos que no son, a la postre, lo que parecían ser: utilidad que no es utilitarismo, fuerza que no es violencia, ni siquiera es lo contrario de paz, individuo que no es lo contrario de universal... Auténtico laberinto al que hay que leer sin perder de vista los acontecimientos históricos (cosa que Croce no facilita), pero tampoco en paralelismo estricto. Si ningún sistema se sumerge jamás en unos hechos históricos, menos -a pesar de las muchas lecturas en sentido contrario- el de Croce, cuyo accionismo o voluntarismo no será jamás *solamente* lo invocado por los sindicalistas revolucionarios de la primera década del siglo, ni por los belicistas de 1914, ni el de

cualquier otro hecho o movimiento con el que aparezca asociado.

Aquí destaca la reconsideración de papel de la utilidad, que, sin embargo, pone el mayor cuidado en no detenerse en un contenido más menos convenido de lo que es o no es útil. Un concepto, pues, de utilidad convenido de que lo más útil es no considerar nada para siempre útil. La persecución de la utilidad es insuperable, la rehabilitación de la misma, después de los ataques religiosos o laicos, necesaria, pero nada ni nadie pueden decirnos jamás, desde fuera de la misma acción en ejecución, desde fuera de nosotros (de cada uno de los interesados) qué es útil aquí y ahora. ¿Es bueno o malo el proteccionismo? Depende de que se quiera crear riqueza a través de un tejido industrial más competitivo o de preservar la identidad cultural de la propia nación. Ni siquiera son esto los dos únicos polos entre los cuales puede tener lugar la decisión. Depende sobre todo del momento, según convenga (se decida que convenga) estimular la economía o, pongamos por caso, se considere prioritaria la identidad cultural para acometer en las mejores condiciones los retos económicos, y hasta el mismísimo liberalismo. La realidad es, en este sentido, infinitamente divisible y cada uno de sus fragmentos, provisionalmente resultantes, no sólo eso, sino, además, insondable en su profundidad.

LO INDIVIDUAL INSUPERABLE. De hecho, el carácter irreductible de lo individual -o lo que es lo mismo el carácter necesariamente ficticio (comparado a la realidad del individuo) de cualquier concepto o generalidad- resulta decisivo para la configuración del pensamiento político, no sólo de Croce, sino también de Gentile. El reto, dicho brevemente era: ¿es posible pensar la sociedad en términos que no hagan de ésta un añadido (al cual preexisten las individualidades como tales), caso del naturalismo y del positivismo, o, en sentido opuesto, un todo anterior al surgimiento mismo de las diferencias en lo histórico? Dicho en otros términos: ¿se puede pensar la sociedad y su organización, la política, de modo que el individuo no quede anulado por la inmensidad de ambas?

La cuestión es tanto menos baladí cuanto aún hoy es habitual la creencia que asocia idealismo italiano con una genuina forma de estadolatría. Para quien está convencido de ello, entre otros muchos textos, ni lo que aquí

dice Croce, acerca del carácter individual de toda ley, ni lo que dice Gentile en su gran y póstuma última obra (*Genesi e struttura della società*) acerca de la *societas in interiore hominem* opuesta a la sociedad *inter homines*,³ basta para reconocer el alto lugar en que colocaron la cuestión y la originalidad con que trataron de resolverla. Es más, para algunos constituye la prueba decisiva para demostrar como acaban los que juegan a Prometeo, es decir, los que se resisten a aceptar que entre individuo-persona y sociedad-estado la brecha es infranqueable, inefables los términos de su relación, y, por tanto, uno de los dos - podemos imaginar cual- ha de cargar con la peor parte.

Lo cierto es que antes de que cayera el talón definitivamente sobre estas cuestiones espinosas, es decir antes que los estudios sociopolíticos renunciasen a fundarse en algo así como la verdad, para pasar, no a fundarse, sino meramente a sostenerse, sobre la facticidad de la tradición, el consenso, la preferencia epocal etc., antes de todo esto, el último intento en sentido contrario, realmente ambicioso, sea el protagonizado por nuestros dos autores. Ahora bien, esto depende en esencia de un posicionamiento determinado frente a la alteridad: ni el otro es el hecho bruto insuperable frente al cual se estrellan o se desrealizan ideas y palabras (Sartre, Arendt), ni es tampoco la llave que abre la puerta de toda trascendencia y al cual me debo (Lévinas). En este sentido, Croce es taxativo, pues sostiene que la moral “no tiene ninguna particular enemistad contra mí, como para quererme sacrificar a beneficio de los otros” (Croce, 1909; 293). Es una buena muestra del carácter *mundano* del pensamiento político de Croce. Lo más alejado que uno pueda imaginar a las situaciones melodramáticas de imposible desenlace, en que no cabe sino la desaparición física del sujeto que sufre. No, nada de eso, aquí continúa la confianza depositada en el sujeto burgués que controla la situación, que impide que la sangre llegue al río o que el melodramatismo se apodere de la escena. En cierto sentido, todo tiene arreglo, y lo que no lo tiene, tampoco lo va tener a través del naturalismo, que acalla la voz del pensamiento, ni

del trascendentismo, que la aplasta. Distante de ambos, se sitúa el inmanentismo, auténtico soporte del pensamiento práctico de Croce.

En este punto, cualquiera que sea el grado de necesidad con que todo pensador italiano asume el elemento cristiano de la tradición, Croce es aquí mucho más pagano y aristotélico que cristiano, al menos si entendemos que el sacrificio y la abnegación de la propia individualidad e implicación afectiva, aun sin llegar a los extremos de un Kierkegaard, son inseparables de la experiencia cristiana más genuina. Todo esto, en cualquier caso, resulta enormemente escurridizo. Corresponde al idealismo hegeliano y como continuación, por paradójico que resulte, también al italiano, el reconocimiento del papel jugado por el cristianismo en el despertar de la subjetividad. Sin embargo lo que Croce trata de excluir de ese paso en verdad grandioso es el carácter trágico con el que se le suele asociar, lo insuperable de toda conciencia doble o infeliz. Para él, la conciliación -aunque sea en sentido relativo y siempre provisional- no sólo es posible, sino necesaria para la culminación de esa experiencia que tiene su origen remoto en el cristianismo, pero que alcanza su apogeo en la plena conciencia del historicismo moderno. En este sentido, la culminación nada excluye tanto como la conclusión. Su inmanentismo cobra así su auténtico sentido: antitrágico por naturaleza, consciente de que después de la tempestad viene la calma, preñada a su vez de nuevas tempestades. Al sabio sólo le queda observar para comprender, sabedor de que cualquier revelación acarrea nuevas sombras y nada peor, dadas las circunstancias, que sucumbir a la experiencia trágico-nihilista. Para ello, no queda más remedio, por mucho que no oculte su desprecio por un cierto nietzscheanismo a lo *dannunzio*, que recurrir a la doctrina de la voluntad en sentido radical, que no diferencia -lo cual, a partir de ahora, pasa a ser coartada metafísica denunciabile allá donde se oculte- entre intención y ejecución, agente y acción. Mantener la diferencia era tanto como mantener la causa de la mala conciencia. Nietzsche y Croce van, en ese sentido, a la raíz misma del mal. “Hacer y complacerse de aquello que uno hace, en el acto en que lo hace”.⁴ Difícilmente se puede expresar mejor la celebración de la existencia, no menos presente en nociones ya plenamente

³ GIOVANNI GENTILE, *Genesi e struttura della società* (1946), Le Lettere, Florencia. El planteamiento, sin embargo se remonta a GIOVANNI GENTILE, *I fondamenti della Filosofia del diritto* (1916), Le Lettere, Florencia, 1987.

⁴ BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica. Economia ed etica* (1909), Bibliopolis, Nápoles, 1996, p. 220.

incorporadas a la meditación filosófica tales como Dionysos, *amor fati* y eterno retorno. Sin embargo, Croce es más filósofo de la práctica que Nietzsche - de la teoría de la práctica, se entiende (apéndice 7). En este sentido, la consecuencia que extrae resulta un excelente instrumento para, por fin, descalabrar los mitos forjados en el interior del positivismo, marcados todos por el miedo ante el poder avasallador de lo histórico, frente a lo cual el positivismo se ha retirado en dirección a lo seguro y estable científico, aunque tuviese que meter seguridad y estabilidad, o apariencia de las mismas, allá donde no las hay, ni, por principio, puede haberlas. La idea aparece en la reivindicación de la economía, en tanto que elemento indispensable en la dignificación de lo útil, la cual, por otra parte, es crítica de la misma en tanto que aquejada de los males propios del positivismo, aunque bien podría valer como nuevo principio hermenéutico de la práctica totalidad del saber: "... *el prejuicio de que los hombres quieran cosas, cuando lo que realmente quieren no son cosas, sino acciones*".⁵ Si esto fuese algo más que una estrategia de comprensión, nos encontraríamos diciendo con Nietzsche que "los hombres prefieren querer la nada a no querer". Pero aquí, digámoslo una vez más, se pretende que nada ni nadie turben la ecuanimidad del sabio. Contando con esto, el inmanentismo croceano comporta:

a) La imposibilidad, en lo real y lógico, no en lo mitológico, de separar entre motivación filantrópica e interés. Éste, antes de sucumbir a una u otra degeneración -que siempre resulta de la confusión del auténtico interés *individual* con otra cosa impuesta como generalidad desde fuera: vida o interés de la especie, sociedad o Estado⁶, altruismo, formación natural, institución, dioses etc.,⁷ formas todas ellas de falsa universalidad, de mera generalidad- es para Croce patente de realismo, prueba de que la implicación va en serio y de que todo el hombre no es más que su acto. La desimplicación o desinterés exigida por el moralista (y no otro es el error de Kant) nos arrancaría del inmanentismo en nombre de una supuesta universalidad, pero, de hecho, nos arrojaría en brazos de la parcialidad inseparable de cualquier trascendentismo "Donde

se introduce la sombra de lo trascendente, cae la oscuridad"⁸ afirma, y nada garantiza que ni siquiera aquello más aparentemente universal, como los ideales políticos o religiosos, las grandes instituciones, los grandes principios éticos no puedan sucumbir a la parcialidad más extrema. Basta con desentenderse de la universalidad que sólo la plena implicación individual asegura. Por el contrario, cuando esto no se da, lo que tenemos es una tangencia más o menos circunstancial entre dos determinaciones parciales a la fuerza: el individuo y los tipos de generalidad ya aludidos (iglesia, Estado, partido etc.), fundados siempre sobre el sacrificio del anterior. De hecho, al faltar esta dimensión de universalidad, es decir cuando el individuo o el grupo se conforman a la estrechez de su ángulo de visión, cabe dudar del sentido de cualquier comportamiento. Es por no haber aceptado el carácter universal inmanente de la actitud de Bruno, pongamos por caso, que siempre cabe dudar de que su comportamiento no fuese utilitario (ino útil!) y egoísta. Esto será posible siempre que se considere el sentido de la acción como externo a la propia acción. Por eso la ética, que es volición universal inmanente, debe rechazar el sentido de la acción externo a la misma acción. "*Me resulta útil dar un paseo, significa me gusta, quiero hacerlo*".⁹ Como se ve, se trata de la lógica consecuencia, una vez que el inmanentismo abandona su viejo atavismo spinoziano naturalista y se conjuga con el nuevo historicismo triunfante.

b) Imposibilidad de separar economía y ética. Croce, sabedor del precio pagado por la marginación a la cual la filosofía - particularmente la kantiana- ha sometido a la utilidad, concentra todos sus esfuerzos para evitar ser alcanzado por aquella sentencia que dice "la ética siempre llega tarde". Se trata, ni más ni menos, de que la ética y -¿por qué no?- la política, alguna vez lleguen a tiempo. A ese efecto, el cambio habrá de producirse en el interior de los métodos de análisis: relativamente cercanos a Hegel, habrá que situar la propuesta kantiana en la magnitud de su adelanto, sí, pero también de sus límites; habrá que liberarse de las interpretaciones demasiado toscas del peso de la utilidad y, sobre todo, habrá que retomar la senda de las grandes figuras nacionales: Maquiavelo, Guicciardini y Vico. Para lo segundo, será decisiva la aporta-

⁵ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 267.

⁶ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 305.

⁷ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 296.

⁸ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 295.

⁹ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 237.

ción del idealismo: “La moralidad impera absolutamente sobre la vida... *Pero la moralidad no impera en absoluto sobre las formas y categorías del espíritu* al igual que no puede destruirse ni modificarse a sí misma, tampoco puede destruir ni modificar las otras formas espirituales, sobre las que se sostiene y a las que presupone”.¹⁰ El espíritu (concepto idealista e historicista) es más que la vida (concepto naturalista), lo posible más que lo actual. Primer presupuesto del realismo, tal como se entiende aquí. Sólo desde este presupuesto aborda Croce la ubicación de la ciencia de lo útil, *ethica inferior*, como alguna vez se la llamó, dentro del complejo juego de fuerzas en que se estructura el saber moderno. Salir airoso de esta tarea, supondría ganarle la partida al economicismo, es decir, a aquello en que la reflexión económica ha quedado reducida tras la presión positivista. Una vez más es, en mi opinión, Aristóteles quien echa una mano para escapar de las estrecheces de cierta modernidad.

Ante todo, lo que interesa a Croce es cortar el paso al mito de la indiferencia consustancial a los más altos contenidos especulativos: “Acciones indiferentes no subsisten ni para la economía ni para la moral”. El mito que sostiene la realidad de aquéllas sólo se tiene en pie para quien sigue creyendo en las viejas dicotomías tradicionales pensamiento-acción, hombre-situación, proyecto-actuación... sólo éste puede seguir sosteniendo la existencia de un sujeto que, sólo desde la indiferencia, desde la absoluta desimplicación afectiva, puede aspirar a las cotas más altas de moralidad. Esto, sin embargo, no es más que una variante de alma bella o de ascetismo, al cual llama “misticismo de lo práctico” y que caracteriza como “pensamiento inexpresado e inexpresable”.¹¹ La alternativa -conviene tenerlo en cuenta para no confundir los conceptos de utilidad y placer en Croce con aquello otro a los que se les suele asociar- no tiene propiamente contenido, no hay un opuesto al que dirigirse en busca de consuelo, cualquier contenido es firme candidato a recaer en el fijismo, cosismo o utilitarismo... justamente por no haber pensado la utilidad. Aun así, quien más ases tuvo en su mano para haber propiciado un giro radical fue Kant. De hecho, sentó la condición para que el asunto -el re-

chazo de toda ética material- se aclarase y, con todo, no consiguió evitar la recaída. Su error estriba en creer que la sola forma de evitar el utilitarismo pasa necesariamente por el rigorismo, sin advertir que las máximas mismas del rigorismo pueden convertirse también en utilitarias. Hay quien disfruta regateando y hay quien lo hace exhibiendo riqueza, hay quien se conforma con los pequeños placeres cotidianos y quien no experimenta placer sino imponiéndose grandes metas, que a menudo implican dolor. ¿Quién, sin embargo, podría decir en uno u otro caso hasta dónde el interés y a partir de dónde la máxima? La ética kantiana, por el contrario, no atiende a la complejidad de la situación, mientras postula una artificiosa barrera divisoria entre lo hipotético y lo categórico. Prudencia, felicidad, fortaleza ¿caen dentro de lo primero o de lo segundo? O, suponiendo que caigan dentro de lo segundo -el problema se reproduce- ¿lo hacen al modo técnico sustentados sobre la habilidad (problemático), o, pragmático sobre la prudencia (asertórico)? ¿Quién, entonces, en este último caso, estará en condiciones de distinguir la felicidad de cualquier otro *condicionado* atrapado en una red de causas y efectos? ¿y lo que queda puede seguir llamándose felicidad? Cuando Aristóteles se cuida de diferenciar entre la prudencia y aquellas otras cualidades (a las que aquella necesita, pero que, a su vez, supera) no parece afectado por las aporías que, en cambio, se precipitan sobre Kant. Allí parece que la relación jerárquica entre destreza (1144a), buen tino, agudeza (1142b) y prudencia esté garantizada, así como la entidad de lo que es medio y de lo que es fin. La razón es que Kant, en el fondo, confía en la existencia de un *homo noumenon*, respecto al cual, prudencia, felicidad etc. son accidentes. Esta entidad, el hombre como cosa en sí, avala la reincorporación de dos aparentes contrarios: la del hombre trascendente y la del hombre calculador. El primero no es sino el sustrato de estos dos últimos. Salta a la vista que el hombre calculador es, a su vez, la entidad metafísica sobre la que se construye la economía. A pesar de su aparente mundanidad, la reducción del hombre al cálculo, contiene los rasgos propios (ahistoricismo, naturalismo, determinismo) de la peor metafísica. Así, si el trascendentismo nace de una falta de ambición en Kant respecto a la solución del problema que él mismo desvela, la reducción de las motivaciones a interés o cálculo hay que achacarla a

¹⁰ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 250.

¹¹ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 249.

científicos sociales, notables por otra parte, como Pareto, acusado de “tratar los hechos sin piedad, mutilándolos, desmenuzándolos”¹². La auténtica reacción contra el mito del sujeto aparte de su propia manifestación es... “el hombre real” que “en el momento en que goza tiene ante sí sólo el propio goce y, en el momento en que sufre, sólo el propio dolor: el pasado es pasado y la vida no se configura como la contabilidad de ingresos y gastos de una empresa comercial”.¹³ Se trata de una declaración casi actualista, años antes de que la doctrina de Gentile, al menos conscientemente, se articule. Es otra prueba más de que ambos autores hicieron de la relación entre economía y ética, y su solución, la médula de la reflexión política, sin resignarse a las soluciones más o menos “separatistas” que la práctica totalidad de modelos económicos suponía. En cualquier caso, el problema no sobrevivirá al segundo conflicto mundial. Después de éste, la separación volverá a su hegemonía indiscutida, hasta el casi total olvido del momento en que más ardua fue la polémica.

LA ÉTICA COMO VOLICIÓN INDIVIDUAL. Quizás la consecuencia más vistosa de este inmanentismo riguroso la constituya la preponderancia que toma la determinación de lo propiamente individual, lo más real y, a su vez, lo más inaprehensible. Nada por tanto que tenga que ver con una formulación empirista del problema. El empirismo puede ser tan contemplativista como alguno de sus supuestos adversarios y su modelo el sabio intelectual, en sentido distinto al que Croce quiso representar. Aquí, por el contrario, nos las tenemos con el hombre activo que sólo en su acción, progresivamente, se conoce, nunca de forma previa o anticipada. Determinar lo propiamente individual no es, pues, dar con ninguna entidad fija, sino con una entidad que sólo desvela lo que es a través de su movimiento. Así, al adoptar Croce una antropología del primado de la voluntad, madurada a lo largo del siglo XIX, desde el idealismo hasta Schopenhauer y Nietzsche, nos encontramos con que ya es, de por sí, un auténtico problema la determinación, propiamente individual, de lo que uno quiere,¹⁴ frente a aquello otro

que sólo cree querer. Porque el problema de la voluntad es inexistente al margen del conflicto de voluntades, dentro del sujeto y fuera de él, en la dimensión intersubjetiva. Vivir es, justamente, progresar en la determinación de nuevas individualidades que, apenas han mostrado su rostro, vuelven a ser abstractas, abriendo camino a otras nuevas que ya apuntan, inquietantes, desde el horizonte. Es en este sentido, que toda ética que no quiera caer en el edificantismo, tiene como prioridad no, claro está, el enunciado de ideales más o menos inalcanzables, sino una actitud humilde, casi religiosa, frente al infinito e incesante desplegarse de lo real, siempre tras el matiz que exige la palabra justa, consciente de la breve vigencia de la misma, pero a su vez, de su irrenunciabilidad. Realismo, en definitiva, que se rehace y regenera sólo a través de los retos que le pone su profunda conciencia de historicidad. Este será siempre un punto de conflicto con Kant. Lo cual no deja de constituir una paradoja: El filósofo de la voluntad de principios del siglo XX, apoyándose en Fichte y Hegel, para evitar que quien había, a finales del XVIII, asentado de una vez por todas, la autonomía de la voluntad, le hiciese perder pie en un mar de imperativos que, lo pretendan o no, siempre acaban empujando hacia la decepción ante lo únicamente real. Se diría que lo dicho por Nietzsche acerca de Kant ha calado en Croce: sólo se trataba de lo de siempre, el viejo Dios, el viejo dualismo... A su modo: Kant está obligado a restablecer el utilitarismo, sólo que en clave teológica. A nadie nos sorprende ya a estas alturas que exista un utilitarismo teológico, que, en ocasiones, adopta la forma del rigorismo.¹⁵ En un punto, sin embargo, Croce coincide con Kant: en la imposibilidad de determinar qué sea la *ecceitas*, la individualidad, la determinación de cosas tales como el bienestar, la utilidad y la felicidad, aunque esto no lo autorice a negarles el derecho a ejercer de imperativos categóricos.¹⁶ Más adelante sostiene: “Eso no lo liberaba de la necesidad de determinar el sumo bien que no se agota en ningún objeto particular, o sea,

Le Lettere, Florencia, 1987, p.110. “La dura escuela de la vida es este aprender a querer, transformarse en querer siempre más universal, despojándose, una y otra vez, de la forma que, no siendo suficientemente universal, respecto a la que le revela su insuficiencia, es relativamente particular”.

¹⁵ BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, p. 279.

¹⁶ BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, p. 207.

¹² BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, p. 288.

¹³ BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, p. 267.

¹⁴ Gentile lo expresó de manera bellísima en GIOVANNI GENTILE, *I fondamenti della filosofia del diritto* (1916),

de determinar el universal”.¹⁷ Kant, pues, según Croce, ha retrocedido ante la infinitud de la tarea, el esfuerzo inacabable de individuación, ha preferido el refugio de la tradición a las inclemencias de la historia. Resulta claro que, independientemente de lo apropiado de la crítica de Croce a Kant -dado que el debate ético entre kantianos y hegelianos tiene todos los visos de haber trascendido su aspecto polémico para haberse convertido en eje de toda la filosofía moderna- lo que se pretende es resaltar la dificultad inherente, epistemológica y existencial, en toda individuación, desde la certeza de que el abandono de la misma aún menos evita *la caída en la oscuridad*, es más: ella constituye el único freno contra la huida hacia lo trascendente.

Con motivo de la severa crítica dirigida a las distinciones habituales en el derecho -público y privado, civil y penal, nacional e internacional, ley y decreto-, Croce dice algo absolutamente decisivo en lo que es una desacralización del poder que no devenga, a su vez, en representación mecanicista del mismo: “Aquel supremo poder no tiene sede ciertamente en un superindividuo que domine a los individuos, sino en los propios individuos, y si así es, vale tanto cuanto valen y pueden los individuos que lo forman”.¹⁸ Quién sabe si no se esconderá aquí alguna de las razones de los que ven en Croce un anacronismo. Para salvar la humanidad en la relación entre individuo y Estado (o ley, institución etc.), lo primero es comprenderles como individuos, que se encuentran entre sí en una relación de *fuerza*, pero a los cuales ésta no les viene impuesta desde arriba, sino emanada de su propia esencia. De no ser así, la representación del poder resulta irreal, mitificadora, al igual que la propia capacidad de quien, aun sin romper con él, ha de mantener una relación tensa y dialéctica. Si ya hemos visto como Gentile para su concepto de sociedad, Croce para el suyo de ley recurren a la interioridad, desde una perspectiva bien lejana a las tendencias más mayoritarias en el interior de las disciplinas que estudian estos conceptos, ahora estamos en condiciones de reconocer lo que constituye la auténtica culminación de la exigencia individualizadora del inmanentismo: “... el carácter de la socialidad no es esencial al concepto de ley... las solas leyes que realmente existen, son

las individuales”.¹⁹ Llamar utópica, al menos en este punto, la pretensión de la vertiente política del idealismo italiano, es decir una obviedad. Ni siquiera a sus representantes máximos les debió pasar inadvertido. El problema no es ese, sino aquel otro que surge cuando esta aspiración resulta completamente dejada a un lado. Podría formularse así: ¿qué pasa cuando el individuo no ve ni al Estado ni a la Ley como *suyos* y se comporta, por el contrario, como una entidad de fuerza neutralizada frente a otra, que basa su prestigio en una supuesta neutralidad que no entiende de fuerzas? Sucede entonces, ni más ni menos, que se dan todos los mecanismos para que la ficción continúe, eterno juego del escondite entre el individuo y los diversos otros. Sin duda, este es el punto de máximo atrevimiento en lo que hubiese podido ser aportación del idealismo italiano al pensamiento político, aun a pesar de las discrepancias, en conceptos importantes tales como el de Estado ético, en boca de sus dos representantes más conocidos. Hablo en condicional porque soy perfectamente consciente del descrédito que sufren, desde hace décadas, algunos conceptos referentes a la compleja relación que une al individuo con el Estado y hasta de su mecánica y acrítica adscripción a la temática propia de los fascismos. Parece no importar si después nadie se molesta en disimular, en política internacional, que la fuerza es lo que rige las relaciones entre los estados o que, en política nacional, en según qué cuestiones, los intereses nacionales deben quedar por encima de las luchas de los estamentos civiles. Aun así, basta con que uno intente pasar de este nivel más o menos implícito a otro más explícito para que no tarde en recibir un alud de críticas. Suele ocurrir entre los críticos de Croce: primero le exigen mayor arraigo en la realidad y en la historia y, cuando lo hace, lo acusan de impenitente conservadurismo o reacción. Sin embargo, el interés que hoy puedan presentar los escritos políticos de Croce está precisamente aquí: en que no rehuyen la tematización, la elevación a ciencia y a discurso, de ciertas ideas *duras* y hasta repugnantes para el gusto actual -asentado, sin haberla fundamentado i eso es lo grave!, en la preferencia por la democracia, el humanitarismo, el pacifismo y demás- desde la profunda convicción de que estas ideas no pueden sostenerse sobre

¹⁷ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 309.

¹⁸ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 324.

¹⁹ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 322.

la mera invocación sin recurrir al saber. Si algo mueve la reflexión de Croce es la certeza de que el conocimiento de la realidad, siempre provisional y en perpetua formación, nunca puede ser perjudicial. Por ello, no resultan adecuados a este fin ni el optimismo ni el pesimismo, actitudes ambas derivadas de la aceptación del hombre como entidad calculadora,²⁰ que no es precisamente la actitud del sabio, seguro de que antes de cualquier cálculo están la voluntad y la acción. Tampoco, obviamente, el resultado será ni una metafísica del poder, por mucho que alguna de las voces más apreciadas por Croce empujen en esta dirección, ni una ciencia de la política que a duras penas oculta el carácter meramente empírico de sus leyes. Ambas marginarían a la historicidad que crea individualidades nunca del todo subsumibles en una generalidad. Y además mantendrían en la penumbra el hecho de que todo en definitiva responde a una voluntad. No queda más que la apuesta del sabio que, una vez concluido lo que podía decir como sistema, se debate con hechos históricos, teorías, actualidades, eso sí: con una mirada propia. Sin duda, la armonización entre el sabio y su historicismo constituye un problema. De ahí viene en parte, la fama de conservador que a Croce se le atribuye. Quizás sea cierta, pero eso no quita que pocos serían los conservadores actuales que aceptarían no ya el contenido, sino la misma reapertura del debate acerca de alguna de las ideas que ya hemos mencionado. En ese sentido, se trata de un pensamiento condenado a no influir, inactual por antonomasia. También podría ser que el historicismo, que tan brillantemente fundamentó, hubiese triunfado tanto que habría desbancado al *sabio* su anfitrión y, con él, la influencia del creador de ambos. Por último, nadie puede excluir completamente que la incompatibilidad entre ambos fuese inevitable. En este caso, no tendríamos más que un cierto liberalismo *-esnobismo liberal* lo llamó Elena Croce- forzado a desaparecer ante los avatares del siglo XX y herido de muerte desde 1914. Como quiera que fuere, dentro de este inmanentismo, sólo nos queda abordar alguno de los matices de la casi imposible relación entre una actitud aún clásica -la del sabio- y un mundo -el de la sociedad de masas- que poco atiende su mensaje.

El sabio, no cabe duda, se moldea sobre la perentoriedad de algunos valores, como mínimo propio de la sabiduría: la imparcialidad, la temperancia, vigentes todavía cuando la persuasión del devenir, tan propia de nuestro tiempo, ya se ha abierto camino. De hecho, constituye un problema comprender por qué, la fuerza del devenir -o de la fe en el mismo- por un tiempo, respeta una figura del pasado. No pensemos, sin embargo, que el sabio, tal como Croce lo concibe, sea un anacronismo. Bien al contrario, pues hace todo lo posible para que dé la talla ante las nuevas circunstancias. Más aún: lo presenta como la única forma sensata de adentrarse en el hecho político, sin sucumbir ni al entusiasmo, ni a la desesperación, ni al partidismo, ni a las letanías propias de quien astutamente se limita a defender su parte. Hace falta saber. Ni diálogos, ni pactos, ni consenso alguno pueden sustituir el imperativo que todo hombre tiene de ser sabio. Es como si, antes de hablar de democracia política, fuese imprescindible reconocer de una vez por todas que el saber no encierra misterio, nada hay más democrático que él, nada mejor para fundamentar cualquier régimen político sobre bases firmes. Sólo desde la convicción de que el proceder del otro no tiene secretos, que es en esencia igual que el mío, tiene sentido hablar de régimen político racional. Desde luego, hoy no constituye una moda no partir del carácter inevitable del supuesto democrático. En el tiempo y en el ámbito desde el que Croce habla, era algo bastante más habitual. Tampoco Weber cantó nunca las excelencias de la democracia más allá del carácter instrumental de la misma para resolver ciertos problemas, quedando, en cualquier caso, desde su jerarquía, siempre por debajo del valor de su destinataria: la nación. Además, a nadie se le escapa hasta que punto la historia del liberalismo no coincide necesariamente, ni mucho menos, con la de la democracia. Antes de 1945, por una vez que los respectivos desarrollos se acompañaron, fueron muchas las ocasiones en que la relación resultó auténticamente conflictiva. No fueron pocos los liberales que a nada temieron tanto como al combinado de democracia y sociedad de masas, sobre todo, porque temían, y no les faltaban razones, que sus propios valores de laicismo, culto a la belleza, desapasionamiento hacia cualquier ideal económico y político, a la vez que conocimiento y diálogo con todos, se vie-

²⁰ BENEDETTO CROCE, *Filosofía della pratica*, p. 268.

sen en breve literalmente barridos de la escena, ante la avalancha de consumidores nada dispuestos a tolerar la existencia de *notables*, aunque los notables hubiesen dado más de una prueba de su apertura y hasta solidaridad. Cuando leemos: "... porque el hombre no es, según se cree falsamente, consumidor de placeres, sino creador de vida; y le repugna la idea de rehacer lo ya hecho, de volver a recorrer el pasado, aunque esto no fuese más que un todo de placer, dado que él aspira siempre sólo al porvenir",²¹ hay algo más que un distanciamiento respecto a un concepto estrecho de utilidad que es, precisamente, aquel sobre el cual se levanta la economía como ciencia positiva moderna, sino también una denuncia del anacronismo tanto de quien corta el traje de consumidor, como de quien lo luce. Ni uno ni otro han apreciado lo que significan primado de la voluntad e historicismo. En cierto sentido, hacen como que no ven lo que es el fenómeno esencial de todo el mundo moderno. En sentido bien diferente, el sabio lo ve y se somete a un proceso de metamorfosis que, aun adaptándose a las nuevas exigencias, evita la ruptura brusca con el pasado, quizás porque intuye que toda ruptura o revolución sólo lleva a lo viejo malo, porque disfrazado de nuevo. Su apuesta es entonces la del realismo a ultranza, precisamente para evitar el escepticismo, la extrema confusión, la noche en que todos los gatos son pardos - el mejor regalo para sus lectores de ayer y de hoy. Su praxismo, a diferencia del de Gentile, no tiene como fin el compromiso, sino la alerta:

Pero las conversiones intensivas son catástrofes, las cuales, como las revoluciones en los pueblos, suceden cuando la revolución continuada se ve impedida. Aun sin esta solemnidad propia de la conversión, el hombre sabio se convierte y renueva a cada instante y con el *memorae novissima* se mantiene en lo contingente en contacto con lo eterno. Sabe que debe amar las cosas y las criaturas una a una en su individualidad, porque quien no ama así no es ni bueno ni malo, ni siquiera es hombre. Querrá, según sus actitudes personales y las condiciones particulares en que se encuentra la fama literaria, el dominio político, el matrimonio. Las querrá no queriéndolas; las querrá no por sí mismas, sino por lo que contienen de universal y constante, las amaré en Dios, pronto a abandonarlas tan pronto como las haya abandonado su contenido ideal. Las querrá en serio, ardientemente, por sí mismas; pero sólo cuando su sí mismo sea "el otro de sí mismo". Ninguna cosa ni ninguna criatura tienen un valor incondicional, el cual sólo compete a lo que no es ni cosa ni criatura.²²

Croce descubre aquí la práctica totalidad de sus cartas, pero también la vulnerabilidad de su pensamiento como referente práctico. Fracasaré en lo que era su máxima ambición. Pondrá a disposición de todos la claves para la comprensión del comportamiento político, pero lo hará de tal forma que sus potenciales beneficiarios no dejarán de perdonarse, a causa de la admonición, ni uno solo de los entusiasmos o arrebatos a aquél asociados. A veces, ni él se servirá de sí mismo, su prosaísmo no resultará del gusto de los tiempos. Eso explica que, llegados al verano del 14 o, para Italia, a la primavera del 15, quienes lo habían conocido seis años antes, retengan, de forma más o menos inconsciente, su reivindicación del carácter *real* de la fuerza, frente a ilusiones racionalistas o naturalistas, pero, en cambio, olviden la segunda parte de la lección: la prudencia antes de tomar partido y, si acaso una vez tomado, la necesidad de ir pensando, desde el primer momento, en su superación, en el día después. En las mismas *Pagine sulla guerra* resulta patente el conflicto. En cierto sentido, era el destino que aguardaba a una generación de intelectuales europeos, próximos a la treintena alrededor de 1900.

Se trataba pues de perfeccionar el instrumento epistemológico de siempre para ponerlo a la altura de la necesidad de los tiempos. Lo que saldrá, por el contrario, un instrumento ya muerto disfrazado de vivo, con el acuerdo tácito de no incurrir en indiscreciones. Recordar lo menos posible que el poder se basa en la fuerza, y que nada es eterno. No es que nadie crea lo contrario, es que es mejor no recordarlo, aunque, de hecho, se dé. El olvido es imprescindible para que todo mantenga al menos su apariencia de normalidad. En este estado de cosas, este modelo de "sabio serio" resulta una provocación. Es como si aquel a quienes muchos consideraban ideólogo fundamental del praxismo contemporáneo, en el último momento, se echase atrás e insistiese en mantener la cabeza sobre los hombros, mientras habla de seriedad. Cuando clarifique lo que entiende por este término, ya no cabrán dudas: el mundo es heracliteano, sólo que para ser tal y comprenderse como tal precisa del sabio que lo registra, pues éste otra cosa no es sino aquel dotado de fuerza suficiente para contemplar este

²¹ BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, p. 268.

²² BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, pp. 223-4.

perpetuo devenir sin desfallecer. La postura conservadora es aquella que con más serenidad asiste al espectáculo del eterno devenir y con más contundencia rechaza al diletante:

Si es hombre serio, si no quiere y deja de querer a cada momento, si no presenta en su ámbito propio coincidencia plena con aquellos pueblos que cambian a mitad de Noviembre las leyes puestas en Octubre y van de reforma en reforma, de revolución en revolución, examinará la situación en la cual se encuentra, reconociendo, por ejemplo, que el deseo que le ha surgido en el ánimo, es veleidad que no responde a su verdadera vocación...²³

En el fondo, sin embargo, el conservadurismo no elitario o cultural, sino el político y real, resultará, a la postre, tan "historicista" y voluble, o más, que su opuesto "progresista" y, llegado el caso, tan amigo de revoluciones. La fe acrítica de que todo tiene que cambiar, aunque no sepamos de dónde ni hacia qué, supuesto fundamental de la sociedad tecnocrática de masas, se encargará de dejar sin lugar tanto a este conservadurismo propio de Croce, como a cierto progresismo más testimonial que directamente práctico-político. En ambos casos, se trataba de posturas aristocráticas, convencidas de no haber de rendir cuentas a nadie más que a la propia conciencia, al menos en primera instancia.

LA CRÍTICA DEL LEGALISMO. Antes de entrar en algunas de las vicisitudes históricas en las cuales el pensamiento político de Croce tomará cuerpo y concretará lo dicho en *Filosofia della pratica*, conviene detenerse en algunos aspectos de su posición frente al Derecho, en definitiva, regla del juego en que se desenvuelve la política. Es de esperar que el suyo no sea el discurso de un especialista jurídico, y él es perfectamente consciente de ello, pues tanto o más que las interioridades del Derecho, le preocupan sus márgenes, aquello que razonablemente queda fuera de él, aunque tampoco quepa esperar necesariamente una relación de hostilidad. Su actitud, al igual que la del lampedusiano Príncipe de Salina, es la propia de un representante de la clase dirigente del viejo orden, que mira con desdén las ansias regeneracionistas de los representantes del nuevo. Quien por linaje ha formado parte desde siempre de los que conocen los entresijos del

poder, no pueden tomarse en serio a quienes pretenden sustituirles. En cualquier caso, sabe que será más fácil que les sustituyan a ellos que no cambiar las reglas propias del quehacer político. Su voluntarismo e ilusión resultan particularmente ingenuos al respecto y, sobre todo, políticamente perjudiciales, en tanto que alargan el tiempo de la ignorancia. Ésta, a su vez, se ve reforzada con los mitos posteriores al 89: igualitarismo, humanitarismo, tecnicismo. La supuesta objetividad o neutralidad del Derecho, aún con raíces muy anteriores, se incluye entre estos mitos.

Partiendo del voluntarismo-historicismo, característico de todo el pensamiento croceano, es evidente que no se puede adscribir a lo que llama un legalismo, es decir, a una absoluta justificación del derecho por sí mismo, ni a una confianza última en las distinciones que se suelen operar en su interior, ni menos a una estricta separación respecto a la moral, ni, por último, desentenderse de lo que sucede en las fronteras entre uno y otra: lo lícito. Desde luego, su *distincionismo* no lo sitúa entre aquellos que confunden distinciones a efectos de comprensión con distinciones reales, y que respiran tranquilos después de haberlas reconocido, persuadidos de haberse apropiado de un trozo de vida. Todo ello no le conduce, precisamente, al bando opuesto, a la negación de las distinciones. Un conservador no puede dar la espalda a lo que, después de todo, a lo largo de los siglos ha mantenido su diferencia. Su actitud será la habitual: comprender, prescindir de ciertos anacronismos y tosquedades, aportar su granito a lo que es un proceso sin final, pero que, en cualquier caso exige soluciones puntuales que no admiten dilación. En realidad, al gran debate entre derecho, moral y política, tiene poco que aportar en positivo, ni su discurso supone la clave para que se cierre de una vez, pero lo que dice no es nada desdeñable. Se trata de una invitación al abandono de cualquier fundamentación de la ley, iusnaturalista o positivista, que no sea el de la pura voluntad, y, a su vez, al abandono de cualquier certeza de amparo en lo que es puro carácter abstracto y general de la misma - lo cual no significa desprestigio para la ley, sino recordatorio del carácter necesariamente limitado de la misma.²⁴ Dicho en

²³ BENEDETTO CROCE, *Filosofia della pratica*, pp. 321-2.

²⁴ Al respecto, resulta paradigmática la crítica no tanto al derecho internacional, como a las esperanzas depositadas en la capacidad del mismo: "no hay cosa más necia que esperar del derecho la abolición de la

otros términos: ninguna ley exime de la decisión moral que acompaña a cada caso concreto subsumible bajo aquélla. Para reconocer el puesto de la moralidad y garantizar su relación con la ley, se necesita no sólo mantener la distinción entre ambas, sino disipar la ilusión de que la ley puede adelantarse a todos los casos de la moral y, con ello, conceder vacaciones a la conciencia individual de responsabilidad. Ésta, a su vez -caso de triunfar la estrategia del legalismo- puede refugiarse en lo moralmente indiferente -que el legalismo, paradójicamente, promueve y consiente- en que puede justificarse cualquier cosa, según se sucedan las etapas históricas. En este sentido, la lectura de Croce puede constituir un buen antídoto contra el desazón que los transformismos ideológicos y políticos nos puedan deparar. No es que al margen, y a pesar del legalismo, exista la hipocresía, es que la ilusión legalista la refuerza y la adapta a las exigencias de la civilización moderna. Desde esta perspectiva, Croce puede leerse como representante de un tiempo en que la política estuvo mucho más cerca que en tiempos posteriores de reconocer su alma cínica y -quién sabe- sólo desde esa auténtica *opus nigrum*, iniciar el camino de su reconstrucción. Siempre habrá que agradecerles a Mussolini y a Hitler su detención del curso de la historia, ofreciendo la coartada para que el bando contrario recompusiera sus mitos. Desde ese punto de vista, creo erróneo hacer de Croce, ni que sea parcialmente, un pensador protofascista, precisamente porque el fascismo corta de raíz el proceso de desvelamiento del prosaísmo político y lo sustituye, otra vez, por la épica, provocando en el bando opuesto un movimiento similar que, entre otros, alimentó, mucho más de lo que hubiera debido, el mito de la Unión soviética.

Las dos grandes imposturas ocasionadas por el legalismo en la modernidad son lo que Croce llama respectivamente *jesuitismo* y *masonismo*. Con estos términos, más o menos afortunados, no se pretende aludir a unos determinados personajes o comportamientos históricos, sino a unas actitudes que el imaginario popular les asocia. El segundo coherente con la implacable crítica a la ilusión generada por el igualitarismo y democratismo dieciochesco. Hora de cotejar sus ideas con sus

resultados. Empeñarse en ignorar que el derecho y la práctica política son fuerza no ha eliminado ni la desigualdad ni la lucha de los grupos y estamentos por el poder. Si acaso, los ha velado y ha provisto a los vencedores de una buena conciencia, protegida contra las dudas que en su interior aún pudiesen surgir en tanto que “sabía” (apéndice 8). Esta coartada concienzalista es lo que comparte con el jesuitismo. Con este término entiende el conjunto de prácticas racionalistas e intelectualistas con el que uno se puede perdonar todas sus faltas y, si hiciese falta, porque las circunstancias lo exigiesen, también lo contrario de las mismas. Desde esta caricatura de legalidad, cualquier malabarismo intelectual es válido. En ambos casos, lo que se critica es una especie de certeza eclesial de que todo lo que pueda avenir, tiene anticipadamente una respuesta, un modo de acogida, en el canon de la propia institución. En realidad, se desentienden de cualquier novedad y de cualquier singularidad, a poco que les plantee una mínima duda. Desde este punto de vista, la obra de Croce puede leerse como preventivo contra todas las ilusiones engañosas surgidas del interior de la modernidad. Estas ilusiones no son privativas de ningún credo ni de ningún partido políticos, ni de ninguna forma de Estado. Todos pueden sucumbir a ellas y no cabe esperar grandes vuelcos en su comportamiento, aunque, en virtud de la propia coherencia de este pensamiento, tampoco hay que excluirlos. Lo más razonable de todas formas, y sobre todo: lo único que está en nuestras manos, consiste en aumentar y mejorar los instrumentos para advertir cuanto antes la presencia de estas ilusiones. A la postre, pues, puesto en la disyuntiva entre el hacer y el saber, Croce opta por el saber, no porque desconozca el ímpetu de la acción, sino porque sabe que ésta, en cierto modo, viene sola.

Jesuitismo y masonismo no son sino las últimas estrategias para persuadir de la existencia de un saber suprahistórico y, en cuanto tales, en lo que tienen de nietzscheano *espíritu de la pesadez*, siempre pueden renacer en el interior de cualquier institución, iglesia, partido, clase etc.. Por eso, Croce tampoco puede estar con los *moralistas* (los defensores de una moralidad separada del Derecho, aunque su fin sea constituirse en paradigma de aquél), cualesquiera que sean las intenciones de éstos, sabe que su auténtico rol les lleva a dejar vía libre a cualquier inmoralidad, o a

guerra” en BENEDETTO CROCE, *L'Italia dal 1915 al 1919. Pagine sulla guerra* (1919), Laterza, Bari, 1965, p. 120.

sucumbir impotentes ante su presencia. Aunque, a decir verdad, ninguna adhesión ni distancia tiene en Croce un marcado carácter pasional, a no ser, paradójicamente, su defensa, siguiendo a Vico y a Hegel, del papel del componente pasional en los hechos históricos y políticos. Así, en un prodigio de fidelidad a la propia doctrina -que a nada invita a tanto como a no confundir concepto general con realidad singular- expone que ni su jesuitismo ni su masonismo pueden, sin más explicar la conducta, en muchos casos ejemplar, de tal o cual jesuita o de tal o cual masón. Al igual que Aristóteles o que Jacobi, le preocupa tanto o más que el enunciado general de la ley la corrección ecuaníme de la misma en su aplicación concreta. Lo que teme es la exigencia de adhesión sin paliativos y lo que la hace posible: la conciencia débil que vende su espíritu de crítica a cambio de asegurar su protección.

Esta crítica tanto a las ilusiones legalistas como a las moralistas es, de hecho, el primer paso hacia una concepción del Estado no trabada por cortapisas legalistas, cuyo solo enunciado a muchos hace ya temer lo peor, es decir: la confinación del Derecho a la arbitrariedad en las decisiones del Estado. Desde luego, nadie puede negar que éste no pueda ser el desenlace final de la asunto, pero tampoco tiene por qué ser el objetivo explícito, ni la deducción necesaria dadas las premisas del pensamiento croceano. Por lo pronto, hay algo grande en negarse a pensar la política en términos píos, tranquilizadores, desde la seguridad otorgada por lo fijado en los códigos de la tradición. De un mundo del que se ha exiliado toda estabilidad y definitividad, se han de excluir también las visiones estables y definitivas del hecho político. Constituiría un error imperdonable, en un mundo en que la mentalidad, la industrialización, las migraciones urbanas y, sobre todo, la continua expansión económica, impiden cualquier estabilidad, hacer como que no se ve y continuar con un discurso político ensalzador de modelos eternos. En dirección opuesta, hay en Croce una apuesta fuerte de ganar para la ciencia y para la racionalidad no sólo la esencia, sino también el acontecimiento diario de lo político, de rescatarlo de las fauces de lo innumerable, de vencer la impotencia que suele seguir a su contemplación. Por ejemplo, cuando el ideal democrático -en sí mismo ni mejor ni peor que otros y, en cualquier caso, actual y sólo por eso ya "mejor"- sea invocado hasta la ex-

tenuación, cuidando de que formalmente no interfiera ni con las grandes empresas comerciales ni con las políticas, provocará una popular asociación entre democracia y plutocracia, hoy olvidada, al menos como reclamo propagandístico, pero sin la cual no se explica no sólo el "fascismo rojo", sino el trasvase de estos "izquierdistas" a los partidos comunistas de la resistencia y de la posguerra, ni tampoco los extraños comportamientos en el interior de estos últimos, en abierta contradicción con sus "principios", referentes sobre todo al nacionalismo.²⁵ Es, pues, un resultado del empeño en mantener en su forma "estable" e incontaminada el ideal democrático. Obviamente, es muy probable que en las naciones "plutócratas", el tema fuese irrelevante, pero las que no podían ser ni se sentían tal cosa, en algunos de sus círculos, voces de prestigio se alzaron contra el monstruo bifronte, plutócrata y democrático *a la vez*. En realidad, nuestro tiempo no ha hecho más que eliminar el adverbio o sustituirlo por otro: podemos construir la democracia *aunque* haya plutocracia. Ha dejado de preocuparnos lo que décadas atrás llevó a una parte de la opinión pública a las trincheras.

Ni a Croce ni a su época le fueron concedidos ese pacto del que nosotros disfrutamos. Por eso, tanto cabe imaginar que su tiempo se ha cerrado para siempre, como que el equilibrio del nuestro es más frágil de lo que parece y aún aguarda la reapertura de sus heridas. Con todo, no nos engañemos: es muy difícil que nuestro tiempo dialogue con Croce, demasiadas las barreras que se interponen. Por una parte su localismo, especialmente su apego al *risorgimento*, tan lejano visto desde otras tradiciones culturales, por otra sus anacronismos: su relativa indiferencia ante las formas de estado, su tibieza, cuando no adhesión, ante el imperialismo o el colonialismo.²⁶ Aún más que todo ello: esa posición de pasio-

²⁵ Entre las obras que, recientemente, han abordado la cuestión con otra perspectiva que deja ya atrás, parcialmente, las de la larga postguerra: PAOLO BUCHIGNANI, *Fascisti rossi, da Salò al PCI, la storia sconosciuta di una migrazione politica 1943-50*, Mondadori, Milán, 1998; GIUSEPPE PARLATO, *La sinistra fascista*, Il Mulino, Boloña, 2000.

²⁶ No deja de ser significativo que, con motivo de la crisis internacional ocasionada por la invasión de Etiopía, Croce, diez años después de la firma del manifiesto y en respuesta al requerimiento mussoliniano de alianzas matrimoniales para sufragar los gastos, entregase su medalla de senador. En ALAISTAIR HAMILTON *La ilusión del fascismo*, Caralt, Barcelonnet, 1973.

nalidad contenida ante lo político, que no es indiferencia, cosa que se avendría bastante bien con el gusto actual, pero que menos es entusiasmo, tan propio de autores y épocas cuya voz tiene un lugar reservado en las páginas de la historia y de la filosofía políticas. Quizás estemos todavía demasiado cerca de él y no haya mucho que interpretar, su claridad demasiado meridiana, su tono tan sensato, aun estando en desacuerdo, que no quepa sino esperar una nueva oportunidad histórica en que la separación entre política y pensamiento político no sea tan absoluta. De ese modo, no sólo admite ser leído como el sabio consejero que pretendió ser, sino extraer de él las consecuencias más imperecederas de su pensamiento.

Apéndice:

1.- Los textos de la célebre polémica de Croce con Luigi Einaudi sobre liberalismo y *liberismo* se encuentran hoy recogidos en el volumen *Liberismo e liberalismo*. En otro orden de cosas, en su escrito todavía cercano 'Libertà e política' (en VV.AA, *Per Croce: etica, estetica e politica*, ed. de Bruno R., Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1995) Corrado Ocone ha intentado defender el liberalismo croceano de ataques en la memoria de todos, como el que le propinó en 1955 Norberto Bobbio (en contraste con otros escritos posteriores que citaremos más adelante) o el más reciente de Bedeschi. Bobbio escribía entonces:

a quien quisiera hoy comprender el liberalismo, no lo mandaría a la escuela de Croce. Le aconsejaría, más bien, leer a los viejos monarcómaci Locke, Montesquieu y Kant, al Federalista, Constant y Stuart Mill. En Italia, antes Cattaneo que no los hegelianos napolitanos, incluido Silvio Spaventa; le pondría en mano *Il Buongoverno* de L. Einaudi, antes que *La storia come pensiero e come azione* (que, con todo, fue el libro más importante del movimiento de oposición). O, quizás, le diría de ir a la escuela de Croce, pero no del Croce filósofo de la política, sino de aquel Croce que nunca se cansó de enseñar que el filósofo puro es un vago y que la filosofía que no nace del gusto y del estudio de problemas concretos es vaniloquio cuando no charlatanería.

Por la difusión que tiene, sobre todo en la jerga política, a veces me siento el único en el mundo que encuentra abiertamente pleo-

nástica la expresión "problemas concretos" (no digamos ya cuando se la carga añadiendo "de los ciudadanos") y, a la postre, Bobbio ha sido demasiado listo para permanecer en este lenguaje durante mucho tiempo. No rechazo, por otra parte, que fuese el propio Croce quien facilitase esta lectura y, desde luego, que el autor de *Logica o Filosofia della pratica* hablase de "problemas concretos" si no estaba propiciando un gran equívoco, sólo podía significar que cualquier problema, y su solución, no son separables del grado en que afectan a la sensibilidad y del carácter histórico de su contenido, lo cual cae abiertamente dentro del campo de Croce: de la intuición y la inmanencia, del historicismo absoluto que es espiritualismo absoluto. Como se ve, un sentido de "concreción" bien distinto al que se recurre cuando la filosofía no se entiende, se la aborrece o no se está dispuesto a cuestionar, ni cuando la situación lo pide a gritos, la hegemonía del mal llamado Sentido común. Cabría preguntar: "¿dónde habitan y cuál es la naturaleza de los problemas abstractos que no afectan a los ciudadanos?" y habría que concluir que éstos no existen, como tampoco existe una filosofía abstracta si no, en su lugar, una mala filosofía o una no filosofía, lo cual no autoriza a tirar por la borda todo lo que en sentido inmediato uno no ve en su implicación en lo real. Como tampoco hay problema, por privado o íntimo que sea, que no afecte al ciudadano, si no queremos otorgar a éste la posibilidad de que abandone su condición y pase a morar -cosa más que improbable- en una mónada fantasmagórica, desde la cual lamenta la poca estima que le profesa su ciudad. Lo que digo -es fácil de reconocer- no son más que consecuencias de la batalla croceana contra todo dualismo. Algo me parece tener en común con la argumentación de Ocone en su defensa de Croce. Ésta se sostiene sobre dos puntos:

a) La negativa a identificar el Liberalismo con la consabida división de poderes: "No es justo, creo, identificar el liberalismo con la teoría de los límites del poder del Estado" (p. 265) nos dice, pero, a su vez, esta negativa sólo cobra su pleno sentido cuando se la relaciona con el segundo punto de la argumentación.

b) Que no es otro que el carácter filosófico, "metapolítico", "mental" del liberalismo croceano

ni a nivel científico, ni a nivel lógico-filosófico, sino en su dimensión “general” y “total”... filosófico-espiritual (Badeschi)... El liberalismo no pertenece, pues, a la política propiamente dicha, sino a la vida como tal. (esta concepción) le suministra los instrumentos generales que le permiten evitar ciertos tipos de banalización y ciertas particulares contradicciones. Le permite, pues, historizar y no convertir en absolutos y casi metafísicos ciertos hábitos, instituciones o leyes o, por otra parte, ciertas adquisiciones o resoluciones de pensamiento.

Y este, mucho me temo, el punto en que los críticos del liberalismo de Croce, de ayer o de hoy, no están dispuestos ni siquiera a escuchar. Después de todo, es mucho más fácil asentir a una regla como la referida a la separación de poderes que a una meditación, tortuosa en ocasiones, consciente de la vulnerabilidad de todo concepto -incluido este mismo de vulnerabilidad- y de su constante disposición a encontrarse arrollado por los hechos. En este sentido, el liberalismo es una actitud, mucho más que una doctrina.

2.- Para conocer algunas de las razones que desde siempre separaban estas dos filosofías, es imprescindible recurrir al ya clásico estudio de Antimo Negri dedicado a Gentile (ANTIMO NEGRI, *Giovanni Gentile. 1 Costruzione e senso dell'attualismo; 2 Sviluppi e incidenza dell'attualismo*, La nuova Italia, Florencia, 1975) particularmente el capítulo séptimo del segundo volumen: “Il superamento dell'economia nell'etica e la filosofia della politica”. Aún próximo, además, el ensayo de Vittorio Stella “Momenti del rapporto tra storia ed etica” (en el citado *Per Croce*, 1995), en que, con razón, se advierte que una de las grandes oportunidades para poner a prueba el conocido *distincionismo* croceano, se produce en el momento de despejar la naturaleza de las relaciones entre economía y ética, entre ética y política, entre lo ético y lo útil o, incluso, entre individuo y Estado. Croce apuesta por que resistan en lo que podríamos llamar un equilibrio dinámico: siempre en contacto, pero no idénticas. La otra alternativa, como es sabido, es la del *Actualismo* gentileano que en sus dos grandes textos de pensamiento político -*I fondamenti di filosofia del diritto* y *Genesi e struttura della società*- defiende con pasión el levantamiento de las barreras que

separan los componentes de cada una de estas diadas. Independientemente de la solución adoptada, el mismo planteamiento no deja de aparecer antiguo. Aun aceptando que hoy tendamos a inclinarnos más por Croce, ni siquiera en este caso, con todo, nos atrevemos a sostener que la relación entre ética y política pueda responder a un llamado necesario desde el corazón de ambas. Nuestro tiempo tiende a ver en la política una maquinaria con leyes propias que sólo de vez en cuando, y nunca sin su permiso, se deja afectar por la ética. Aceptamos sin rubor que sus caminos corren separados. Por eso, y aunque sólo sea por el grado de dramatismo y tensión con que nuestros autores abordaron el problema, merece la pena prestarles alguna atención y constatar como el pensamiento actual, que no quiere hablar tan claro y gustoso acepta su modesto papel como consejero en la susodicha relación, está condenado a girar sobre sí mismo, mientras la pareja objeto de sus desvelos transcurre en una separación amistosa, que no excluye una excelente relación de cara a la galería y las mejores maneras. Por si faltaba algo, está toda la peripecia de Gentile con el fascismo, lo cual, aún hoy, hace que, según dónde, hablar de Estado ético, y hasta de eticidad del estado, resulte prueba inapelable de fascismo o de totalitarismo. Paolo Bonetti en su ensayo “Principi, volizioni e regole” (siempre en el citado volumen) ha tratado de que Croce dialogue con el pensamiento actual y con su problemática, mientras lo rescata del cliché de voluntarismo irracionalista que nunca ha abandonado del todo su memoria. He aquí algunas de las consecuencias que se siguen de la posición croceana y que conciernen directamente a la cuestión que nos ocupa:

La historia, entendida como totalidad de eventos, no soporta, pues, ningún juicio de bondad o de utilidad: es, simplemente, lo que debe ser, y la única categoría con la que es legítimo pensarla es aquella de racionalidad-necesidad. Si, hegelianamente, “la misma historia del mundo es el juicio del mundo”, parece evidente, en este punto, la tendencia del historicismo croceano a transmutarse en una metafísica de la historia, no ya interesada a la definición de la relación concreta entre juicio histórico y praxis política, sino, más bien, dedicada a la celebración de la historia como racionalidad inmanente y omnicompreensiva. Sabemos que el sentido histórico de Croce y el

amor por la distinción le han impedido precipitarse en esta peligrosa forma de holismo histórico, y veremos incluso que, en el último Croce, el problema del acontecer histórico se presenta en formas que ya no son las del racionalismo hegeliano; queda, con todo, que en la Filosofía della pratica (y no sólo en ella) el juicio práctico “frente al acontecimiento, calla” y al filósofo napolitano la historia le aparece como un río impetuoso que, al desembocar en el mar, se adecua a la calma de la extensión azul. El ímpetu de la acción y de sus vicisitudes de victorias y derrotas, sabiduría y estulticia, vida y muerte, se recompone en la paz solemne del “acontecimiento histórico.

3.- De hecho, cuando el socialismo de inspiración soreliana abandone los viejos partidos socialistas, se dirigirá a los sindicatos como último reducto de la ansiada revolución. Croce que, antes y después, no ocultará su admiración por Sorel -a quien considera el único marxista a la altura del fundador- confiesa sin embargo que “esta vez fui más prudente. Admiré a Sorel; reconocí que el socialismo, si tenía que ser, tenía que ser de aquel modo y no de otra manera, pero me mantuve al acecho ante la nueva iglesia de sindicatos y obreros, apóstoles y mártires de la nueva fe” (Croce, 1913: 154) . El texto, corresponde a una entrevista de 1911, hoy recogida en *Cultura e vita morale*. Cuando esta obra se reedite en 1925, se incrementará considerablemente . En uno de los nuevos escritos *Fissazione filosofica*, retomará el tema de la *sindicalización* en términos mucho menos condescendientes. Aquí Croce pone a prueba su tan característico distincionismo, como diferencia entre el momento ético, el Estado y el económico, los sindicatos. Ve peligrosísima la fusión de ambos o, en otros términos, teme la realización de la vertiente revolucionario-izquierdista del fascismo, que sería el auténtico desmantelamiento de las instituciones liberales. Como es bien sabido, a diferencia de lo que sucede en Gentile, Croce, aun manteniendo la superioridad de la primera sobre la segunda, siempre mantuvo la diferencia entre ética y economía o, lo que es lo mismo, entre moral y utilidad. Sólo que aquí, sin duda por los acontecimientos históricos que están teniendo lugar, la distinción adopta todo un matiz reivindicativo, no se trata sólo de decir lo que son las cosas, sino lo que deben seguir siendo. Para volver al problema del que hemos partido: la supera-

ción de la economía por la ética ¿podría tolerar que el sindicato se constituyese exclusivamente en instituto “en defensa de los intereses de los trabajadores”, en sentido excluyente, sin ir más lejos, de la armonización de la totalidad de intereses que debería ser el Estado? Óbviamente, no, pues, constituiría un imperdonable encierro, o detención, en un momento de la utilidad, en detrimento de la eticidad. Podría pensarse, sobre todo a partir de la observación del reparto entre patronal y sindicatos hoy vigente, que el distincionismo croceano se ha impuesto, mientras se hundían en el pasado los sueños corporativistas. Ahora bien, supondría olvidar que, pese al gran cuidado puesto en la no fusión, la ética (el Estado) sigue siendo superior a la parte (el sindicato) y éste es el problema, dure lo que dure este período de guerra pacífica, arbitrada por el ojo vigilante del Estado.

4.- Para toda esta cuestión, no puedo sino remitir al lector de la manera más efusiva a un autor y a una obra destinados en mi opinión, como ocurre también con R. de Felice, a renovar y hacer avanzar sustanciosamente la comprensión del fascismo. Me estoy refiriendo a Zeev Sternhell *El nacimiento de la ideología fascista*, en particular al capítulo “Georges Sorely la revisión antimaterialista del marxismo”. De Felice no podemos dejar de mencionar, dejando aparte su monumental biografía de Mussolini, dos pequeños clásicos cuales son *Intervista sul fascismo* y *Le interpretazioni del fascismo*, tarea de desmitificación de algunos lugares comunes acerca del fascismo y el antifascismo continuada hasta sus últimas obras como *Rosso e nero*. En ambos casos , se aportan elementos para adoptar una postura crítica frente a las interpretaciones tradicionales, entre las cuales las de H. Arendt, Ernst Nolte, N. Poulantzas etc. De Felice y Sternhell resaltan la importancia, al menos en la etapa de formación, del ala izquierda, originada en la ruptura violenta con los viejos partidos socialistas, ambos marcan las diferencias de los distintos procesos en cada uno de los países -por ejemplo entre el *tradicionalismo* nazi y el *futurismo* fascista-, sobre todo, captan el elemento circunstancial, y por tanto, de ninguna manera no sólo ideológico ni programático anticipado, que determina los cambios en el camino hacia posiciones opuestas. Es el caso de la conversión al interventismo, por parte del sindica-

lismo revolucionario, en tiempos de la primera guerra, o de los titubeos mussolinianos en los primeros meses de la segunda. Se trata, pues, de obras que presentan el fenómeno de la extrema derecha, nazi o fascista, como una resultante de fuerzas, sin recurrir a un rígido esquema ideológico, condenado a despreciar todo aquello que, al resultarle inasimilable, deja de lado. Veo aquí dos huellas importantes del magisterio croceano en su comprensión de lo político: el momento de la particularidad y el de la fuerza.

5.- Véase NORBERTO BOBBIO, *Saggi sulla scienza politica in Italia* (1996, primera edición de 1969). Otra referencia inevitable, con dos capítulos dedicados a Croce, se encuentra en *Perfil ideológico del siglo XX en Italia* (primera edición italiana de 1969, aunque la última de 1986 se aumente en un número significativo de páginas, entre otras el segundo capítulo dedicado a Croce: "Croce opositor"). Mi enfoque es distinto en tanto que Bobbio valora en Croce poco más que el interés histórico y testimonial, no una aportación teórica hoy válida para descubrir el auténtico rostro de mitos vigentes en los últimos cincuenta años, que es justo lo que yo me propongo. Bobbio, como él mismo se define, "hombre de la primera república", vencedora del fascismo, pone la democracia como presupuesto inviolable y, con una premisa así, claro está, Croce, al menos el de antes de 1925, es muy difícil de asumir. Ahora bien, tampoco el Croce posterior, aunque rebaje considerablemente la temeridad de algunas de sus afirmaciones, pone jamás la democracia como presupuesto primero, al menos como lo hace con la libertad. No se comprende, pues, como el maestro de la libertad, podía seguir siendo maestro de una generación convencida de que, pasado el tiempo de las ilusiones totalitarias, había sonado la hora de la democracia. Además, Bobbio que, en el primer libro citado si no apoya, al menos no se enfrenta a un proyecto de compatibilidad entre democracia y teoría de élites, particularmente en las versiones de Pareto y Mosca, mientras señala su importancia para la ciencia política, no es desde luego tan tolerante con Croce. En mi opinión, en este último caso lo que rechaza es el idealismo antipositivista, la tardanza en la aceptación de democracia y liberalismo *reales*, es decir: anglosajones y, sobre todo, las constantes oscilaciones, si no ambigüedades, de

Croce a lo largo de toda su vida, esa incapacidad manifiesta de funcionar con unos pocos principios claros y duraderos, el gusto por la paradoja, la capacidad de atraer a unos y a otros para, a la postre, salir por la tangente. Evidentemente, estos rasgos son ciertos y son la causa de la vulnerabilidad del pensamiento político de Croce, pero son, a su vez, indicios maravillosos para acercarse a la opacidad de una época, a la impotencia y frivolidad inherentes a cualquier comprensión de lo político. Sin duda, un Croce más aplicado y formal, menos jugueteo y desconcertante, más *políticamente* correcto no sería más interesante. De ahí el desencanto, originado en la aceptación fideísta del supuesto democrático, que se advierte en el último Bobbio. Desde ese punto de vista, los que ya no pertenecemos por generación ni a la postguerra ni a la primera república, tenemos el deber teórico de fundar la democracia, asediada por fenómenos tales como el apoliticismo creciente o la inevitabilidad de la corrupción, sobre otras bases. Para lo cual, creo que no resulta inútil hacer las cuentas, aunque sólo sea para descubrir que estos males no se inventaron ayer ni tampoco nos han caído como plaga generacional, con un abogado del diablo como pueda ser Croce. En una publicación posterior: *Del fascismo alla democrazia*, Bobbio, en una actitud casi memorialista, se ocupa de nuevo en términos mucho más positivos de la figura de Croce "maestro de la libertad en los años de la dictadura", guiño benevolente que, desde luego, sigue sin conceder a Gentile (objeto de otro ensayo incluido en este libro). En la actitud un tanto errante de Bobbio, creo advertir la presencia de soluciones adoptadas apresuradamente o por razones de fuerza, principalmente en lo que se refiere a la formación de un estado liberal, asentado sobre principios democráticos, máxime cuando liberalismo en la tradición italiana no siempre había significado lo que ahora estaba obligado a significar. Ahora bien, tampoco la tradición filosófica, idealista, fuertemente metafísica, podía quedar indemne. No es de extrañar que uno de los puntos en que Bobbio más de acuerdo se muestre con Croce, sea precisamente el de la excepcionalidad de la actividad filosófica "no en los días laborables, en que es bueno que hasta el filósofo ejercite un oficio más humilde, sino sólo en los días festivos..." (Bobbio, 1987: 218). Después, sin embargo, está la cuestión del positivismo, por el cual Bobbio siempre ha

mostrado preferencia y, desde aquí, de nuevo, el desencuentro sería inevitable, cualquiera que sea su grado de simpatía por la figura del segundo Croce. Sin que eso signifique que la crítica de Croce al positivismo como movimiento filosófico de la segunda mitad del siglo XIX, le obligue a un traspaso en dirección al bando opuesto. Al menos en esta cuestión, la fundamentación del Derecho, Croce es tan poco iusnaturalista como el que menos y todos los intentos por enviarle al trastero de la historia de la filosofía, sucumbirán siempre a una lectura mínimamente desprejuiciada. Las cosas son, desde luego, mucho menos simples de lo que parecen y así lo ven grandes historiadores de la filosofía como E. Garin que dice al respecto: “Antipositivismo, pues, pero no, ciertamente, en dirección del hegelianismo tirando a místico y teológico al modo de Vera, sino hacia un riguroso ‘historicismo’, o sea, hacia posiciones que pretendían acoger y resolver radicalmente todas las exigencias positivas” (Garin, 1955,186). Todo esto permite avanzar que si el tema fuese ahora el del supuesto hegelianismo de Croce habría mucho que matizar.

6.- Como muestra de intentos de acuerdo entre democracia y élites, véase *Democrazia e “élites”* dedicados a las figuras de Piero Gobetti, Guido Dorso y Filippo Burzio, en los ya citados *Saggi* de N. Bobbio. Por otra parte, aprovecho para perfilar la relación de Croce con Pareto, el elitista que, quizás, más le interesó. Ambos polemizaron, cada uno con dos cartas en el *Giornale degli economisti*, a lo largo del año 1900, en los términos que cabía esperar entre el joven filósofo en tránsito hacia el espiritualismo (o historicismo) absoluto, el cual ve en la aceptación del Devenir la marca del pensamiento más actual, y el maduro economista curtido en los tópicos positivistas contra la filosofía y, en el fondo, comprometido con el carácter resistente de la ley científica contra la fuerza del Devenir. Se trata, por lo demás, de otra de las grandes oportunidades para calibrar el *distincionismo*. En la primera carta (15-V-00) se nota que Croce intenta discutir sin entrar en el trasfondo filosófico de la cuestión: la posibilidad de prescindir de la mirada filosófica, tal como el positivismo cientificista no se cansaba de sugerir. Así, al centrarse en cuestiones “menores”, Croce busca que Pareto asienta en la demarcación del hecho económico, frente al mecánico,

al hedonista, al tecnológico y al egoísta. No es lo primero porque lo económico implica siempre “valoración”; no es lo segundo, porque lo placentero no coincide, sin más, con lo útil; no es lo tercero porque aquí nos las habemos con la práctica y no con un problema epistemológico del que, si no es, depende cualquier técnica. En ese sentido, la acción técnica sabe más de su final que la acción propiamente práctica, en que el desenlace resulta, por fuerza, mucho más indeterminado. Así las cosas, Croce nunca pierde de vista la voluntad en sentido bien familiar e, incluso, un paso por detrás de los espectaculares descubrimientos llevados a cabo en el interior de esta facultad en el siglo XIX. En ese sentido, él mismo lo aclara, no se trata “de una metafísica *Wille* a lo Schopenhauer.” Por lo cual, además, lo económico, tal como lo entiende, ni siquiera es necesariamente egoísta, ni antitético de lo moral, es sólo distinto y, también, llegado el caso, complementario: “no está en antítesis con el hecho moral, sino en la relación pacífica de condición y condicionado”, pudiendo establecer la conexión de las *dos ciencias mundanas* (estética y economía) con sus “hermanas mayores” del modo siguiente: la Economía es a la Ética, lo que la Estética a la Lógica (Epistemología), siendo las primeras prácticas y las segundas teóricas. La problemática, pero decisiva (si es que queremos competir con economistas matematizantes y moralistas sermoneadores) relación entre lo egoísta-útil-vital, de una parte, y, de otra, lo moral, acompañará a Croce durante toda su vida, acentuándose, a decir de muchos comentaristas, en el último período de la misma. Así en un escrito hoy recogido en *Discorsi di varia filosofia*, “L’apologia del diavolo’ e il problema del male”, Croce habla de la “positividad de los impulsos y necesidades vitales... los cuales son premorales, pero no egoístas, ni antimorales” (1945 I, 191). En la segunda carta, de 2-X-00, Croce sabe ya que un interlocutor tan marcadamente positivista no se va a apartar de sus posiciones fácilmente y, por ello ya no puede evitar consecuencias espinosas y metafísicas, sin excluir, por supuesto, la mala metafísica subyacente a todo positivismo dogmático. Está claro, pues, que frente a esto último, la estrategia de siempre (en sí misma discutible) -salvar la filosofía sabedora de la historicidad mientras se ataca la metafísica ahistórica- no funciona, el adversario no se deja convencer y, ahora sí, no hay más remedio que ir al fondo de la cuestión

y reivindicar la voluntad existente tras de toda elección económica, la imposibilidad de reducir ésta a mero hecho. Esto es tan evidente para Croce que le permite prescindir, incluso, de la complicada división paretiana entre acciones lógicas y no lógicas, que esconde un error de partida: “su latente presupuesto metafísico... que los hechos de la actividad del hombre sean de la misma naturaleza que los hechos físicos” (1906, 234). Después, aún iba ser más difícil el encuentro entre estas dos concepciones. En *Conversazioni critiche IV*, Croce trató el monumental *Trattato di sociologia* de Pareto de “teratología científica” y, en *Terze pagine sparse*, a su autor de “afilósofo y misofilósofo” aunque, como advierte P. Bonetti el verdadero blanco era una determinada manera de entender la ley por una sociología de corte positivista (Bonetti 1955, 260).

7.- Ahora bien, la teoría de la práctica no es la práctica. Éste es un motivo, y un problema, presente en todas las críticas que, desde el campo marxista o no, se dirigirán a Croce. Como muestra de la dificultad en que se encuentran todos los que, aun formados en la escuela croceana, intentan ir más allá del mentor, he aquí lo que dice G. de Ruggiero en una conferencia de 1945 (de la que se da cuenta en *Italia libera* de 24-IV-45): “la filosofía croceana ha de ser superada por un historicismo que hunda sus raíces más profundamente en el movimiento dialéctico de la historia de los hombres, que no sea asignación del conservadurismo, sino potente reclutamiento de una sociedad nueva; pero que sea siempre historicismo, inmanentismo absoluto”. El problema estriba en el significado de ese “más profundamente”, acaso: ¿hablar de otras cosas de las que no hablaba Croce? Pero esto, en cualquier caso, ya no era asunto del Croce filósofo sino, en todo caso, del Croce historiador, de la historia y no de la filosofía, de los contenidos y no de la forma. Cuestión empírica y no metodológica. Siempre que se quiere superar a Croce, partiendo de él, se encalla en el mismo punto. Acusaciones como la de especulativismo, abstractismo o teoricismo, son muletillas, no argumentos sólidamente deducidos. Por otra parte, si la solución adoptada es la afirmación de la inaprehensibilidad de la historia por parte de la filosofía, Croce será siempre el primer abanderado (Véase en *Scritti politici* 43-47 “*Storiografia e politica*” 163-6). En ese sentido, quizás tuviese razón

Gobetti al pensar que la identificación de filosofía e historia tuviese que resolverse en la supresión de la primera a beneficio de la segunda: “Si la Filosofía es historia ¿por qué filosofía?” (Opere Complete I, 447). Toda esta cuestión, sin embargo, merecería ya una revisión de lo escrito por el más famoso de los críticos que tuvo Croce: A. Gramsci.

8.- Utilizo este adjetivo tal como lo he hecho aplicado a Croce: como distanciamiento o perspicacia para evitar la identificación con alguna causa. Lo que, pues, le asegura un puesto en el futuro, constituye, sin embargo, el talón de Aquiles de su filosofía, particularmente política. Veamos lo que dice A. Negri en la ya citada obra: “... el liberalismo croceano ilumina su auténtico rostro, el de una ideología política en la que no hay sitio para un hombre capaz, ni que sea mínimamente, de trascender su aislamiento individualista y burgués, teorizado en nombre de una dialéctica sin molicie” (2º v., 2, 20). La “dialéctica sin molicie” sería la que mantiene una diferencia ineliminable entre lo ético y lo útil, frente a un Gentile que tendría por objetivo la superación de la misma. En ese sentido, el hombre *sabio* está lejos del filósofo de la práctica.

Bibliografía:

- RAYMOND ARON, *Les etapes del pensament sociològic* (1965), Herder, Barcelona, 1994.
- GIUSEPPE BEDESCHI, *Storia del pensiero liberale*, Laterza, Bari, 1990.
- NORBERTO BOBBIO, *Politica e cultura, B. Croce e il liberalismo*, Einaudi, Turín, 1955.
- *Perfil ideológico del siglo XX en Italia*, FCE, México, 1987.
- *Del fascismo alla democrazia*, ed. de Michelangelo Bovero, Baldini&Castoldi, Milán, 1987.
- *Saggi sulla scienza politica in Italia* (1969), Laterza, Roma-Bari, 1994.
- BENEDETTO CROCE, *Conversazioni critiche IV*, Laterza, Bari, 1932.
- *Discorsi di varia filosofia*, Laterza, Bari, 1945.
- *Terze pagine sparse*, Laterza, Bari, 1955.
- *Liberismo e liberalismo*, ed. de G. Malagodi, Riccardo Ricciardi editore, Milán-Nápoles, 1988.

- *La storia di Europa nel secolo decimonono* (1931), ed. de G. Galasso, Adelphi, Milán, 1993.
 - *Cultura e vita morale* (1913; 1925), Bibliopolis, Nápoles, 1993.
 - *Scritti e discorsi politici, 1943-47*, Bibliopolis, Nápoles, 1993.
 - *Etica e politica* (1930), ed. de G. Galasso, Adelphi, Milán, 1994.
 - *Filosofia della pratica*, 1909, Bibliopolis, Nápoles, 1996.
- ELENA CROCE, *Lo snobismo liberale*, Adelphi, Milán, 1964.
- RENZO DE FELICE, *Le interpretazioni del fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 1976
- *Intervista sul fascismo*, ed. de Michael A.

- Ledeon, Laterza, Roma-Bari, 1978.
 - *Rojo y negro*, Ariel, Barcelona, 1996.
- EUGENIO GARIN, *Cronache di filosofia italiana*, Laterza, Bari, 1955.
- PIERO GOBETTI, *Opere complete*, Einaudi, Turín, 1960.
- FRANCESC MORATÓ, ‘A propósito de algunos textos referentes al pensamiento político de G. Gentile’, *Res publica*, 3 (1999).
- ‘Estado y partidos en el pensamiento de B. Croce’, *Res publica*, 6 (2000)
- Z. STERNHELL, M. SNAZDJER Y M. ASHERI, *El nacimiento de la ideología fascista*, Siglo XXI, Madrid, 1994.

Il mestiere di tradurre 1: JUAN ANTONIO VIVANCO GEFAELL

Hijo del poeta Luis Felipe Vivanco y de la escritora María Luisa Gefaell, Juan Antonio Vivanco Gefaell lleva más de tres décadas desarrollando una prestigiosa labor como traductor. Por sus manos han pasado autores italianos tan dispares como Roberto Saviano (*La belleza y el infierno*, Debolsillo, 2010), Paolo Maurensing (*Canon inverso*, Mondadori, 1997), Pier Paolo Pasolini (*Escritos corsarios*, Ed. Del Oriente, 2009) o Paolo Cottino (*La ciudad imprevista*, Bellaterra, 2005), por citar unos pocos.

Traductor minucioso y preciso no sólo de textos narrativos, también se deben a él textos técnicos que abarcan media docena de especialidades humanísticas: desde libros de antropología como el interesante *Genes, pueblos y lengua* de Luca Cavalli Sforza (Crítica, 1997), a textos de etnografía como *La tierra del remordimiento* de Ernesto de Martino (Bellaterra, 1999) en cuya traducción, nos comenta, disfrutó de forma especial, hasta llegar a densos manuales como la *Historia de España* de Joseph Pérez (Crítica, 1999) o *Crisis e inflación entre la Antigüedad y la Edad Media* de Georges Depeyrot (Crítica, 1996).

Intentar abarcar el trabajo de Juan Antonio Vivanco implicaría, sin duda, citar las mejores editoriales de nuestro país y una amplia variedad temática hasta abarcar disciplinas tan diversas como la micología, el alpinismo, la historia del Arte y, especialmente, sus múltiples traducciones de estudios sobre Islam y Oriente Medio.

Zibaldone. Estudios italianos le agradece que se haya prestado a inaugurar este espacio, *Il mestiere di tradurre*, contestando a unas preguntas sobre su trayectoria y su profesión.

Por Juan José Tejero y J. Pérez Andrés

La reciente elección en noviembre de 2012 del traductor Miguel Sáenz como académico de la lengua está siendo valorada en tanto reconocimiento a una profesión frecuentemente ninguneada, ¿cómo se ha vivido entre los profesionales?

JAV: Con alegría, por supuesto, aunque dudo de que sea un reconocimiento a la profesión. Más bien habría que valorarla como un reconocimiento al mérito personal de Miguel Sáenz.

¿Por qué en España, donde son pocos los lectores capaces de leer en otras lenguas y escasean las secciones dedicadas a otros idiomas en las librerías, el traductor tiene todavía hoy un protagonismo tan injustamente limitado?

JAV: Se combinan y refuerzan mezquinos intereses empresariales con mezquinas y falsas jerarquías intelectuales.

¿Asume usted ese papel de mero transmisor asalariado al que con frecuencia el traductor se ve relegado (en muchas ediciones ni siquiera se menciona su nombre) o cree que se debería entender la traducción en el sentido de recreación o versión, siendo el traductor como una especie de co-autor?

JAV: *Un «mero transmisor asalariado» sería un cartero o un mensajero. Saber qué es lo que transmites y hacerlo como si fueras el propio autor que escribe en el idioma de llegada, es un poco más complicado. En realidad, un trabajo de simulación.*

¿Cómo se enfrenta al texto original antes de traducirlo? ¿Conoce de antemano o indaga previamente en las traducciones ya existentes? ¿Qué opina de aquellas traducciones -en nuestro país no son pocos los ejemplos- que se han vertido no desde la lengua de partida sino a través de una segunda lengua?

JAV: *Me enfrento al texto original cuando me pongo a traducirlo. Si alguna vez he indagado en las traducciones existentes, lo he hecho en el transcurso de la traducción o al final.*

En cuanto a la segunda pregunta, afortunadamente ya no es habitual leer textos rusos, árabes o turcos traducidos a partir de traducciones. Solo en casos muy particulares estaría justificado, y deben rechazarse sin paliativos cuando se hacen así por motivos económicos o curriculares.

En su caso, ¿cuánto hay de vocacional? ¿Cómo llegó a la traducción? O mejor, ¿en qué medida cree que el ambiente literario familiar decidió su oficio posterior?

JAV: *Llegué a la traducción porque tenía que ganarme los garbanzos y sabía bien un idioma (el italiano). El francés lo sabía mal, pero lo he aprendido traduciendo, que no es mala escuela. El ambiente familiar influyó, por supuesto. Un traductor es antes que nada un lector atento y, si no es escritor de oficio, al menos tiene que escribir bien.*

Por lo demás, gran parte de sus traducciones son de autores italianos. ¿El contacto con la cultura italiana le llegó a través de la enseñanza o fruto de un interés personal?

JAV: *A través de la enseñanza bilingüe de los 6 a los 18 años en la Escuela Italiana de Madrid.*

También figuran entre sus traducciones textos de otras lenguas, como es el caso de Balthus (*Memorias*, Debolsillo, 2003), Bernanos (*Los grandes cementerios bajo la luna*, Lumen, 2004) o Revel (*Memorias: el ladrón de la casa vacía*, Gota a Gota, 2007). ¿En qué lengua se encuentra más cómodo?

JAV: *De otras no, del francés, que ha llegado a ser mi primer idioma de trabajo. No me encuentro más cómodo en uno u otro idioma, la comodidad (o soltura) depende completamente de cada texto.*

Repasando sus trabajos, llama la atención su capacidad de simultáneas la traducción de textos narrativos con textos específicos de alpinismo, micología, antropología o historia del arte que requieren amplios conocimientos. ¿Cómo se enfrenta a traducciones tan diversas?

JAV: *No debería llamar la atención, tratándose de un traductor destajista que no tiene otra fuente de ingresos. Y en los textos narrativos hay de todo, micología, alpinismo, historia del arte... La descripción minuciosa de una vestimenta de época, o de un oficio desaparecido, pueden requerir una labor de documentación tan profunda como cualquier texto especializado. Suele haber más diferencia de un texto a otro que de un género a otro.*

De los autores italianos con los que ha trabajado (Niccolò Ammaniti, Paolo Maurensing, Dacia Maraini o Roberto Saviano), ¿cuál le ha generado mayor dificultad? ¿Cómo suele ser la relación con los autores, si la hay? ¿En su caso se han interesado por su labor?

JAV: Con respecto a lo primero: no lo diré, porque a menudo el que genera más dificultad es el que escribe peor. Con los autores muertos mi relación es anímica. Con los vivos, escasa; pero, salvo en un par de casos, ha sido muy cordial y útil, porque hay detalles de un texto que solo los conoce el autor.

Los autores suelen interesarse (lógicamente, es su criatura), aunque hay grados de interés y personalidades diversas. La mayoría son colaboradores y discretos, ya que son conscientes de que su competencia no es el otro idioma, y alguno que otro más osado y entremetido. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una traducción es una reedición en la que el autor puede aprovechar para hacer cambios.

¿Por qué una profesión como la suya, tan compleja, tan mal remunerada y de tan escaso reconocimiento, cuenta con tanta gente que quiere ejercerla? ¿Qué atrae tanto de la traducción?

JAV: Quizá el que sea tan accesible. Todo el mundo traduce de una manera u otra, aunque no lo haga profesionalmente, y a muchos les pica el gusanillo. Pero hay que contar también la gente que desiste.

LORIANO MACCHIAVELLI (Vergato, 1934) viene desarrollando desde hace cuatro décadas una intensa actividad en tanto creador y difusor del género *giallo* italiano. Prueba de ello son el medio centenar de interesantes títulos, entre novelas y colecciones de cuentos, que tiene en su haber, así como su participación, desde mediados de los sesenta, en diferentes iniciativas que han permitido que hoy en día pueda hablarse con propiedad de una verdadera novela negra italiana.

Usualmente incluido en el llamado *Gruppo di Bologna* junto a autores como Danila Comastri o Carlo Lucarelli, e impulsor del conocido *Mystfest*, el Festival Internazionale del Giallo e del Mistero que se celebra anualmente en Cattolica, se deben a él la impresionante saga protagonizada por el policía Sarti Antonio y la media docena de novelas escritas a cuatro manos con el cantante Francesco Guccini, como la excelente *Macaroni, romanzo di santi e delinquenti* (Mondadori, 1997) o la más reciente *Malastagione* (Mondadori, 2011).

Nombrar algunos de sus títulos más significativos, como *Funerale dopo Ustica* (Rizzoli, 1989), escrito bajo seudónimo, o *Strage* (Rizzoli, 1990), puede dar además indicio de su deseo de no rehuir los aspectos más conflictivos tanto de la historia italiana como de aquellos que afectan directamente a la ciudad de Bolonia, lugar de misterio y crimen recurrente en sus novelas.

El relato breve *Sodio Azide* se publicó en la curiosa antología preparada por Marcello Fois para la colección Millelire de Stampa Alternativa bajo el título *Giallo, Nero & Mistero* (Stampa Alternativa, Viterbo, 1994).

AZIDA DE SODIO

Los venenos son fascinantes. El mito policiaco nació con los venenos más misteriosos y terribles. Algún autor incluso ha inventado venenos inexistentes para dar más sabor a sus relatos. Hoy no es necesario: hay para todos los gustos. Como aquel que mató a los cuatro pacientes del hospital. Azida de sodio. Sé de qué se trata, cualquiera puede obtenerlo con facilidad. Por ejemplo, de la sosa cáustica que en grandes cantidades contienen los detergentes comunes. Basta con leer el envase.

Pero eso es otro asunto.

Los análisis han establecido, sin lugar a dudas, que los cuatro pacientes que mencionaba fueron envenenados con azida de sodio.

En el hospital, por así llamarlo.

Según la reconstrucción de las autoridades competentes, un enfermero suministró a los cuatro futuros cadáveres los prescritos quince gramos de sulfato de magnesio...

Para que todos lo entiendan, el sulfato de magnesio no es más que la vulgar sal inglesa.

Un enfermero suministró los prescritos quince gramos de sulfato de magnesio y los cuatro se fueron sin tan siquiera despedirse de sus familiares.

A la mañana siguiente, si no hubieran fallecido antes de tiempo, hubieran pasado por rayos X y, en estos casos, la administración de una purga es normal, sirve para limpiar el intestino de residuos que podrían engañar a los rayos.

Quince gramos de sal inglesa en el vaso puesto sobre la mesita de los cuatro desgraciados. Los cuales añadieron agua, la mezclaron con una cucharilla y bebieron.

Resultado de la purga: muerte por envenenamiento.

¡Si en los hospitales estuviese todavía en uso el tradicional enema! No tengo conocimiento de que haya muerto alguien envenenado por un enema; es una intervención natural, económica, radical y, sobre todo, menos peligrosa que cualquier purga. Como demuestra este caso.

Pero todo ha ido como ha ido y los cuatro están muertos.

Está bien, no ha sido una gran pérdida. Uno de los cuatro había cumplido los noventa y dos y no habría durado mucho más. Dos sufrían asma y tenían los días contados. El último había tenido un infarto y se habría ido igualmente de allí cualquier día.

No es una justificación, lo entiendo, y se trata en todo caso de un homicidio.

Según los investigadores oficiales, que no tienen mucha fantasía, la mano asesina abrió el frasco

de la sal inglesa antes de que el enfermero la vertiera en el vaso, y le añadió una cierta cantidad de azida de sodio.

¿Quién fue? Un experto, sostienen los investigadores oficiales. Un experto que sabía cómo la azida de sodio al combinarse con la sal inglesa se convierte en un veneno mortal.

Un químico, sostienen los susodichos investigadores. O un enfermero o un médico.

Un paciente cualquiera que se la tenía jurada a los cuatro, sostenía otro. Quizá los cuatro le tocaban las pelotas porque le robaban su orinal.

Tras la reforma sanitaria, tan deseada por el ministro de Sanidad, peor de cómo nos iba no nos podía ir. Evidentemente por problemas suyos -ahora sabemos cuáles- y no nuestros.

Tras la reforma sanitaria puede suceder de todo. Incluso que un orinal deba servir para todo un pasillo o una planta entera. Pero este no es el problema.

Mi teoría sobre las muertes es que “alguno” o “alguna”...

No hay motivo para que la primera hipótesis siempre recaiga sobre un hombre.

Mi teoría sobre las muertes es que “alguno” o “alguna” ha querido deshacerse solo de uno de los cuatro, pero que un tal o una tal mate a cuatro para estar seguro o segura de deshacerse de uno, me parece deshonesto. Y reprochable.

El veneno, como enseña la tradición, debe usarse con la clase y la pericia que merece.

La historia de los cuatro pacientes muertos en los pasillos del hospital me interesa, e intento entenderla algo más.

En la planta 2 del hospital no hay más enfermos. Todos han muerto a causa de una purga.

Nada de terrorismo: quizá las autoridades competentes hayan hecho despejar la planta esperando esclarecer el misterio. Y pueden pasar años así.

Encuentro solo a la jefa de enfermeras encerrada en su cubículo, organizando carpetas clínicas y respondiendo al teléfono.

-¿Usted qué sabe de todo esto?

-¿Y usted quién es?

Bien, ¿qué le respondo? ¿Que me interesan los misterios ligados al mal uso de los venenos?

-Soy de la policía, -si se lo cree... -y bien, ¿usted qué sabe?

Se fía de mi palabra. Tengo aspecto de policía. No es agradable y no me enorgullece.

-Sé lo que ya les he referido a sus colegas. Más o menos lo que saben los demás.

“Más o menos”. Me parece una buena respuesta. También el asesino sabe “más o menos” cómo han ido las cosas.

-¿Y qué quiere decir con eso?

-Que, como cada día, he preparado el carrito de las medicinas, he comprobado que hubiese lo necesario: ampollas, jeringas, píldoras, sales inglesas... Después he enviado al enfermero de turno a hacer la habitual ronda por los pasillos.

-¿Es posible que la azida de sodio no haya sido vertido en el frasco de la sal inglesa, como sostienen mis colegas, sino directamente en los vasos de los pacientes?

Mi pregunta es idiota por al menos dos motivos: el primero es que la hipótesis no corresponde a mi suposición; el segundo es que habría sido demasiado arriesgado para el asesino hacer la ronda de los cuatro vasos y verter la azida de sodio en cada uno.

Un policía que se precie debe hacer preguntas idiotas.

-Imposible. Yo misma acababa de sacar los vasos del lavavajillas y los había puesto en el carrito para los pacientes que necesitaban purgarse. Limpios y todavía calientes.

¿Limpios y todavía calientes los vasos o los pacientes?

La enfermera jefe no me da la oportunidad de aclarar la situación.

-Imposible, porque nadie habría tenido tiempo de verter el veneno en los vasos. Y, además, se habrían dado cuenta tanto los enfermos como el enfermero de ese turno.

La expresión de mi cara debe reflejar sospecha, ya que la enfermera jefe me mira con odio y se ve en el deber de añadir:

-Si piensa que lo he podido hacer yo, usted está loco y se equivoca de cabo a rabo. Que sepa que yo tengo un testigo. El técnico del lavavajillas estaba presente cuando he sacado de la máquina los vasos lavados. Y ha visto que no he vertido nada dentro y que los he puesto rápidamente en el carrito

a disposición del enfermero.

-¿Y cómo es que la planta está vacía?

-Los enfermos han hecho las maletas y se han ido a casa. Tienen miedo del monstruo que envenena pacientes.

Entonces, no debían estar tan enfermos.

-¿Qué me dice del enfermero que ha echado la sal inglesa?

-Oh, es un buen chico. Nunca ha causado problemas. Y además, ¿por qué razón? No, no. Un buen chico.

Casi todos los asesinos, antes de serlo, son buenos chicos. O buenas chicas. Pero no es cuestión de preguntar a la enfermera jefe si ella se considera o no una buena chica. Lo cierto es que había tenido todo el tiempo para verter el ácido en el frasco de la sal inglesa. Y sin levantar sospechas.

También a mí el enfermero me parece un buen chico.

Está desesperado por lo ocurrido:

-¡Para volverse loco! ¿Pero cree usted que durante la ronda yo me dedico a matar pacientes? Mi trabajo es curarlos.

En teoría tiene razón.

-Y entonces, ¿cómo lo explicas?

-¿Que cómo lo explico? Habrá sido un loco que quería provocar una masacre. Ha debido aprovechar el momento en el que he entrado en una habitación y he dejado el carrito sin vigilancia en el pasillo.

-¿Es posible que nadie lo haya visto mientras vertía la azida de sodio en el frasco?

-¿Qué se yo? Es solo una hipótesis. Para que nos entendamos: los enfermos estaban todos en sus habitaciones esperando a que les llevara las medicinas o el termómetro; y los otros enfermeros habían ido a tomar té o café. Suele ocurrir, ¿no? A veces pasa que los pasillos se quedan desiertos durante algunos minutos.

Si no lo sabe él...

-¿Quién sabía que a los cuatro se les suministraría la sal inglesa?

-¿Quién lo sabía? El médico que lo había ordenado y la enfermera jefe. Y lo sabían también los enfermos, naturalmente.

-Naturalmente. Y lo sabías tú también.

-Oh, pero, ¿insiste? Yo lo he sabido solo cuando he leído la ficha que estaba en el carrito.

Lo sabía solo el médico, la jefa de enfermeras, el enfermero y cualquiera que al pasar por el pasillo hubiese leído la ficha que había en el carrito. Pero para aparecer en el pasillo, este "cualquiera" debería haber pasado antes por la recepción. Y en un horario en el que las visitas están prohibidas.

Como muchos conserjes de hospital, este es irritante y maleducado.

-Según usted, ¿qué pinto yo aquí si dejo pasar a cualquiera cuando no se admiten visitas? Hay unos horarios que deben ser respetados, querido amigo. Fuera de estos horarios está prohibido. Prohibido incluso al Presidente de la República. Yo soy el responsable.

Realmente me gustaría ver al Presidente de la República presentándose aquí, en este hospital. Solo lo haría si hospitalizaran a los heridos de otra masacre. Ocasión especial para visitar a los enfermos y darle brillo a sus insignias.

-Por lo que a mí respecta, en los hospitales también está prohibido fumar, querido amigo, pero por lo que veo, aquellos no respetan la prohibición.

-"Aquellos", como usted los llama, son los señores doctores. No pretenderá que estén un día entero a disposición de los pacientes sin fumar ni tan siquiera un cigarrillo, ¿no?

¿Pretender yo? ¡Faltaría más! Pero "aquellos" fuman incluso en pipa, no solo "un cigarrillo".

-Según usted, lo cierto es que nadie entró mientras el enfermero distribuía la sal inglesa... ¿Y un poco antes?

No me responde siquiera. Esto ya lo ha confirmado con mis "colegas" y él es un tipo que no repite las cosas.

Vuelve al periódico, pero yo sé que alguien entró y que él no lo vio. Quizá no estaba en su puesto. Hay que aclararlo. Y quizá sea la cuestión más importante de la investigación.

La enfermera jefe está siempre encerrada en su cubículo de la planta 2. ¿Haciendo qué, si no hay enfermos? Aislada como castigo, creo yo.

Me ve pasear por el pasillo y me ignora.

La pequeña cocina de la planta 2 está dotada de los más modernos instrumentos clínicos, desde el fogón para el café hasta la nevera para mantener fresco el vodka. Y está en tal estado que si la cocina de mi casa estuviera así, comenzaría a preocuparme y a buscar una empleada doméstica. En el caso de que yo pudiera permitirme una asistenta.

Sobre la pila hay platos y sartenes sucias; la cafetera está llena de café frío hasta la mitad al menos desde hace seis días; el lavavajillas tiene la puerta abierta de par en par y el indicador de lavado está parado en la fase de enjuague; la superficie de la mesa está cubierta por una capa de azúcar; el reloj clavado en la pared está parado en las seis y media de a saber qué día...

O el personal paramédico ha desalojado la sala más bien corriendo, o es el resultado del registro llevado a cabo por la científica. Suele ocurrir cuando se te mete la policía en casa.

Entre el abandono de la planta 2 y el desorden de la cocina, me da la impresión de que tal y como están las cosas, la idea del loco envenenador ha dado buenos resultados, al menos en lo que respecta a la presencia de los pacientes.

Una sugerencia para el Señor Ministro, quien podría así sanear los presupuestos que tanto le preocupan. Los presupuestos de su familia, naturalmente, como demuestran las recientes investigaciones.

Al lado del lavavajillas una placa lleva el nombre, la dirección y el teléfono del técnico al que hay que llamar en caso de avería. Estoy trasteando en la cocina, en mitad de aquel desastre, cuando la enfermera jefe se deja ver por la puerta. Mira a su alrededor, arruga la nariz y agita la cabeza.

-Sí, -digo- un buen desastre.

-Pondremos todo en orden en cuanto... en cuanto esta historia haya terminado.

Hago un gesto con la mano derecha extendida para indicar el desastre del que acabo de hablar: reloj parado, platos por lavar... y de nuevo, el lavavajillas roto.

-¿Quién lo dice? Simplemente nadie lo ha usado después de... después de los incidentes. -Los llama incidentes. Hay quien habla de homicidios premeditados. -Por norma, el técnico pasa a inspeccionarlo cada semana. Incluso ahora que la planta está cerrada.

-¡Vaya! ¡El técnico! Según la enfermera jefe, el día de los "incidentes" dicho técnico se encontraba en la cocina de la planta 2. Lo que significa que alguien pasó por delante del portero y que el portero no lo vio.

Detrás del mostrador y encerrado en su garita, el portero continúa defendiendo la tranquilidad de una planta hospitalaria completamente vacía. Dentro de un par de años la administración se dará cuenta de la inutilidad de la vigilancia y encontrará un nuevo destino para el empleado. Mientras tanto, este lee el periódico.

-¿Usted conoce al técnico que repara los electrodomésticos del hospital?

-¿Y quién no lo conoce? Un prepotente que responde mal a todos. Un maleducado. Mejor no tener nada que ver con él.

-¿Cuándo ha sido la última vez que se ha presentado?

-Yo con ese no hablo desde hace la tira.

-Entendido, pero si entra, ¿usted lo ve?

-Vaya pregunta. Claro que lo veo. No estoy ciego en absoluto.

-¿Por casualidad no lo vio entrar el día de los envenenamientos?

-Imposible. Imposible. De la manera más tajante. Hace al menos quince días que no pone un pie aquí dentro.

-¿Y si hubiera accedido por otro ingreso?

Al portero esto no le sienta bien. Se coloca las gafas sobre la nariz y farfulla:

-Este es sordo o me toma el pelo.

Me mira como se mira a un gilipollas. Por encima de las gafas. Levanta el tono, casi grita:

-Cualquiera que entre en la planta debe pasar por aquí. Por delante del que suscribe. ¿Queda claro?

Y no tiene más que añadir. Corre el cristal que lo aísla del resto del mundo y vuelve al periódico.

A mí me queda claro.

Es un chaval guapo, sobre los treinta. Alto, esbelto, pelo oscuro y ojos azules. Se podría tomar por un actor de cine que ha ganado la gala de las reparaciones de electrodomésticos, un premio otorgado por la administración hospitalaria.

Y en absoluto maleducado, me saluda incluso con una sonrisa de oreja a oreja y con un “buenos días, señor. ¿Qué puedo hacer por usted?” que no veía ni escuchaba desde hacía años.

Siempre que veo a cualquier técnico reparador me entra la sensación de llevar allí demasiado y de que me habría hecho un favor quedándome en casa.

Aprovecho la cortesía y le devuelvo la sonrisa y el saludo.

-Hola chaval, ¿cómo estás?

-Yo bien. Dígame.

-Me explico rápido. ¿Está en tu contrato que debes verificar los electrodomésticos del hospital cada semana?

Se queda parado porque no se esperaba un interrogatorio, sino un cliente. Traga un poco de saliva, se coloca mejor sobre el taburete de detrás del mostrador y no pregunta ni tan siquiera quién soy. Cuestión de aspecto. Yo lo tengo de policía.

Inspeccionar.

-No, no está estipulado. Se me requiere en el momento de una avería eventual, pero mi profesionalidad, al tratarse de un hospital, me impone...

-Por cuanto sé, tu profesionalidad te impone hacer la inspección solo de los electrodomésticos de la planta 2. ¿Y los electrodomésticos de las otras plantas?

Nunca se ha planteado la cuestión y está sorprendido de que me la plantee yo. Piensa en ello y sus bonitos ojos se cierran con una sonrisa maliciosa. Ha encontrado la vía de escape y me la indica.

-A decir verdad, en la planta 2 está Claudia, que me espera cada semana. Es enfermera, está casada y es hermosa como un sueño, delicada como un ángel. Tiene largos cabellos rubios y grandes ojos soñadores; y tiene un marido que la controla siempre excepto cuando sale de casa para ir al hospital.

Un ángel.

Supongo que el ángel será Claudia, no el marido.

-Un ángel. Si usted la viera...

-Te creo.

He conocido otros sueños delicados como los ángeles y cuando me he despertado... pero son problemas míos y no me apetece quitarle la ilusión al actor que repara frigoríficos.

-La última vez que le hiciste la inspección a Claudia fue el día que envenenaron a los cuatro pacientes. Elegiste un mal momento para la reparación.

-Para nada puedo yo escoger el día y la hora. Vengo cuando Claudia está de turno. Ya le he dicho que el marido no la deja ni un momento.

-¿Y cómo es posible que el portero no recuerde haberte visto entrar?

Su boca se abre con una sonrisa que le llena la cara.

-Intento evitarlo. Es amigo del marido de Claudia y sería capaz de ponerla a parir delante de todos solo para complacer a su amigo. Así que es de poco fiar.

Un maleducado.

-¿Y puedo saber cómo haces para evitarlo?

-Sencillo. Espero a que se vaya a tomar café.

-¿Quieres decir que cuando entraste el portero no estaba en su puesto?

-Así es. Todos los mediodías a las cuatro y media, exactamente, se levanta, dobla el periódico, sale de la garita, la cierra con llave y va a hacerse el café al cuartito. Se va a tomar por culo cuatro minutos y medio. Cronometrados. Me bastan para entrar y desaparecer en la planta 2.

Me mira sonriente y espera que yo le diga que es un loco de remate. Y no sabe que se ha metido en un lío de remate.

No le digo ni lo uno ni lo otro. Se dará cuenta solo.

-¿Ve qué astucia?

Sí, pero habrá que ver si también los otros la entienden. Por ejemplo, los inquisitorios oficiales, los de verdad.

-¿Y para salir sin que te vea?

La sonrisa de satisfacción todavía reluce en la cara del actor. Me está convirtiendo en su cómplice.

-Es un gilipollas metódico. Como todos los gilipollas.

A las cinco y cuarto exactamente, va al baño. Todas las tardes. Yo salgo del mismo modo que he entrado, y el gilipollas no se da cuenta de nada.

-Y dejas a Claudia contenta por la visita. Pero oye, por curiosidad, donde es que... es decir, donde os metéis para...

No sé cómo explicarme: todavía tengo un mínimo sentido del pudor.

Fuera de lugar, por lo que veo de la respuesta del joven.

-¿Quieres decir que dónde follamos?

Ahora soy definitivamente su cómplice: ha pasado al "tú".

-Sí, es lo que quería decir.

Naturalmente en la cocina de la planta. Cuelgo fuera de la puerta el cartel de "Trabajo de revisión de aparatos técnicos. Prohibida la entrada". Oh, no te lo creerás, pero no hay nadie que se atreva a molestarnos. Ni siquiera vienen a llamar.

-Y el día del delito también...

La palabra "delito" destruye sus recuerdos más dulces. La cara se le oscurece y le viene la sospecha de que yo sospeche de él.

-Oh, ¿no estarás aquí para inculparme?

Bienvenido a la tierra, amigo.

-¿Yo? ¿Y por qué? Estoy aquí para saber cómo fue todo aquel maldito día. La enfermera jefe sostiene que tú estabas allí cuando ella sacó los vasos del lavavajillas. ¿Es así?

-Por Dios que es así.

-¿Y Claudia?

-Ah, bueno, Claudia... habíamos acabado ya. Entramos en la cocina, colgué el cartel fuera de la puerta, paré el lavavajillas para hacer creer que estaba trabajando, y hemos...

-Follado. Y dice haber visto a la enfermera jefe sacar los vasos del lavavajillas y ponerlos en el carrito de las medicinas.

-Así es. Como he dicho, entró pocos instantes después de que Claudia se fuera y de que yo hubiera quitado el cartel de "No molestar" de la puerta.

Si las cosas fueron como me ha contado el actor de los electrodomésticos, y no hay motivos para no creerlo, queda claro cómo fueron envenenados los cuatro desgraciados pacientes. Claro como el agua para quien, como el que suscribe, mantiene buenas relaciones con los venenos. De variada naturaleza.

No recuerdo si lo he escrito ya, pero los venenos son mi pasión. De ahí mi interés por los enfermos asesinados de la planta 2.

-Oh, yo te he contado todo, pero no vayas a decirlo por ahí, te lo ruego. Lo pagaría Claudia. Y no lo merece. Es un ángel.

-No, quédate tranquilo. No se lo diré a nadie.

Al actor le entra una duda. Solo ahora.

-Pero entonces, ¿para qué me has interrogado si después no lo vas a hablar con nadie?

A mí me entra otra duda: que me haya hablado de él y de Claudia solo para que yo lo cuente por ahí. Él quedaría muy bien.

Me persigue por la calle:

-Oh, no me metas en problemas. Yo no tengo nada que ver con los enfermos envenenados.

-¿Y quién dice que no tengas nada que ver?

-Lo digo yo. ¿Cómo quieres que no lo sepa?

No me apetece decirle que realmente no puede saberlo y que es más... Le hago un vago gesto que significa que en esta vida nadie puede estar seguro de nada. Lo dejo solo sobre la acera.

Es totalmente cierto: se sabe cómo se nace, pero no cómo se muere.

Estos cuatro desgraciados, por ejemplo. Estaban más allá que acá y no había ninguna necesidad de echar una mano en su traslado. Un poco de paciencia y en el transcurso de un par de días se habrían llevado consigo sus penas.

Y en vez de esto, nada. Se les cruza por el medio un polvo y los cuatro se van antes de lo previsto.

Me parece excesivo que un polvo lleve a consecuencias tan trágicas como cuatro envenenamientos. Incluso si el polvo es con Claudia, hermosa como un sueño, delicada como un ángel.... cabellos largos y rubios, grandes ojos soñadores.

Pero yo no tengo dudas y todo cuadra: el testimonio de la jefa de enfermeras y el del actor técnico de electrodomésticos.

El problema es que nadie pensó en dejar acabar la fase de enjuague del lavavajillas. Un enjuague, probablemente, apenas iniciado.

No lo pensó el técnico de reparaciones y no lo pensó Claudia. Comprensible: tenían otras cosas en la cabeza. Más grave aún es que no lo pensara la enfermera jefe, la cual abrió el electrodoméstico sin cerciorarse de si había terminado o no el ciclo. Lo encontró parado y eso le bastó.

Así, la azida de sodio que se encuentra en grandes cantidades en los detergentes comunes...

Creo haberlo escrito ya arriba.

Partículas de sosa cáustica quedaron pegadas a las paredes de los vasos no enjuagados, se combinaron con la sal inglesa que el enfermero vertió; el calor del estómago favoreció una reacción química habitual y he aquí cómo un inocuo purgante se transformó en un veneno mortal.

Sulfato de magnesio, o sea, sal inglesa, más sosa cáustica, más reacción química, igual a azida de sodio. E igual a envenenamiento.

¿Y quién le dice ahora al chaval que su polvo le ha costado la vida a cuatro pacientes y que eso podría llevarlo a la cárcel por un par de años?

¡Y me habla de profesionalidad!

Cuando se llama destino. Si vivimos en una época en la que un polvo lleva a consecuencias tan dramáticas, este es realmente un hermoso mundo. Realmente un hermoso mundo, joder.

Traducción de Sonia Mota Pérez